

Espressione Giovani '81



EG '81

bimestrale / anno quarto
n. 4 / luglio-agosto 1981

redazione

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

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

Con la collaborazione dei CGS/CNOS: Cinecircoli Giovanili Socioculturali

collaboratori e corrispondenti dall'estero

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

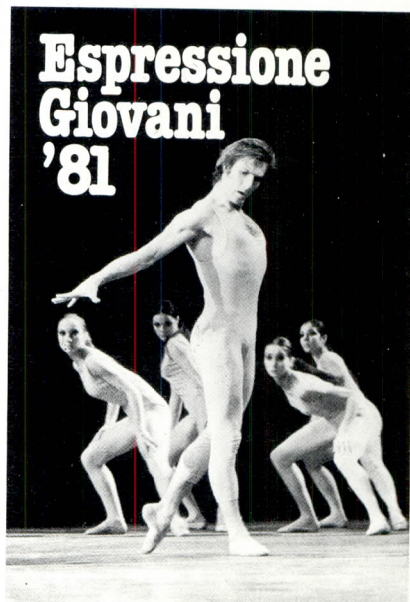
amministrazione distribuzione e abbonamenti

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

Abbonamento annuo:
Italia, L. 8.500; estero, L. 12.000; arretrati e singoli, L. 1.800

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

Stampa: Scuola grafica salesiana. Milano



*"Il coro
é quell'uditorio multiplo di persone
che circondano gli attori principali
del dramma,
incaricate di dare una risposta
e una risonanza ad ogni esplosione
della loro personalità e passione."*

(Paul Claudel)

In copertina:
M. Cyril Atanassof
in "Le Sacre du
Printemps".

il
cartellone
di

Espressione Giovani '81

Editoriale

Ma che cosa vogliono 'sti giovani, adesso?, 2

I lettori in redazione

Avanti, c'è posto per tutti, 5

Teatro

TESTI EG

«Mariti vecchi stantii, fusi e rifusi» e altre quattro azioni corali, 11

CLOWNERIE

Dimmi di chi ridi e ti dirò chi sei, di Carlo, Valerio e Bano, 29

TEATRO-ESPRESSIONE SCUOLA

Il coro descrive, racconta, interroga, mormora, canta, si muove, danza, di Luigi e Bano, 32

Cinema

RASSEGNE

«Il film deve essere un trucco da interpretare», di Federico Bianchessi Taccioli, 43

RECENSIONI

«Perceval» di Eric Rodimer, di Enzo Natta, 49

«Gente comune» di Robert Redford, di Ezio Leoni, 53

CINEMA-ESPRESSIONE SCUOLA

Risorgimento e classici stranieri e «Il Gattopardo», di Federico Bianchessi Taccioli, 56

Musica

Guida per una discoteca, di Luigi Lacchini, 62

Animazione e scuola

Animazione: crisi o sviluppo?, di Gottardo Blasich, 69

Concorso EG '81

Quadro di una normale famiglia in crisi, di Giacomo Anderle, 75
Il registratore, di Sabino Leone e Isabella Sampalo, 77

Notizie

Invito a Tavernola, 10

Adolescenti: quale teatro?, 31

Premio giornalistico Federico Motta Editore, 61

Fotografia

Fotoinserto, 48

MA CHE COSA VOGLIONO 'STI GIOVANI, ADESSO?

**Possono veramente volere qualcosa in una civiltà
standardizzata e spersonalizzata,
alimentata da consumo, consenso e profitto?**

Hanno davvero qualcosa da dire?

*Gli adulti si domandano con insistenza, curiosità e impaziente attesa
«Che cosa vogliono i giovani, adesso?».*

*Questo interrogativo se lo pongono essi stessi, i giovani, ciascuno di essi:
«Ma che cosa vogliamo? Che cosa voglio?».*

*E pare difficile, per non dire impossibile, non solo sentire, da qualche parte,
una risposta, ma nemmeno ipotizzarla.*

Vogliono essere o avere? o tutte e due? o soltanto avere?

*Dare la possibilità ai giovani di esprimere quello che vogliono e che non
vogliono, attraverso i linguaggi del teatro e del cinema, della musica
e dell'audiovisivo, è l'obiettivo da cui è partita la nostra rivista quattro anni fa.
E ogni volta che prepariamo un nuovo numero partiamo sempre dalla
convinzione che i giovani vogliono e possono essere protagonisti, anche se
insieme agli adulti, della produzione culturale contemporanea.*

*Ciò non toglie, però, che nel frattempo sia maturata in redazione una
inquietudine e una insoddisfazione.*

*Inquietudine per quella che ci pare una crisi dell'espressività giovanile,
sempre più delegata a istituzioni e a linguaggi altrui. Pensate, ad esempio,
che finora, in otto mesi, soltanto in tre sono giunti al Concorso
«Pezzobreve EG 81».*

*Insoddisfazione per la difficoltà di andare incontro al bisogno dei giovani,
che è vivo, reale, di manifestare e trasformare in comunicazione il proprio
mondo, idee, immaginazione, sentimenti. C'è una caduta di contatto.
Che però, osserviamo, non è solo nostra ma generale. La crisi dell'espressività
giovanile esiste ed è evidente in tutti i settori.*

L'efficienza del mercato può sostituire la fantasia?

*Ciò è dovuto, in primo luogo, al tramonto di ogni utopia. Anche i miti
del cosiddetto '68 sono crollati. Varie ragioni storiche hanno spento gli slanci
creativi, contestativi, innovatori. Il privato ha rimesso alla porta illusioni
e progetti sociali. Anche perché «provocare» è diventato difficile nei confronti*

di un sistema che ha fagocitato anche la propria negatività. La «Zanzara» oggi è parte del sistema. L'avanguardia è ormai manierismo. La fantasia da un lato sta creando dei mostri; dall'altro si trova già sorpassata dalla realtà, che è più immaginosa del sogno.

Alla fantasia oggi si contrappone, nel sistema delle comunicazioni sociali, l'idea o l'ideologia della professionalità: non più sogni ma competenze.

È questo un ulteriore argomento in favore delle tesi di G. Battista Vico.

La cultura deve produrre, come produce una fabbrica, oggetti graditi al mercato. Questa esigenza diminuisce la possibilità materiale, per un giovane, di inventare un futuro.

È questo, forse, uno dei primi motivi del silenzio dei giovani. Un silenzio assordato dal circuito chiuso delle scatole musicali e video: discoteca, cuffia stereo, tv, video-tape. La comunicazione, cioè, si annulla, rivolgendosi e chiudendosi tra un gruppo stretto di amici e stabilendo un contatto di puro consumo con i mass-media.

Come scrive Bettetini nel suo ultimo libro «Scritture di massa» edito da Rusconi, le comunicazioni sociali hanno stravolto le tradizionali funzioni dei linguaggi e delle scritture in una parodia a volte grottesca e ambigua, alla ricerca dell'universalità del consumo, del consenso e del profitto di cui si alimenta la nostra civiltà standardizzata e spersonalizzata.

L'invasione programmata dei mass-media riduce «le esperienze di rapporto diretto con la realtà» in favore di un consumo di immagini e segni artificiali che si sostituiscono alle cose reali in cui ogni immaginazione creativa deve affondare le proprie radici. Nel caso contrario, si rassegni a morire.

Protagonismo e professionalità

Ciò che ci convince, però, che i giovani restano, tutto sommato, ancora potenziali protagonisti è il loro desiderio, manifestato soprattutto nell'effetto che chiameremmo disc-jockey, di passare dall'altra parte del muro sonoro in cui si chiudono molti. Il principale protagonismo giovanile di questi ultimi anni è stato quello delle radio libere. In queste emittenti c'è stata una non trascurabile rivoluzione di linguaggi e di metodi. Anche se non tutti positivi.

È stato sviluppato al massimo il ruolo di tam-tam della radio; tam-tam tribale, come diceva Mc Luhan, rivolto a creare un continuo reciproco contatto.

Non a caso i due settori principali sono stati la musica e il giornalismo.

L'informazione delle radio libere è diventata modello anche per i mass-media ufficiali, fatto di interventi in diretta, cronache molto particolareggiate, rapidità di servizio, incastro fitto e serrato di musica e parlato.

EG si è collocata su un piano diverso. Ha cercato di stimolare una creatività maggiore attraverso l'uso delle immagini: cinema, tv, audiovisivi; e del corpo: teatro, mimo, clownerie. Mentre c'è stato un discreto successo di questo secondo gruppo, quello dell'espressione corporea, la maggior difficoltà, prevista del resto, è stata per i veri e propri mass-media. C'è la durezza del mezzo, indubbiamente. I costi di una irrinunciabile attrezzatura. Ma è assolutamente necessaria una preparazione, sia tecnica che culturale. Altrimenti si rischia l'analfabetismo da mass-media, che appare contagioso, l'effetto discoteca, o quello disc-jockey nella sua accezione negativa, di uomo-pickup, di cambiadischi, di lavoro nero, e quindi di palude mortifera di ogni immaginazione e creatività.

La scuola potrebbe fare qualcosa

La consapevolezza che oggi essere protagonisti dei mass-media equivale a essere professionisti, ci ha spinti quest'anno ad ampliare i servizi di EG.

Abbiamo accentuato l'apertura, già esistente fin dall'inizio, verso la scuola, classica mediatrice di cultura. Forse la scuola potrebbe aiutare i giovani a sostenere la sfida delle nuove tecnologie dei mass-media, della crescente uniformità di linguaggio, della rigidità sempre più esigente degli strumenti e delle istituzioni della comunicazione, e anche della sempre più proibitiva concorrenza economica. Perché la cultura è un prodotto che deve combattere anche una battaglia di mercato.

Sul livello principale dei mass-media un giovane è protagonista solo se è professionista e se accetta quei compromessi che anche un professionista deve forse accettare, almeno all'inizio, per poter imporsi successivamente e modificare la rotta. Illusione? Ci auguriamo di no. Non è certo facile accettare i compromessi e mantenersi liberi.

C'è anche un livello locale dei mass-media dove c'è più elasticità e quindi possibilità, almeno per ora: tv, radio, stampa, anche cinema.

Su questo livello, locale, settoriale, dovremmo impegnarci.

È il livello su cui può operare la scuola, approfittando dei possibili collegamenti con le strutture del decentramento amministrativo, soprattutto le Regioni.

Ma purtroppo la scuola, così com'è, ci sembra inadeguata. In questi anni non le è stato possibile camminare con i tempi. E ha creato danni peggiori di quelli dei terroristi.

L'introduzione dei giornali è stato il primo passo quest'anno; non ancora dovunque. Ma c'è da chiedersi se l'incontro tra mondo della scuola e mondo reale possa risolversi solo così, senza adeguata preparazione.

La nostra prima illusione, di noi di Espressione Giovani, è stata quella di un tavolo, un armadio, un magazzino stracolmi di soggetti, sceneggiature, copioni, idee di giovani aspiranti-protagonisti di cultura drammatica e di mass-media. Il tavolo è stato quasi sempre troppo in ordine. Gli armadi e i magazzini vuoti.

La nostra seconda attuale speranza, non chiamiamola subito illusione, è di riuscire a spingere un po' di scuola, non tutta, basta un po', verso un rapporto serio con il mondo dei mass-media e del teatro.

I giovani hanno però bisogno di una scuola seria per poter affrontare una struttura difficile, emarginante, classista come quella dei mass-media in specie, dell'espressione artistica in generale, che non consente improvvisazione e incertezza. Ma la nostra speranza è poco confortata dall'esperienza.

E allora sognamo altre scuole per questo scopo, scuole-pilota, modelli, almeno inizialmente, per la scuola ufficiale. L'ideale sarebbe che EG potesse diventare la rivista di una scuola autonoma, non integrista né partitica, ma seria, per la preparazione di giovani protagonisti-professionisti. Il primo progetto della rivista prevedeva, tra l'altro, la costituzione di un centro delle comunicazioni sociali, che poteva costituire la base di una scuola professionale. Un sogno, per ora, rimasto nel cassetto.

LA REDAZIONE

AVANTI C'È POSTO PER TUTTI

I lettori che desiderano intervenire in questa rubrica, per essi appositamente aperta, sono pregati di indirizzare le loro lettere e materiali espressivi a Redazione Espressione Giovani, via Rovigno 11-A, 20125 Milano.

La posta erroneamente indirizzata, o con indirizzo incompleto, può anche ritornare al mittente, se questo vi è indicato. Diversamente, finisce nel falò di S. Silvestro delle PP.TT. Nel qual caso, però, non dobbiamo colpevolizzare le Poste Italiane oltre il necessario. Di posta in Redazione ne arriva. Ma, purtroppo, dobbiamo dire che non è giunta ancora tutta quella che alcuni lettori affermano di avere inviato.

Vi diamo un consiglio: se dovete affidare alle poste un manoscritto, costato a voi ore diurne e notturne di lavoro, vi converrà conservarne sempre copia o fotocopia. Consiglio ovvio, potrà dire qualche lettore. Purtroppo non lo è per chi pensa il mondo e le istituzioni perfetti, giusti e responsabili come dovrebbero. Può non essere ovvio per alcuni giovani, che fiduciosi al massimo in tutto e tutti, anche perché sempre serviti a domicilio da padre e madre, non hanno ancora sperimentato i disguidi e le avversità della vita.

In merito a questa rubrica, poi, diciamo: «Avanti, c'è posto per tutti». Ma, attenzione, per tutti quelli che vogliono inserirsi nel discorso «espressivo» dei giovani d'oggi, naturalmente secondo gli obiettivi, i linguaggi e i metodi della rivista. Non ci sembra opportuno fare di EG una collezione di discorsi sull'obiezione di coscienza, sulla pena di morte o sulla disoccupazione giovanile... o altro. Ad eccezione che questi problemi non vengano esposti nei linguaggi del teatro, cinema, audiovisivo e musica...

Temi come quelli sopra indicati, svolti nel semplice linguaggio discorsivo, prosastico, parentetico, educativo, indirizzatele a Dimensioni Nuove, Progetto, Mondo Erre, Pastorale Giovanile: tutte riviste edita da Elle Di Ci. E se i vostri interventi saranno interessanti, troveranno su quelle riviste spazio e, in Italia, anche lettori.

In questi giorni in Redazione sono giunti due copioni per il «Concorso Pezzobreve EG 81», e li pubblichiamo; alcuni programmi di attività svolte dai Centri giovanili socio-culturali in cui vengono valorizzate le arti espressive, copioni teatrali e anche molti «soggetti-racconti» che potrebbero essere utilizzati per il cinema e il teatro. Non sono mancate le lettere. Incominciamo da una di queste ultime.

MANIPOLAZIONE DEI MASS-MEDIA - UNA PROPOSTA

Cari amici di EG, mi decido a scrivervi. Ma non so come, perché in questi giorni sono letteralmente sconvolto. Vi dico chi sono, e poi il perché. Sono sposato da poco, vivo in mezzo alla gente, insegno nelle medie a ragazzi in difficoltà, utilizzando anche le indicazioni che periodicamente date alla scuola sul teatro e sul cinema. Sono sconvolto e indignato insieme ad alcuni miei amici, per la «montatura, la manipolazione e la strumentalizzazione» che i mass-media, stampa e tv in modo particolare, stanno facendo di alcuni problemi italiani. Tutto è mostruoso o è paradisiaco: dipende dal punto di vista... soggettivo. Ma quando la smetteranno di buttarci solo fumo negli occhi, di venderci sempre quello che vogliono loro e di trattarci come gli imperatori romani trattavano gli schiavi a «panem et circensem»? La nostra preoccupazione, mia e dei miei amici, è soprattutto

per i ragazzi che aiutiamo a crescere. Quelli della mia scuola, in una casa di rieducazione, sono «i più manipolati» e sfruttati da questa nostra società.

Qual è il mio compito di insegnante-educatore di questi ragazzi di fronte ai mass-media? Decondizionare? Smascherare la menzogna? Manifestare la verità? Ricercarla insieme? Neutralizzare i mass-media o eliminarli? Ma come tutto questo?

I nostri ragazzi, spesso, non sanno né leggere né scrivere, conoscono il significato di pochissime parole (sono ragazzi dai cento vocaboli), sono stati abbandonati nell'ignoranza dalla loro prima infanzia. Constatiamo la loro suggestionabilità di fronte ad ogni linguaggio violento; restano come ipnotizzati da televisione, cinema, fumetti. E noi ci sentiamo impotenti, spiazzati, fuori gioco. La mentalità di questi ragazzi, in minima parte aiutata da noi insegnanti, è invece strumentalizzata dai mass-media.

Mi accorgo che l'educazione all'uso critico dei mezzi della comunicazione sociale deve essere, oggi, un irrinunciabile obiettivo della scuola...

Continuate ad aiutare noi insegnanti a capire questo problema e a ricercare una nostra soluzione. Ve lo assicuro: non accontenterete me soltanto. Molti altri nelle mie stesse condizioni vi saranno riconoscenti.

Un saluto e tanta simpatia. Pietro.

PIETRO ROMANO', VIA GILARDI 5, LAINATE (MI).

Caro Pietro, incominciamo con una domanda. Quanti sono, secondo te, gli insegnanti che hanno preso coscienza del problema «scuola-educazione-mass-media»? Se ti sarà possibile fare un sondaggio presso i tuoi colleghi e comunicarcelo, ti ringraziamo. Non è solo curiosità. Potrebbe trasformarsi in una ricerca concreta di soluzioni al problema. Non siamo certo noi di EG «medici condotti» di comunicazione sociale, con ricette o pastiglie a portata di mano. Potremo forse fare qualcosa, ma insieme a voi insegnanti. Anzi, avanziamo subito una proposta: «una settimana di lavoro per insegnanti della scuola media sull'espressione giovanile, in particolare sui mass-media». Sarebbe l'inizio di un lavoro da programmare e da fare insieme, con continuità, lungo l'anno: insegnanti e rivista EG.

È vero che di incontri, discussioni, settimane di studio ne avete già a iosa. Ma se noi ci decidessimo a realizzarla: poche parole, molti fatti, faremmo un laboratorio, una settimana di lavoro e di sperimentazione.

Se l'idea vi piace, fatevi vivi in qualche maniera.

E se la scuola non si decide a fare qualcosa, credo che l'inutilità e la frustrazione degli insegnanti dovranno necessariamente aumentare e angosciarvi ancora di più.

Una terza idea: ti suggeriamo la lettura di due libri:

Gianfranco Bettetini, SCRITTURE DI MASSA, Rusconi, Milano, 1981.

Guglielmo Zucconi, LA MACCHINA DELLA VERITÀ, Vita e Pensiero, Milano, 1980. Ti aiuteranno a rispondere, almeno in parte, ai tanti interrogativi che ci hai posto con la preoccupazione di chi si sente «responsabile» nei confronti dei più deboli e della stessa società che, come dici bene, è «nostra», non degli altri.

Pietro, ti aspettiamo in redazione. E questo per dirti che non ce ne laviamo le mani. A presto. Ciao. Luigi.

TEATROANCHIO: UNA RASSEGNA GIOVANILE A ROMA

I Cinecircoli giovanili socioculturali del Lazio hanno promosso e realizzato la terza rassegna «Teatro anch'io», per un teatro educativo dei giovani. Promuovere creatività e fantasia, e stimolare la partecipazione e la capacità espressiva giovanile, sono gli obiettivi. Si è dovuto chiudere le iscrizioni, numerose, per non protrarre troppo a lungo la manifestazione; la qual cosa avrebbe diluito incisività e interesse.

Eccovi i gruppi teatrali e gli spettacoli in rassegna:

Teatro Clemson con «Babà al rum» di Pinter, Petrolini, Viviani.

La Bottega Teatrale Ragazzi con «La storia della bambola abbandonata» di G. Strehler.

Il Gruppo Teatrale Adonai con «La mia casa non ha porte», composta dai ragazzi del gruppo.

Il Gruppo Teatrale Marmar con «L'avventura della vita quotidiana» di M. Del Vecchio.

Il Club Amici del Teatro con «La storia della bambola abbandonata» di G. Strehler.
La Filodrammatica Capocroce-Ragazzi con «La bella dormiente nel bosco» di R. Corona.
La Compagnia Buonarroti con «Arsenico e vecchi merletti» di J. Kesslerling.
Il CAST (Compagnia Artistica Salesiana Testaccio) con «Amore in condominio» di A. Muratori.

La rassegna ha preso il via con successo. Un'esperienza da migliorare e rinnovare ogni anno. Per informazioni sull'organizzazione e regolamento, rivolgetevi a
CGS-LAZIO, VIALE DEI SALESIANI 9, 00175 ROMA.

«I DOLORI DEL GIOVANE W.» DI ULRICH PLENZDORF A LIVORNO

Primi anni 70, Berlino-Est. Edgar Wibeau, diciottenne, è alla ricerca di se stesso; ha i sogni, le ribellioni, i turbamenti e la stessa gioia di vivere di un Werther calato dalla settecentesca e ben ordinata Wetzlar nella grigia e militaresca atmosfera della capitale della RDT. Dietro di sé ha lasciato una città di provincia e una famiglia disastata: la madre che cerca nel lavoro un compenso alle frustrazioni; un padre ubriaccone e pittore fallito che li ha piantati quando Edgar-Werther aveva cinque anni. Cerca di dipingere, di amare una dolcissima Carlotta (che però va sposa a un ligio ufficiale dell'Armata Popolare), di rendersi utile di fronte al collettivo di operai edili che lo ha accolto nel proprio cantiere. Ma non glie ne va bene una. Alla fine, mentre sta modificando l'impianto di una macchina elettrica per la verniciatura, una scarica di 380 Volt lo fulmina.

Non è un fatto di cronaca, ma la trama di un bel dramma di un noto scrittore tedesco-orientale, Ulrich Plenzdorf, dal titolo «*I dolori del giovane W.*», tutto «flash-back» struggenti, patetici, teneri, amari.

Anche se ricorda da vicino il romanzo dello scrittore «dissidente» ora in RFT, Reiner Kunze, «*Anni meravigliosi*», non lo si può definire un'opera di dissenso, in quanto non esprime radicali opposizioni ai valori correnti nella società socialista. Non può essere neppure assimilato all'arte, ottimista, del social-realismo, Plenzdorf — con una operazione che lo avvicina a scrittori sovietici come Tendrjakov e Trifonov — descrive le zone d'ombra, le inquietudini della società in cui vive, partendo da un'ottica rivelatrice: quella dei rapporti interpersonali (il cosiddetto «privato»); il «socialismo» e i suoi valori sono sbiaditi, sullo sfondo, remotissimi.

In primo piano sono la vita e il destino individuali con i loro problemi eterni: l'amore, gli affetti familiari, la creatività, la realizzazione di sé. Da questo punto di vista, Plenzdorf mostra le crepe e le lacerazioni che non sono dissimili da quelle verificabili nel nostro mondo occidentale.

«*I dolori del giovane W.*» è stato rappresentato con successo a Livorno, per la prima volta in Italia, dalla locale compagnia «Spazio teatro» (regia di Giorgio Fontanelli, versione italiana di Fabio Filidei) con Gianluca Favilla protagonista.

PIERO SINATTI

COMPAGNIA «SPAZIO TEATRO», VIA GOITO 53 B, 57100 LIVORNO.

«SENZA FRETTA» PRIMO PREMIO TEATRO DELLO SPIRITO

Quando nel settembre dell'anno scorso quella signora gentile e piena di entusiasmi che è la prof. Duja Cramer Kaucic mi interpellò sulle possibilità di organizzare un premio teatrale, o meglio un premio per testi teatrali inediti, le manifestai subito i miei dubbi: anche i premi teatrali maggiori sono in crisi. Si direbbe proprio che l'autore drammatico italiano sia una specie scomparsa. Prudenzialmente suggerii di estendere il premio non solo ai copioni veri e propri, cioè con tanto di personaggi e dialoghi, ma di aprirlo anche ai «progetti drammaturgici» purché dettagliati: un «progetto drammaturgico» potrebbe essere un'azione tutta mimica e pensata e progettata anche fuori delle strutture tradizionali palcoscenico-platea. Consigliai poi il titolo «Teatro dello spirito» e accettai di fare parte della giuria, anche se avevo motivati dubbi che il premio potesse anche non avere nessun concorrente, o peggio testi banalissimi.

I copioni, invece sono arrivati, e uno di eccezionale livello. Il titolo *Senza fretta*, tre tempi e un epilogo, celati dallo pseudonimo «Without haste». Proprio in quei giorni, mentre ero colpito dalla vicenda di *Senza fretta* e dai suoi personaggi: il vescovo Luca, il suo segretario don Roberto, il sindaco di formazione laica Oswald, moriva Diego Fabbri:

ecco, mi dissi: — Il teatro cattolico ha perso una voce alta, ma ne ha ritrovato un'altra, che mi pare ugualmente importante. Anche se a differenza delle opere dello scrittore romagnolo, questa che si celava dietro allo pseudonimo di «Without haste» — suggestione dello pseudonimo, forse! — aveva certo tutto un combinarsi sottile di commozione e ironia che faceva pensare ai personaggi di un Graham Green.

Per vie misteriose, quasi miracolistiche, un magistrale brano di teatro cattolico veniva a farsi premiare a un premio triestino, per forza di cose periferico, e di modesta risonanza anche perché alla sua prima edizione.

La problematica di *Senza fretta* scaturisce una vicenda realmente accaduta, credo in ambiente francese, se la memoria non mi tradisce a Strasburgo. Quella di un vescovo che rinuncia al governo della Chiesa della sua città per farsi missionario e raggiungere l'America Latina.

La riunione della giuria si risolse in pochi momenti, segnalato *I marciatori* un atto in due quadri di Lydia Melodia Lugari di Livorno, non restava che aprire la busta con i dati dell'autore di *Senza fretta* sul valore eccezionale del testo nessuno aveva dubbi.

Non vi dirò la sorpresa nello scoprire che si trattava di un autore notissimo nella nostra città (al quale si doveva subito pensare; ma per quella forma di miopia così comune che ci fa credere le cose migliori debbano venire per forza da lontano, se non dall'estero): dietro «*Without haste*» si celava don Emilio Bonomi!

Per capire chi era l'autore di *Senza fretta* bastava pensare che solo uno scrittore con la collaudata esperienza di don Bonomi poteva scrivere un testo così maturo, denso di spiritualità e al tempo stesso non impregnato di «odore di sacristia». Per la cronaca ricorderò che Emilio Bonomi è autore di oltre sessanta testi teatrali.

Non resta che augurarsi, non solo per don Bonomi, per il premio triestino del «Teatro dello spirito», ma per il teatro e quello cattolico italiano, ormai così povero di autori, che *Senza fretta* venga rappresentato.

A parere di chi scrive la sua cornice ideale sarebbe San Miniato e il Festival del Teatro popolare dove si sono presentati, d'accordo, prove dei maggiori autori contemporanei, ma Emilio Bonomi con *Senza fretta* si colloca molto in alto nella schiera degli autori del teatro spirituale.

SERGIO BROSSI

CENTRO DI CULTURA GIOVANNI XXIII, VIA DELL'ISTRIA 53, 30137 TRIESTE, TEL. 744472.

DUE COMMEDIE ABRUZZESI RAPPRESENTATE A NEW YORK

Le principali città italiane hanno teatri stabili con compagnie altamente professionali. Il teatro stabile di Milano mandò a New York «Arlecchino servitore di due padroni»; il teatro stabile di Genova, «I due gemelli» di Goldoni. Il teatro stabile di L'Aquila ha ora mandato a New York due commedie abruzzesi: «Il settantacinquesimo» di Mario Fratti ed «Eptagonale» di Maurizio Di Matthia ed Anna Brasi. Una gradita sorpresa perché questa volta ci hanno inviato due testi di autori contemporanei.

Mario Fratti è ben noto negli Stati Uniti dove le sue trentasette commedie sono state pubblicate e rappresentate con successo.

«Il settantacinquesimo» è una novità per New York. Siamo in un ospedale in Vietnam.

Un sergente mutilato da una mina chiede al suo colonnello un favore: una crudele vendetta contro il nemico. Ottiene la sua «settantacinquesima» vittima ma non la uccide.

Il suo tormento psicologico gli suggerisce una differente soluzione. Il finale fa venire le lacrime agli occhi con la sua condanna di tutte le guerre. Abili i due attori Joe Garri ed Albert Alfano. Commovente, la vittima (la brava Anna Brasi).

Anna Brasi (autrice e regista, con M. Di Mattia) del secondo testo ci riappare in eleganti vesti rinascimentali come Beatrice Cenci.

«Eptagonale» è un «musical» italiano insolito ed originale.

Si svolge nella più completa oscurità, con suoni spesso assordanti.

Ma ottiene il suo effetto ed è applaudito dal pubblico.

Dall'Italia dovrebbero continuare a mandarci non i ben noti classici studiati ormai in tutte le università ma polemiche commedie di nuovi autori. Ci fanno conoscere la nuova Italia.

Applausi e repliche. Una compagnia teatrale che merita rispetto e pubblico. Successo.

IL MANZONI AI RAGAZZI

Per un anno intero, nella stagione 1980-81, l'ARTEATRO SCUOLA ha offerto a numerose scolaresche i Promessi Sposi di Manzoni. Un'iniziativa riuscitissima.

Un'insegnante della Scuola elementare «Passerini» ha scritto: «Desideriamo in particolare sottolineare la validità dello spettacolo, sia per la tematica che per la finalità e la capacità che esso ha di rendere il contenuto a quadri. Questi, pur rappresentando un'opera d'epoca, permettono di esprimerla in chiave moderna per l'utilizzazione di indovinate e suggestive diapositive, sia per il significativo commento musicale, capace di sottolineare i sentimenti e i vissuti dei personaggi e di coinvolgere emotivamente anche lo spettatore.

Un merito della rappresentazione è quello di puntualizzare motivi di giustizia sociale».

E una bambina di 4ª elementare:

«Quando sabato andavo allo spettacolo "I Promessi sposi", prima di arrivare a teatro non immaginavo lo spettacolo molto diverso da quello che era. Però ho trovato che è molto più bello così com'è, non tradizionale».

ARTEATRO SCUOLA, TEATRO ODEON, MILANO, TEL. 8690168.

«NEL SOGNO E NELLA REALTÀ'»

Una favola moderna in due tempi brevi ci è stata inviata da Santa Todeschi. Sei adulti e cinque ragazzi, più alcune comparse, sono i personaggi. Lo spettacolo prende l'avvio da una discussione sul «valore vitale» della favola.

PAOLO (*scherzando*) – Dimmi, racconta-frottole, anche il tuo ultimo lavoro sarà una favola?

ANDREA – Certo! Io scrivo unicamente per i ragazzi, per i bambini!

PAOLO – E con questo? Non potresti parlare loro di cose nelle quali vivono?

LAURA – Io sono del parere contrario! Non è che non voglio che i ragazzi scoprano la vita con tutto ciò che c'è dentro, ma più tardi... O tu credi che sia più facile, o più utile, abituare i bambini sin dall'infanzia a considerare la vita nella sua cruda realtà?

ANDREA – Ma come li vogliamo oggi questi bambini? Senza illusioni? Adulti in miniatura? (*All'amico, bonario*) Io sostengo che nella favola ci sono spesso piccoli capolavori di umanità, di spiritualità...

PAOLO (*ridendo*) – Già! Il buono che vince sempre e il cattivo che sarà punito!

LAURA – Però la morale della favola ha sempre un valore educativo.

PAOLO (*con un pizzico d'ironia*) – S'insegna ai bambini, nella favola, che la bontà otterrà un giusto premio, mentre il male non vincerà mai. Però nella vita di tutti i giorni i buoni, spesso, continuano a soffrire e i cattivi sembrano dominare indisturbati.

ANDREA (*con aria trasognata*) – Al di là della vita umana, in un mondo che ci dicono «etero» e luminoso, i buoni avranno un premio e la giustizia ci sarà per tutti.

PAOLO – Io insisto nel dire che, oggi, poesia e favola sono per me concetti ormai superati.

LAURA (*sorridente*) – Per me la favola era, è e resta una voce che ci invita a sognare...

PAOLO – Ti lascio ai tuoi sogni...

E qui ha inizio una bella favola a lieto fine. Nel caso vi interessasse prima della sua pubblicazione, vi indichiamo l'indirizzo dell'autrice:

SANTA TODESCHI, VIA CREMONA 27, 10152 TORINO.

3° FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL TEATRO PER RAGAZZI

Lione, dal 9 al 27 giugno, come abbiamo già notificato in precedenza, ha ospitato il 3° Festival internazionale del Teatro per ragazzi.

Questi i 14 spettacoli rappresentati:

KOKORI. Un racconto fantastico-umoristico in forma di viaggio per iniziati: i perché del bambino, le risposte ed i perché dei perché.

(Compagnia del «Theater der Freundschaft» di Berlino Est).

KRASNAIA CHAPOTCHKA (Cappuccetto rosso). La celebre favola popolare in versione insolita e presentata in forma d'opera dal «Teatro dell'Opera per ragazzi» di Mosca (URSS).

LE PASSE-TEMPS D'UN PIERRE. Spettacolo musicale che ha per argomento la vita im-

- maginaria di un saggio scienziato – potrebbe anche essere Albert Einstein.
(Compagnia «La Carrerarie» di Lyon).
- HISTOIRE DE CALENDRIER. Due personaggi: un fattore ed un mercante tentano di congelare e di fermare il tempo – il tempo che è – il tempo che passa – il tempo di prendere... un invito al divertimento.
(Compagnia de l'«Encre Rouge» di Lyon).
- DES CAILLOUX AUX ETOILES.
(Compagnia «De la Grenette», Villeurbanne, Francia).
- CON LACCI E CON CATENE. Un bambino vuole un canarino: vive talmente, preso da questo desiderio, da non accorgersi della presenza o dell'assenza della sua famiglia.
(Compagnia «Teatro dell'Angolo» di Torino).
- DET LILLA ODJURET (Le petit monstre). Un racconto tradizionale nordico che affronta con sensibilità i temi della morte, della bruttezza... per dare al bambino i mezzi per trionfare delle proprie angosce.
(«National Teatern» di Goteborg, Svezia).
- CHARLIE. Incerto commerciante, maldestro amoroso, Charlie trabocca e rimbalza nel burlesco fino alla tenerezza, in un mondo assurdo, delirante e vero.
(Compagnia «Divadlo Pre deti a Mladez» di Trnava, Cecoslovacchia).
- SLEEPING BEAUTY. L'antica favola della bella addormentata.
(Compagnia dell'«Empire State Youth Teatre Institute» di Albany, U.S.A.).
- LES TRAVAUX D'HERCULE.
(«Opéra de Lyon», Francia).
- LA DANSE DES CHATS. Da un fatto realmente accaduto in un paese di pescatori della costa giapponese a seguito di insediamenti industriali che ...
(«Théâtre du gros caillou/CDN» di Caen, Francia).
- ENTRE ... ET FERME LA PAGE (in versione ah! per ragazzi da 7 a 11 anni; in versione oh! per ragazzi da 4 a 11 anni). Una donna è morta – dai cassette e dall'armadio gli abiti raccontavano la sua vita.
(Compagnia «La Pomme verte/CDN» di Sartrouville, Francia).
- HISTOIRE AUX CHEVEUX ROUGES. Sul tema del razzismo quotidiano.
- GRAFFITI METRO. Desideri e deliri sur le quai du métro. Età consigliata: a partire da 13 anni.
(Compagnia del «Théâtre des Jeunes Années» di Lyon).

INVITO A TAVERNOLA - 18, 19, 20 SETTEMBRE

La FOM-TEATRO vi invita al Convegno annuale che si svolgerà dalla sera di venerdì 18 al pomeriggio di domenica 20 settembre p.v. a Tavernola di Como («Salesianum» - Via Conciliazione 98, telefono (031) 556617).

Argomento di studio sarà «L'espressione giovanile del teatro amatoriale». Lo studio si articolerà in conversazioni, comunicazioni e dibattiti. Per il dibattito interverranno il prof. Negri e il Dt. Di Sacco sul tema: «Far teatro ed essere giovani». Per le sperimentazioni e le comunicazioni Fossati, Racconi, Meazza, Garaffa, Tandoi e Pandini.

La serata del sabato sarà allegrata da uno spettacolo lodigiano, offerto da «I Soliti» diretti da A. Ferrari.

La quota del soggiorno per le due giornate, comprensiva del soggiorno, dell'iscrizione e del catalogo è — a tutt'oggi — di L. 35.000. È bene fare l'iscrizione al più presto presso la F.O.M., via S. Antonio 5, Milano, telefono 808487, c.c.p. 21640206. Si potranno versare le altre L. 25.000 a Tavernola.

MARITI VECCHI E STANTII

e altre quattro azioni corali

L'ACCORDO

I TRE DUCATI

LA BALLATA DELLA STRADA MORTA

PER SORA NOSTRA MORTE CORPORALE

L'azione corale

Preferiamo dire «azione corale» piuttosto che «coro parlato».

Perché in teatro anche il coro deve non solo parlare e cantare, ma muoversi, mimare, danzare, fare cioè della coreografia, non tanto pittorica o scenografica, ma soprattutto drammatica (il significato etimologico di 'drama' è infatti 'azione').

L'azione corale è quello spettacolo che ha come protagonista il coro; gli altri personaggi escono dal coro, conservandone le caratteristiche: semplicità, popolarità, finzione, universalità. Per fare un coro non basta reclutare un gruppo di ragazzi o popolani qualsiasi e mettergli in bocca un pezzo di prosa, dei versi, o una canzone.

Lo ripetiamo: declamazione o canto non sono che una parte dell'attività varia di questo personaggio polivalente e plurimo.

Ed è proprio per questa sua complessa personalità che il coro non si improvvisa. La sua formazione richiede studio, conoscenza, affiatamento, allenamento, collaborazione, comunione. Ma notizie abbondanti sul coro, la sua anima e le sue leggi, le potete trovare nel servizio «Il coro describe, racconta, canta...» a pag. 32, proprio di questo numero di EG.

Se volete allestire i seguenti testi, vi consigliamo di leggere prima quelle pagine.

Le azioni corali che vi presentiamo sono tutte recitate da 'un coro' che si esprime, alle volte, con la voce e i gesti di un solo corista (o più), il quale resta il rappresentante o, meglio, l'incarnazione dei personaggi immaginati dal coro. Da qui la «finzione» indicata come caratteristica appena sopra. Per spiegarci meglio, potremmo dire che i personaggi singoli di un'azione corale devono conservare, l'anonimato come attori: sono membra dell'unico corpo, il coro.

Testo per un'azione corale può essere anche una poesia, un brano comico, un corale di Bach, la cronaca del giornale, un racconto, una fiaba, con opportune trasformazioni e adattamenti.

Non riducete però l'azione corale ad una classe di ragazzi e ragazze che

si muovono e camminano in fila indiana o in coppia, a secondo delle strofe e dei ritornelli, scandendo o salmodiando all'unisono, o in accordi contrastanti, poesie, ballate o inni.

I cinque copioni

Vi assicuriamo che questi cinque copioni, i più di origine francese, sono già stati sperimentati e recitati, con successo, da diversi gruppi giovanili.

E che voi non li abbiate mai allestiti, né visti, non è sufficiente per squalificarli o accantonarli. Bisogna tentare qualcosa di diverso. Non siate rigidi nel servirsene, entrate nello spirito dell'azione corale e siate entusiasti di giocarli insieme. E poi smontateli anche completamente; rimontateli in altro modo: cambiate battute, articolate le sequenze in una successione più serrata o più lenta, imprimate il vostro ritmo, distribuite le parti secondo esigenze di regia, di spazio, soprattutto del coro.

Mariti vecchi e stantii... *o, se vi piace di più, «Le spose illuse», è la rielaborazione di un racconto burlesco del XV sec., trasformato più volte in testo teatrale, in farsa, in azione corale. La Compagnia dei Commedianti Girovaghi di Léon Chancerel l'ha rappresentata come gioco teatrale per molti anni.*

Noi lo troviamo un soggetto ancora simpatico e, perché no?, attuale, visto che non è ancora finita la battaglia fra femministe e maschilisti. Ad ogni momento, vedetevela voi. Potete benissimo anche invertire le parti. È certo utile come semplice esercizio per l'educazione di un coro, per formare futuri attori e condurli al possesso di quel virtuosismo, libero e preciso nello stesso tempo, senza il quale non è possibile raggiungere una discreta purezza di stile. Il copione non ha pretese letterarie.

È però stato studiato per aiutare un gruppo a raccontare coralmente e ad esprimersi attraverso i suoi personaggi.

L'accordo di Bertolt Brecht. *È la parte centrale di questo suo dramma didattico. Il testo completo lo trovate in: Bertolt Brecht, «Drammi didattici», Einaudi, Torino, 1980. Lo stesso Brecht, in una nota al testo, scrive che sono consentite omissioni, aggiunte e trasposizioni; interi numeri musicali possono essere tralasciati, la coreografia omessa, la scena dei clown abbreviata o soppressa. È possibile inserire altri pezzi musicali, scene, movimenti coreografici o letture, qualora sia necessario e se lo stile degli elementi inseriti non contrasta con quello complessivo. Per le rappresentazioni, minori, si può rappresentare soltanto l'interrogatorio, ovvero la parte iniziale e l'interrogatorio. Sono le parti che qui pubblichiamo. Spetta al regista e agli esecutori trovare la forma più consona al fine che si propongono.*

Tre ducati, *trasposizione da un racconto di Charles Péguy. Anche per questa recitazione corale si deve partire dal gruppo di coristi, dal quale emergeranno, uno dopo l'altro, i singoli personaggi. Nel finale tutti ritorneranno ad essere coro compatto. Non diamo altri suggerimenti per la messa in scena: ci sembrano sufficienti quelli indicati nel copione. Importante: non tradite la semplicità e la freschezza di questa parabola, né mancate di creare, proprio attraverso il coro, quella carica emotiva e quella suspense che nasceranno dall'avvincente corsa del re, della regina, del popolo per salvare una vita umana in maniera completa e definitiva.*

La ballata della strada morta di Simon Boris. Un piccolo coro di sei; non ne aggiungeremmo altri. Sono sei vagabondi a cui piace cantare, devono quindi saper cantare. Con le loro canzoni, sognano di cambiare il mondo. Lo vorrebbero meno triste, meno solo, meno freddo, ma più allegro... sempre in primavera. Questa azione corale è formata da cinque scene, incorniciate dentro quattro canzoni che dovete trovare voi. Nella nostra esecuzione abbiamo utilizzato quattro canti scouts francesi a due-tre voci, senza accompagnamento di altri strumenti. Ci sembrano adatte le canzoni di Maria Clara, quelle di P. Duval o anche i canti 'regionali' tipo «Vulisse far venì pe' 'n'ora sola» (canzone abruzzese).

Per nostra sora morte corporale, di Léon Chancerel, o meglio, rielaborazione di un suo testo. Pur trattando il tema della morte, è un canto di lode e di gioia. Abbiamo visto rappresentare questo pezzo con tristezza. Sul volto di quel coro non è mai apparsa l'ombra della perfetta letizia del Santo di Assisi. Gli mancava l'anima cristiana. Ed è stato uno strazio. Prima di allestirlo, per creare l'atmosfera giusta, leggete qualche Fioretto di S. Francesco. Per la scena e la coreografia ammirate le pitture di Giotto sulla vita del santo: forse vi ispireranno.

MARITI VECCHI E STANTII, FUSI E RIFUSI da un testo del XV secolo

I PERSONAGGI

IL CORO, con un minimo di cinque coristi-attori:

UNO, assumerà il personaggio del Fonditore

DUE e TRE, i due mariti

QUATTRO e CINQUE, le due spose

BATTERISTA con piatti, grancassa, tamburi, cembalo...

AZIONE CORALE

(Così potrebbero essere distribuite le battute).

UNO *(cantando)* – C'era una volta...

CORO *(cantando)* – C'erano una volta...

due giovani donne...

(Frattanto Quattro e Cinque si staccano dal gruppo e vanno a vestire gli abiti delle due spose: foulards, gonne e, se volete, anche le maschere sul volto).

UNO – Agili...

DUE – Graziose...

TRE – Ben fatte...

UNO, DUE, TRE – Vermigliette e verdoline.

(Quattro e Cinque si mettono di fronte. Suono di cembalo).

UNO – La prima si chiama Arpalice.

DUE e TRE - Buongiorno, Arpalice!
 QUATTRO - Buongiorno, Signori!
 UNO - L'altra si chiama Carlotta.
 DUE e TRE - Buongiorno, Carlotta!
 QUATTRO, CINQUE - (*Sospirano*).
 CINQUE - Buongiorno, Signori!
 UNO - Ma perché, mie seducenti...
 UNO, DUE, TRE - Perché sospirate?
 QUATTRO, CINQUE - (*Tornano a sospirare, sofferenti e tristi*).
 UNO - È mai possibile che donne così graziose, questa mattina, abbiano un
 aspetto tanto triste?
 DUE - Arpalice, perché codesta smorfia?
 TRE - Perché codesti occhi rossi, Carlotta?
 QUATTRO, CINQUE - Ahimè!
 UNO - Ancora?
 DUE - Dite.
 QUATTRO - Mio marito...
 CINQUE - Il mio sposo...
 UNO - I vostri mariti?
 QUATTRO, CINQUE - I nostri mariti...
 UNO - Ebbene?
 QUATTRO - Maledetto il giorno in cui ho conosciuto il mio!
 CINQUE - Sia strangolato dai lupi chi fece questo matrimonio!
 UNO - Ma non sono mariti ricchi?
 DUE - Proprietari di buone rendite?
 TRE - Padroni di campi, di prati, di vigne a bizzeffe?
 UNO, DUE, TRE - E possessori di belle case e di servi in proporzione?
 QUATTRO, CINQUE - Sì.
 DUE - Non vi danno denaro a volontà, ricche vesti, abiti nuovi, gioielli,
 ornamenti, fronzoli a vostro piacimento?
 QUATTRO, CINQUE - Sì.
 DUE - Non vi lasciano forse la libertà di andare a ballare alle feste e di
 ricevere le vostre amiche, anche tutti i giorni?
 QUATTRO, CINQUE - Sì.
 UNO - Vi hanno mai rimproverato aspramente, o picchiato o malmenato o
 contraddetto?
 QUATTRO, CINQUE - No.
 UNO - Allora?
 DUE, TRE - Allora?
 QUATTRO - Sono vecchi...
 CINQUE - Stantii...
 UNO - Ah! Ah!
 QUATTRO, CINQUE - Ed è questo che ci irrita e ci fa arrabbiare e ci intri-
 stisce e ci distrugge e rende mortale questa nostra vita.
 DUE, TRE - Ah! Ah!
 CINQUE - Tasso è pieno di tosse, ha il cimurro, è sbilenco, zoppo, cisposo, ti-
 gnoso, bisbetico, pauroso.
 QUATTRO - Lardo è più molle d'un vecchio lardoso.
 CINQUE - Tasso crolla a terra appena si tocca.
 QUATTRO - Lardo non sa che dormire. Appena è a letto, è come un morto.
 Un morto che, per di più, russa.

UNO - Russa!

DUE - Ma niente è perfetto quaggiù.

TRE - C'è una contropartita a tutto.

QUATTRO, CINQUE - A una giovane donna, è certo,
a una giovane donna, prima di tutto,
occorre uno sposo giovane e coraggioso.

UNO, DUE, TRE - Senza dubbio.

UNO - Ma forse! Eh!

DUE - Potremmo? Sì?

TRE - Noi siamo giovani lavoratori.

UNO - Siamo giovani vendemmiatori.

DUE - Il lavoro non ci spaventa.

TRE - Voi vedete qui dei consolatori...

QUATTRO - Signori!

CINQUE - Signori!

QUATTRO - Ve ne prego!

CINQUE - Voi vi sbagliate...

QUATTRO e CINQUE - Noi non inganniamo i nostri mariti, né...

UNO, DUE, TRE - Perdonateci.

(Tamburo)

UNO - *(Si è tirato in disparte e indossa il costume del Fonditore: un larghissimo mantello, maschera, cappello).*

DUE, TRE - Cos'è questo?

UNO *(annunciando)* - Il Fonditore, è arrivato il Fonditore. Il meraviglioso fonditore e rifonditore di tutto... Accorrete, signore e signori! A vostra disposizione per tre giorni. Oggi, domani e dopo.

(Tamburo e grancassa)

E non soltanto fonde e rifonde

oro, argento, acciaio, bronzo, rame, platino
e tutti i metalli comuni o preziosi...

(Tamburo e batteria)

Ma ancora so rifondere gli uomini,
senza chirurgia, stiramento di pelle,
innesti o plastiche, ormoni o impastature...

(Tamburo)

Ma mediante l'unica virtù di una gran pentola,
sotto la quale fiammeggiano gioiosi tralci...

(Piatti)

E di un vegliardo di sessant'anni
io ne faccio un bell'adolescente.

(Tamburo e batteria)

Il mio laboratorio è situato in piazza principale,
vicino alla Locanda dell'Argento vivo
e all'Osteria dell'Oro in bocca.

(Tamburo)

(Il Fonditore si allontana. Nel frattempo Due e Tre hanno preso maschere e costumi; essi sono diventati i vecchi mariti, tutti e due gobbi e zop-picanti. Entrano. Quattro e Cinque vanno verso di loro).

QUATTRO - Mio caro marito.

CINQUE - Mio bello sposo.

QUATTRO – Fatti rifondere, mio caro Lardo, tesoro mio,
fatti rifondere senza aspettare.

CINQUE – Per il mio diletto, o Tasso, amore mio,
fatti rifondere subito.

QUATTRO, CINQUE (*Accarezzano i loro mariti, fanno moine, li coccolano...
Poi*).

Ehi, Fonditore! Fonditore!

UNO (*Rientra*) – Che volete?

DUE – Vogliamo farci rifondere.

UNO – Fanno cento scudi, pro capite.

QUATTRO – Non è nulla.

TRE – Non c'è pericolo?

UNO – Nessuno.

TRE – E voi ci garantite quarant'anni di meno?

DUE – Il vigore di un giovane di vent'anni?

TRE – Riavrò i miei capelli?

DUE – L'uso perfetto di tutte le mie membra?

UNO – Sicuramente. Tutti i suoi capelli e un corpo perfetto.

DUE, TRE – Affare fatto. (*Danno il denaro*).

UNO – Entrate, Signori, entrate nella pentola magica.

E voi, Signore, soffiate.

Attizzate la fiamma rigeneratrice.

(*Cembalo*).

(Il Fonditore, voltando le spalle al pubblico, stende il suo mantello, simulando in questo modo la pentola dove entrano i mariti, che lo stesso mantello nasconde).

(Rullo di tamburo e accompagnamento appropriato della batteria durante tutta l'operazione).

QUATTRO – La pentola ribolle.

CINQUE – Il lavoro vien bene?

UNO (*incitando*) – Soffiate!

QUATTRO – È fatto?

UNO – Soffiate!

CINQUE – Con tutto il cuore.

QUATTRO – Affinché egli sia...

CINQUE – Vivo...

QUATTRO – Ardente...

CINQUE – E diritto.

UNO – Alt! Signore, il lavoro è fatto.

Cantate «Te Deum laudamus»!

Eccoli i vostri mariti rifusi, rinnovati, ringiovaniti!

(*Arresto della batteria. Cembalo*).

UNO (*Il Fonditore scosta il suo mantello*).

DUE, TRE (*I due mariti, avendo cambiato maschera, riappaiono. Sono due robusti pezzi di giovanotti. I loro bastoni da vecchi sono diventati, nelle loro mani, dei robusti randelli*).

QUATTRO – Che uomini!

CINQUE – Che begli uomini!

e trucco facile per riuscire a metterlo in scena. Con decenza, senza sfigurare troppo..., senza annoiarci nella preparazione, che diverta ed educi il nostro pubblico».

Grazia, tentiamo di accontentarti non solo con riflessioni, esercizi e proposte di lavoro sul coro, ma anche con alcuni copioni semplici di azioni corali. Li trovi nella rubrica Teatro-testi di questo numero. E speriamo che il tutto sia utile anche a qualche altro tuo collega.

Il coro è danza e canto

Lo ha definito molto bene Paul Claudel ne «L'oiseau Noir dans le Soleil Levant». «Il coro è quell'uditorio multiplo di persone non caratterizzate che circondano gli attori principali del dramma, incaricate di dare una risposta e una risonanza ad ogni esplosione della loro personalità e ad ogni moto della loro passione. Si appoggia e fa riferimento ai protagonisti in quanto testimone ufficiale e portavoce delegato del pubblico in un travestimento adatto alla finzione... Provoca e propaga quella specie di collettivo e anonimo muggiare come il mare delle generazioni, una dietro l'altra, che guardano e ascoltano...». Presso i greci «CORO» significava danza e canto. Per noi è anche il gruppo degli attori, dai greci chiamati corenti, da noi coristi, che cantano e danzano; e, sempre per noi, può anche significare il luogo dove il coro agisce (il luogo, ad esempio, dove i monaci cantano le preghiere delle ore).

Il coro-personaggio nelle tragedie greche cantava e danzava nello spazio semicircolare ad esso riservato, detto orcheisthai (da cui orchestra), che si trovava ai piedi della platea, fra pubblico e attori. Oggi, questo spazio, in molti teatri, è occupato dall'orchestra.

Nella tragedia il coro rappresentava l'elemento musicale del dramma; era presente sulla scena ininterrottamente dal principio alla fine, tranne rarissime eccezioni.

Il suo significato storico e sociale è la chiave per capire la funzione del teatro in Atene. Il coro è la voce della comunità che giudica le azioni individuali dei personaggi; entra nel teatro prima che incominci l'azione preannunciata; descrive, commenta, partecipa, approva o disapprova, ammonisce gli spettatori fra una scena e l'altra. È il personaggio che inquadra l'azione drammatica nel contesto politico-sociale della città. Il tragico Agatone, poco più giovane di Euripide, trasformò la funzione del coro riducendo i canti corali a semplici intermezzi musicali.

Il coro rinasce, completamente rinnovato, nelle sacre rappresentazioni medievali, in cui tutto il popolo diventa coro e protagonista.

Ma ora non c'è tempo né spazio per raccontarne la storia. Ricordiamo soltanto uno dei pochi drammaturghi contemporanei veramente preoccupato di scoprire un ruolo moderno al coro: Bertolt Brecht. Nei suoi «Drammi didattici», recentemente pubblicato da Giulio Einaudi nella collana 'Gli struzzi', n. 235, Brecht dà grande spazio al 'coro': al coro degli aviatori, ne «Il volo oceanico», al coro provetto, ne «L'accordo», al grande coro ne «Il consenziente e il dissenziente»; al coro di controllo ne «La linea di condotta», ai cori dei Curiazi, degli Orazi e delle donne ne «Gli Orazi e i Curiazi». Egli vagheggiava una forma di teatro che abbattendo la tradizionale separazione tra attori e spettatori, servisse alla comunità per mettere in scena se stessa e i propri problemi, trasformandoli in immagini, cose e linguaggi comprensibili, per trovarne una

soluzione. L'obiettivo più alto che si poneva Brecht nella «grande pedagogia» era quello di trasformare il ruolo della recitazione, dove tutti gli spettatori diventassero attori capaci di prendere partito invece di identificarsi. I miei drammi didattici, scriveva, hanno l'unico scopo di far partecipare tutti i presenti all'esecuzione di un lavoro teatrale... per questo la forma del dramma va adattata, per quanto possibile, agli scopi che di volta in volta si prefigge.

Risuscitiamo il coro drammatico

Il coro come personaggio teatrale è da risuscitare anche oggi.

Nella scuola non dovrebbe essere difficile, perché si parte da una realtà corale già esistente, la scolaresca, fatta di persone che si conoscono, dialogano quotidianamente, hanno medesimi obiettivi, parlano la stessa lingua, rivivono sentimenti e passioni uguali, sono abituate a muoversi sotto la direzione di un corifeo (o capo coro), l'insegnante, che è anche il regista del coro scolastico.

In questa nostra epoca l'idea di un certo coro drammatico ce lo hanno dato più volte i tifosi delle squadre di calcio o pallacanestro.

Dà il 'via' il corifeo: «Forza Juve, cìà, cìà, cìà!»; e subito riprende il coro: «Forza Juve, cìà, cìà, cìà... Oh, oh!...» con motivi e toni eccitanti e sempre più violenti, ritmi accelerati, con accompagnamento scandito dal battito delle mani, da trombe, tamburi e campanacci.

Ed è sempre molto corale il «goal» gridato dai vincitori e il silenzio sdegnato dei vinti; oppure il «no!» improvviso e generale al mancato bersaglio di un loro divo.

Ma vediamo di individuare alcune norme e regole per la messa in scena di un'azione corale.

Le regole del coro

1. Avere una coscienza comunitaria.

Possedere al massimo grado il «senso della comunità» è la prima prerogativa di ogni corista. Sono quindi controindicati individualisti, primedonne e istrioni. Il corista deve sentirsi parte viva del «personaggio-comunità». Con parole, gesti, immagini e sentimenti il coro deve essere capace di esprimere gli ideali e le motivazioni, i valori morali, le tensioni esistenziali e sociali della sua comunità. Il singolo corista deve imparare a pensare con gli altri, a sentire e reagire 'insieme' e 'insieme' a commuoversi, senza rinunciare alla fisionomia e alla ricchezza della propria personalità, ma mettendole a servizio della più complessa personalità del coro. I coristi sono, come nell'orchestra, i molti e differenti strumenti che fanno coro, accordati nell'unica armonia.

2. Essere sinceri e autentici.

Non si deve pensare che il coro debba essere costituito dagli spersonalizzati, da donne e uomini di serie B. Una masnada di brocchi (= cavalli sfiatati) non farà mai un purosangue!

L'azione corale ha bisogno di personalità, di atleti drammatici. Per poter esprimere l'anima di tutta una comunità i coristi devono essere veri e autentici, essere se stessi, sensibili, vivi, affettivi, dai riflessi pronti, intonati, capaci

di comprendere l'anima di ogni espressione e azione e di rappresentarla: devono essere umani, ricchi di umanità.

Il corista non è però come l'attore singolo: deve agire, camminare, gesticolare in maniera differente, in maniera corale.

3. Leggere e rileggere insieme il copione.

Dovete leggere il testo con la passione di scoprirne tutto il significato e con la voglia di rappresentarlo. Il copione lo dovete decifrare e analizzare insieme, preoccupati di comprenderne il senso profondo in ogni sua parte. Imparate a leggerlo correttamente, con sincerità; cercando cioè di risentirlo risuonare emotivamente dentro di voi, animandolo con il vostro spirito.

4. Individuare e definire il tono e il ritmo dell'azione corale.

Ogni pezzo corale dovrebbe essere contrassegnato in partenza dal tempo-ritmo d'esecuzione, come si fa per i brani musicali, in cui vengono indicati chiave di lettura e tempo. Sarebbe interessante inventare dei simboli significanti le modalità di ritmi e melodie d'esecuzione di un'azione corale. In mancanza di queste precisazioni, dovete voi scoprirne il ritmo, guidati dalla punteggiatura, gli « a capo », l'andamento dei periodi, gli accenti, e soprattutto dallo spirito più che dalla lettera. Nell'azione corale è più essenziale il tono del senso, la forza o il sussurro, il rallentamento o l'accelerazione del parlare e tutti gli elementi ritmici. A volte sarà necessario introdurre la batteria (piatti, tamburi, timpani, nacchere...); altre volte un fondo musicale.

5. Allenare e regolamentare i vostri mantici.

Ritmo e tempo vanno definiti tenendo conto anche delle possibilità respiratorie del coro. Avrete così l'occasione di imparare a respirare. Non è vero che tutti sappiamo respirare 'bene'. Proprio nel realizzare un coro parlato vi accorgete che la maggioranza delle persone respira male, da asmatici sfiatati, alle volte con grandi sforzi e scarso rendimento, senza adeguarsi al ritmo delle emozioni. Ne consegue che il pezzo non rende come ci si aspettava; la voce si affievolisce o scompare sulla coda del verso o di un periodo, diventa rauca, forzata, falsa, e appare come compressa dentro la gola o nel ventre, e non invece « altoparlata » dalla maschera facciale.

6. Avere un maestro di coro.

Avremmo dovuto suggerire prima questa regola. È indispensabile un maestro o direttore di coro, come per un'orchestra o un coro musicale.

La prima cosa che un maestro deve fare sarà di scegliere i coristi fra giovani e ragazze già affiatati e uniti da una fede comune, un ideale, da abitudini vissute insieme. Insieme faranno esercizi ginnici e camminare; insieme ascolteranno musica, vedranno degli spettacoli; e ancora insieme eserciteranno la voce e cercheranno l'espressione corporale vera, individuale e di gruppo. Il maestro di coro deve curare la fusione del gruppo, ma anche il massimo rendimento di ciascuno.

7. Distribuire ruoli e parti.

Distribuite, con l'aiuto del maestro, il testo fra coristi e capo-coro (corifeo era detto il capo dell'antico coro greco: siglava un brano, lo intonava, provocava il coro... appariva come il solista di un coro musicale). Alcune frasi, o

parti di una frase, saranno pronunciate dal capo-coro soltanto o da un corista, altre da due o tre insieme, altre, infine, da tutti.

Non si deve fare la distribuzione delle parti a caso, ma tenendo conto della psicologia e delle capacità di ciascuno. Prima di distribuire definitivamente le battute, fate una prova; se vi accorgete che una battuta 'x' è malamente espressa da un corista, fatela pronunciare agli altri, assegnatela a chi gli riesce di dirla meglio.

Distribuite le parti, in un primo tempo ciascuno studia e lavora individualmente, poi ci si ritrova per 'montare' lo spettacolo, preoccupati di armonizzarlo, di ritrovare il tono e i ritmi giusti, in maniera da soddisfare orecchie, occhi e spirito, nostro e del pubblico.

8. Agire insieme, e non soltanto parlare.

Quando una recitazione corale comporta anche un'azione, bisogna saper muoversi, camminare, mimare, gesticolare secondo il ritmo-parlato. Azione e parola devono armonizzarsi. I singoli gesti devono inserirsi in maniera espressiva nella globalità. Muoversi fuori tono e tempo senza motivo stonerebbe come un violino o una tromba scordati. In ogni movimento, camminata, gesto, non 'forzate' né fate smorfie; bisogna essere semplici, veri, senza cadere nel falso, nella volgarità, o in un'enfasi vuota di spirito.

9. Imitare la natura.

Il corista deve saper imitare la natura: lo stormire del vento fra gli alberi o il suo sibilo sornione e insidioso tra le fessure di una finestra; il buono e il cattivo vento. Deve saper imitare il rumore della pioggia, del torrente, dei passi, degli applausi, del traffico; imitare l'ondeggiamento della barca, delle messi, della folla; imitare il frangersi delle onde contro gli scogli ed anche il morire sulla spiaggia sabbiosa. E il canto degli uccelli, l'abbaiare del cane, il chiocciare della gallina, il nitrito del cavallo, il raglio dell'asino... «Nella vecchia fattoria, ia, ia, oh...» può essere una canzone d'allenamento.

Sarà un coro perfetto quello che saprà imitare i rumori e i suoni della natura libera o meccanizzata, senza l'aiuto di strumenti ma soltanto con la bocca. Così il corpo imiterà la camminata degli animali. Diventerà albero in caso di bisogno. E ancora sarà il vento, il temporale, il sole, la pioggia, in una danza improvvisata.

10. Buttatevi in acqua.

Si dice che è la miglior maniera per imparare a nuotare. È vero anche per giocare un'azione corale. Voi stessi scoprirete queste regole del gioco e altre; sentirete l'esigenza di sperimentare le tecniche del coro. Vi accorgete che saranno le medesime leggi e tecniche da noi suggerite: saper respirare mettendo ed emettendo l'aria dai mantici con giusto dosaggio; attaccare con sicurezza e insieme al segnale del maestro; articolare bene le sillabe; far suonare bene vocali e consonanti; non contilenare le finali; evitare l'ampollosità, la retorica fuori posto; pensare a quello che si dice; parlare al pubblico; non sgolarsi; variare l'intensità; saper slittare insensibilmente dal rumore alla parola, al canto; non sbuffare né battere il tempo con la testa.

Incontrerete, certo, delle difficoltà, forse tante, e vi costerà fatica. Ma sarebbe presunzione pretendere di improvvisare un coro drammatico senza un lavoro faticoso e senza ostacoli da superare. La formazione di un coro qualificato richiede tempo, attitudini, maestri, volontà, come sempre. Ma ogni per-

fezione passa attraverso tante imperfezioni... e secondo lo stile dei grandi educatori bisogna incominciare con il poco per arrivare al molto, al meglio. Chiudiamo questo nostro sproloquio invitandovi a scriverci come ha fatto Grazia e augurandovi... buon lavoro!

ESERCIZI ILLUSTRATIVI

1. Il coro canta

Il canto è certamente uno dei mezzi più efficaci per creare un gruppo, per fare coro.

Il canto corale e popolare allena a vivere insieme: a respirare, parlare, immaginare, sentire, amare e odiare, gioire e soffrire.

Non devono mancare il capo-coro e il maestro.

Vi suggeriamo tre canti e vi indichiamo tre canzonieri.

● *Nella vecchia fattoria, ia, ia, oh.*

Quante bestie ha zio Tobia, ia, ia, oh.

C'è la capra... ca... ca... capra... (si imita il verso della capra)

Nella vecchia fattoria, ia, ia, oh.

(C'è il maiale di Tobia; il cane, la mucca...)

Questa canzone è ancor più allegra se cantata in lingua inglese.

● *Alouette, gentile alouette*

Alouette, je te plumerai!

Je te plumerai la tête,

(Coro) Je te plumerai la tête

(Corifeo) Et la tête! (Coro) Et la tête!

(Corifeo) Alouette (Coro) Alouette, Ah...

(Le bec, le nez, la gorge, le dos, les pattes, le cou...)

● *The happy Wonderer.*

Val - de - ri (tra la la la la)

Val - de - ra (tra la la la la)

Val - de - ri (tra la la la la)

Val - de - ra ha ha ha ha ha ha

Val - de - ri (tra la la la la)

Val - de - ra (tra la la la la)

I love to go a-wandering
along the mountain track.

And as I go, I love to sing
my knaspack on my back.

Dovremmo aggiungere 'Eh, cumpare, ci vuol suonare!'; 'La Santa Caterina era figlia di re'; 'Ci son due coco, drilli...' e cento altri... che puoi trovare nei vari canzonieri in circolazione.

● *Tre canzonieri*

- URRRA'!... (canti allegri, canzoni di folclore, spirituals, bans di saluto e di bivacco).

Elle Di Ci, Leumann (TO), Corso Francia.

- Canzoniere Scouts (Canti tradizionali, religiosi, delle nuove Frontiere, di marcia, west, spirituals, regionali, danze, canzoni...).
- Casa Musicale ECO, Milano, Via S. Antonio 5.
- Il libro dei canti (salmi e cantici, canti tradizionali, popolari, brasiliani, spirituals, gospel songs...).
- Jaca Book, Milano, Via Aurelio Saffi 19.

2. Il coro mormora, grida, describe

Vi indichiamo tre bans.

'Bans' vuol dire «rullio di tamburo, ceffone ben dato, o colpo di pistola»? Mah! Noi intendiamo «rumori espressivi corali». Sono espressioni corali che dicono meraviglia, gioia, delusione, vendetta, forza, simpatia, ok. Allenano un coro a pronunciare bene le parole, a ritmare le battute, ad attaccare insieme, a fondere la voce, ad esprimere, con voce, mimica e gesti, gli stessi sentimenti, a farsi il fiato. Anche qui ne suggeriamo soltanto tre.

● *C'est bien...*

CORO - C'est bien!

C'est très bien!

C'est très très bien!

Ce sont des artiss'...

Mmmmh!... (*E ciascuno batte delicatamente cinque volte colla mano destra sulla spalla del suo vicino di destra per esprimere la sua soddisfazione*). (*Importante è pronunciare con 'piacere' e insieme ogni espressione, gustando quasi la bontà dello spettacolo che volete applaudire*).

● *La sculacciata.*

(*Il papà di Gigetto è il corifeo, e Gigetto è il coro*).

CORIFEO - Gigetto, mangia la minestra!

CORO - No, papà! (*Tre volte*).

CORIFEO (*battendo un piede in terra*) - Gigetto, mangia la minestra!

CORO (*idem*).

CORIFEO (*battendo i piedi per terra*) - Gigetto, mangia la minestra, se no pam pam!

CORO - (*Idem*).

CORIFEO - Pam pam! (*Accompagnato con due colpi di battimano*).

CORO - Eeeeh...! (*Piange come un vitellino*).

● *È in partenza sul terzo binario...*

(*Il corifeo fa da capotreno; il coro, la locomotiva*).

CORIFEO (*fischia*) - Signori, si parte... Chiudere!

CORO - Ciuff scia che vem... ciuff scia che vem... (*Aumentando lentamente*).

CORIFEO - In salita, tutto vapore!

CORO - An peudi pû... (*Con fatica*) - Su che ghe sem... Mi ghe la fô pû... (*Ansimante*).

CORIFEO - In pianura, finalmente!

CORO - Cor minga trop!... (*Veloce*).

CORIFEO - In discesa! Attenti al burrone!

CORO - Te ve trop. Te ve sot! (*Vorticoso*).

CORIFEO - Ocio la cu...

CORO - Cuuuu... cû... cûûû... rvaa! (*Imitando il fischio del treno*).

CORIFEO – Abbiategrasso! Non proseguite! Si scende!
TUTTI – Aaahh!... Finalment ghe sem!

3. Il coro si muove, danza

Abbiamo detto che coro significa «danza e canto», e allora danziamo cantando.

Due libriccini molto utili per imparare a danzare sono:

«Invito alla danza» di Daniela Ferraris, Elle Di Ci, Leumann (TO), e «Entrez dans la danse» aver Edmee Arma, H. Lemoine, Paris.

Noi ci accontentiamo di indicarvi una danza indiana che si esegue anche da seduti.

● *Auguri*

A - gu - ni gu - ni ga - ia gu - ni A - gu - ni gu - ni ga - ia gu - ni Ai Ai Ai ip - pi
ai ca - ie - ne ai ai ai ip - pi ai ca - ie - ne A - gu A - gu - ni ki - gi.

Formate un cerchio. Sedetevi per terra all'indiana con le gambe incrociate davanti, uno vicino all'altro. Il motivo va ripetuto quattro volte, con movimenti e gesti differenti ogni volta.

1. movimento – Seguendo il ritmo del canto, portate le mani prima sulle ginacchia del compagno di destra, poi sulle vostre (2 tempi), infine su quelle del compagno che sta alla vostra sinistra... e così via!
2. movimento – Toccare con la punta delle vostre mani le vostre spalle (la destra tocca la destra, la sinistra la sua sinistra); stendere le braccia in avanti, parallele, palma verso terra; toccare ancora le spalle, ma questa volta incrociando le braccia, e così via!
3. movimento – Battere le mani insieme; battere la mano destra sul ginocchio sinistro; battere le due mani insieme; battere la mano sinistra sul ginocchio destro... e così via!
4. movimento – Con le mani coprite il volto; stendere le braccia in alto, prima verso il centro del cerchio; incrociare le mani sul petto; stendere le braccia in avanti e toccare terra con la punta delle dita.

4. Il coro racconta

● *Canto della strada*

Recitate questa azione corale di L. Chancerel, che abbiamo tradotto e adattato dal francese.

Il coro (T = TUTTI) può essere composto di sei o più personaggi. Entrando in fila indiana, camminando su un motivo marziale che verrà ripreso più volte nel corso dell'azione. Si fermano su una linea, diagonale rispetto al palco, la spalla destra del primo coprirà quella sinistra del secondo, e così via. Durante l'azione, a nostro parere, la marcia dovrà essere solo mimata. Attenzione: passate con gradualità dal recitato al cantato, e viceversa.

(I canti adatti al pezzo non mancano: *Un ponte sul fiume Kway; La main dans la main; Partiam dalle nostre città; Davey Crockett...*).

- T. – A sinistra i campi
 la strada davanti, a destra i campi.
1. – La terra salda sotto il piede.
- T. – Andiamo.
6. – Andiamo.
2. – Di mattina camminando
- T. – camminando
2. – la strada davanti
- T. – davanti
2. – di notte camminando
- T. – camminando, camminando, camminando...
- 2.4. – La terra salda sotto il piede
- T. – la terra salda sotto il piede, andiamo.
1. – il mio piede dietro il tuo piede
- T. – il mio piede dietro il tuo piede.
1. – La mia orma nella tua orma
- T. – la mia orma nella tua orma
1. – un unico respiro
 un unico ideale:
- T. – liberi, giovani, insieme
 sulla strada, sulla strada, sulla strada.
3. – A me la via che ho scelto,
2. – a me il profumo della terra,
4. – a me il sole sui fiori del pesco,
1. – a me il cielo sempre nuovo,
5. – a me le lunghe sorsate di spazio,
6. – a me il nord
- 1.2. – e il sud
- 1.2.4. – e l'est
5. – e l'ovest
- T. – a me la rosa del cammino, la rosa dei venti.

(Riprendono il canto di marcia).

- T. – La strada. Un-due. Un-due.
1. – Fa bello
2. – fa caldo
6. – paracarri (*li vede*)
1. – Uccelli (*li indica*)
3. – Fa caldo
- T. – paracarri, paracarri, paracarri.
3. – fa caldo
- T. – fa caldo
1. – si va sempre dritto.
2. – Sempre dritto
3. – a destra
4. – sempre dritto
5. – a sinistra
6. – sempre dritto

(Cantano, rallentando).

4. – Un-due, un-due, un-due... (*affaticati*)
 6. – Halt!
 4.5.6. – Halt!
 2.3.4. – Halt!
 1. – No, è bello.
 2. – No, è bello.
 3. – Uffa!
 4. – È bello.
 5. – Uffa!
 6. – È bello.
 T. – È bello (*riprendono la marcia*)
 un-due, un-due, un-due.
 6. – Ah! (*corre davanti agli altri, a sinistra degli spettatori; i suoi compagni si fermano*).
 Un campanile! (*Gli altri lo raggiungono*).
 2. – Delle case
 3. – il municipio
 5. – la fontana
 1. – il villaggio
 T. – il villaggio. Ah!
 Un-due, un-due, un-due... (*in corsa*)
 1. – Halt! (*si fermano*)
 Buon giorno.
 2. – Buon giorno
 3. – buon giorno
 4. – buon giorno
 5. – buon giorno
 6. – buon giorno
 T. – BUON GIORNO (o buona sera!).

PROPOSTE DI LAVORO

1. *Almeno una rappresentazione*

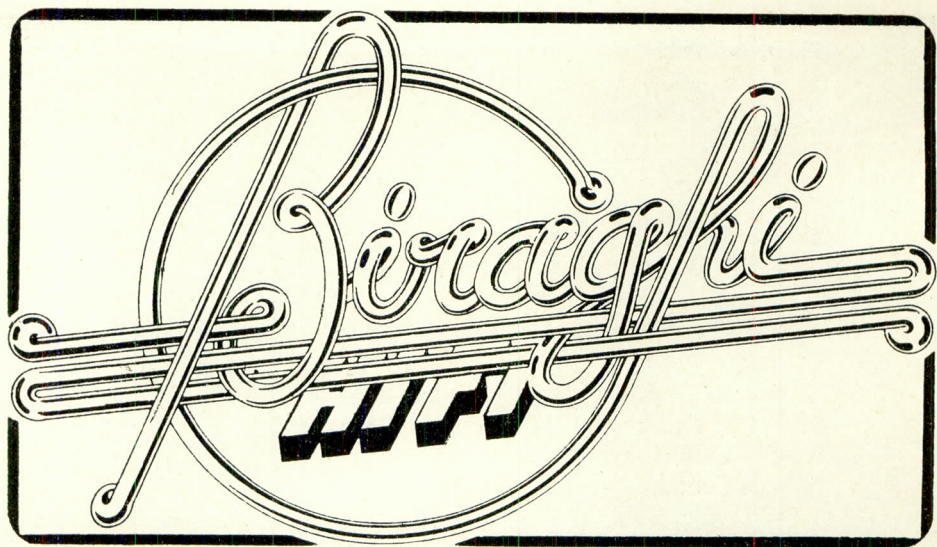
Realizzare almeno una delle azioni corali pubblicate in Teatro-Testi EG di questo numero alle pagine 11-28.

2. *Il Mugnaio, suo Figlio e l'Asino*

Ricostruire nel genere dell'azione corale la favola di La Fontaine «Il Mugnaio, suo Figlio e l'Asino», mettendo in evidenza il coro della gente che i tre incontrano lungo la strada. Potete trovare il testo in J. de La Fontaine, FAVOLE, vol. 1, Rizzoli, Milano, 1980.

3. *Ricerca di brani corali*

Ricercate qualche testo corale nelle tragedie greche di Eschilo, Sofocle o Euripide; o anche in quelle di A. Manzoni; o in altri testi moderni (Bernanos, Eliot) e progettate «l'azione» del coro corrispondente al testo scelto.



MILANO
VIA ALGAROTTI 4
TEL. 652488-6597001

**ALTA FEDELITÀ
VIDEO REGISTRATORI
RADIO-TV-COLOR
ELETTRODOMESTICI**

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

“IL FILM DEVE ESSERE UN TRUCCO DA INTERPRETARE”

**Spezzoni di memoria nel montaggio
dei film di Alain Resnais.**

Il passato dell'uomo è tutto nel suo presente.

Federico Bianchessi Taccioli

RESNAIS - FILMOGRAFIA

Alain Resnais ha iniziato a fare cinema come qualche lettore di *Espressione Giovani*: girando un breve «*Fantomas*» a 14 anni con una cinepresa a 8 mm avuta in regalo, e poi, sempre con la stessa macchina, un cortometraggio su una sceneggiatura pubblicata su una rivista.

Dopo aver seguito un corso di attore teatrale e avere girato alcuni mediometraggi (uno dei quali interpretato da Gérard Philippe), a 26 anni vince due premi alla Biennale di Venezia con un documentario su Van Gogh, che riceve due anni dopo addirittura un Oscar. Da allora, per dieci anni, fino al 1959, Resnais dirige solo cortometraggi, quattordici per la precisione, su temi vari: i costelli di Francia, Gauguin, Saint-Tropez, l'arte africana oppressa dal colonialismo, Guernica, e così via. Matura progressivamente uno stile originale e sempre più narrativo, finché gli propongono un documentario sulla bomba atomica. Ma Resnais rifiuta, ha in mente qualcosa di diverso sullo stesso argomento. E da allora dirige solo lungometraggi di invenzione.

HIROSHIMA MON AMOUR (1959)

Sogg. e scen.: Marguerite Duras. Fot.: Sacha Vierney e T. Michio. Mus.: Giovanni Fusco e George Delerue. Int.: Emanuelle Riva, Eiji Okada, Bernard Fresson. Prod.: Argos, Como, Dajei, Overseas. Dist.: Globe.

Il breve incontro tra una regista francese e un architetto giapponese a Hiroshima è occasione per esplorare i meccanismi interiori della memoria, dell'amore e le loro connessioni con i fatti della storia. Ma è anche il pretesto per costruire un linguaggio cinematografico libero da ogni convenzione, riflesso immediato del flusso di immagini d'ogni genere che attraversa il tempo di ogni essere umano.

L'ANNO SCORSO A MARIENBAD (1961)

Sogg. e scen.: Alain Robbe-Grillet. Fot. (dyaliscopes): Sacha Vierny. Mus.: Claude Seyrig. Int.: Dalphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff, Françoise Spira. Prod.: Terra, Cormoran, Precitel, Como, Argos, Tamara, Cinetel, Silver, Cineritz, Cocinor. Dist.: Cineritz. Dur.: 95'.

Un nuovo misterioso incontro tra un uomo e una donna, in un grande albergo. Lui afferma di averla già amata l'anno scorso e di volerla portare via con sé. Lei nega, non ricorda. Memorie e suggestioni si sovrappongono, passato e presente si confondono. Nei corridoi e nei giardini della memoria due destini si incrociano, non si sa se per amarsi o per morire.

MURIEL, IL TEMPO DI UN RITORNO (1963)

Sogg. e Scen.: Jean Cayrol. Fot. (colori): Sacha Vierny. Mus.: Hans Werner Henze, Rita

Streich. Mont.: Kenout Peltier, Eric Pluet. Int.: Delphine Seyrig, Jean-Pierre Kérjen, Nita Klein, Jean-Baptiste Thierrée, Claude Sainval, Laurence Badie, Jean Champion, Jean Dasté, Martine Vatel, Julien Verdier, Yves Vincent. Prod.: Argos, Alpha, Eclair, Les Films de la Pléjade. Dist.: Dear, Fox. Dur.: 115'.

L'angoscia di un ricordo che non si lascia cancellare dai cambiamenti del tempo: Muriel, la ragazza algerina torturata e uccisa dai soldati francesi. La delusione dell'incontro con ciò che resta delle passioni della giovinezza. La violenza dello scontro tra la memoria e la coscienza. L'impossibilità di sottrarsi alla storia se non con la morte.

LA GUERRA È FINITA (1966)

Sogg. e Scen.: Jorge Semprun. Fot.: Sacha Vierny. Mus.: Giovanni Fusco. Mont.: Eric Pluet. Int.: Yves Montand, Ingrid Thulin, Michel Piccoli, Geneviève Bujold, Jean Dasté, Dominique Rozan, Jean-François Rémi, Marie Mergey, Pierre Decazes, Anouk Ferjac. Prod.: Sofracima (Parigi), Europa Film (Stoccolma). Dist.: Cidif. Dur.: 120'.

Diego, militante comunista nella Spagna di Franco e protagonista di un altro viaggio nella propria memoria e nelle speranze, nelle contraddizioni delle prospettive rivoluzionarie e della necessità contingente dell'azione.

JE T'AIME, JE T'AIME (1968)

Sogg. e Scen.: Jacques Sternberg. Fot. (col.): Jetan Boffety. Mus.: Krzysztof Pendekski. Mont.: Albert Jurgenson, Colette Leloup. Int.: Claude Rich, Olga Georges-Picot, Anouk Ferjac, Georges Jamin, Alain MacMoy, Vania Vilers, Ray Verhaege, Van Doude, Yves Kerboul, Dominique Rozan, Annie Bertin, Jean Michaud, Claire Duhamel, Bernard Fresson, Sylvain Dhomme. Prod.: Parc Film, Fox Europa. Dist.: Fox. Dur.: 97'.

Uno scienziato ha costruito la macchina del tempo e la fa provare per la prima volta a un uomo, dopo averla sperimentata sui topi. Claude Ridder dovrebbe restare nel proprio passato solo un minuto. Ma qualcosa si guasta e l'uomo precipita da un punto all'altro del passato fino all'incontro con la morte.

STAVISKY IL GRANDE TRUFFATORE (1974)

Sogg. e Scen.: Jorge Semprun, Alain Resnais. Fot. (col.): Sacha Vierny. Mus.: Stephen Sondheim. Mont.: Albert Jurgenson. Int.: Jean-Paul Belmondo, Anny Duperey, François Perrier, Michel Lonsdale, Roberto Bisacco, Claude Rich, Gigi Ballista, Nike Arrighi, Charles Boyer. Prod.: Euro (Roma), Ariane Cerito (Parigi). Dist.: Euro. Dur.: 120'.

Stavisky, il Sindona che nella Francia del 1934 travolse nella sua caduta il governo minacciando di aprire le porte al fascismo, o piuttosto l'uomo-maschera, il truffatore dai mille volti e dalle mille personalità. Funambolo della finanza e prometeo del palcoscenico, immagine del gioco di identità che è all'origine del teatro, del cinema e della vita stessa.

PROVIDENCE (1977)

Sogg. e Scen.: David Mercer. Fot. (col.): Riccardo Aronovich. Mus.: Miklos Rozsa. Mont.: Albert Jurgenson. Scenograf.: Jacques Saulnier. Int.: John Gielgud, Dirk Bogarde, Ellen Burstyn, David Warner, Elaine Stritch, Cyril Luckham, oseph Peters, Tania Lopert, Anna Wing. Prod.: Action Film, FR 3 (Parigi), Citel Film (Ginevra). Dist.: Italnoleggio.

Sulla linea d'ombra che separa dalla morte, l'uomo cerca rifugio nella libertà dell'immaginazione, ricostruendo se stesso, gli altri, la memoria secondo trame diverse, guidate dal desiderio piuttosto che dal caso, o forse semplicemente dal sogno, dall'alcool, dalla paura del vuoto incombente. Un ottuagenario scrittore reinventa la propria vita e quella della sua famiglia prima di abbandonarla per sempre.

«ECCE TOPO»

Uomini e topi, distingueva Steinbeck. Uomini che sono uomini e uomini che sono (o vivono) come topi. Ma si sbagliava. Non c'è distinzione. Siamo tutti topi. Reagan e Breznev, topi. E topo fu Socrate, ed Hegel, ed Einstein. Anche Marx. Topo sono io che scrivo qui e topi voialtri che leggete. Persino Dio, forse, s'incarnò in un topo. Con solo un po' di cortecchia cerebrale in più. Pochi millimetri di spessore,

una differenza che è una « nuance ». Utile, più che altro, a costruire raffinate giustificazioni, eleganti ponti razionali su cui far passare le truppe dell'inconscio. Tutto quel bel gioco di specchi culturali consentitoci dal virtuosismo della memoria. Basta togliere quella buccia, oppure neutralizzarla, oppure considerarla semplicemente come « sovrastruttura », ed ecco apparire l'uomo identico al topo.

Piacere e territorio

Le reazioni dell'«homo sapiens» agli stimoli e alle sollecitazioni dell'ambiente esterno sono identiche a quelle di una cavia sottoposta a scariche elettriche in un laboratorio. Anche la morale, il Bene e il Male, la Virtù e il Peccato, non sono che parole per rendere «umani» comportamenti condizionati dal principio fondamentale, il principio del piacere. E anche dall'altro pilastro dell'istinto, quello del controllo su un «territorio», su uno spazio di potere. Il principio del piacere e il principio del territorio condizionano la vita di una tartaruga, di un granchio, di un ratto e anche di un impiegato. E, naturalmente, del suo capufficio, di suo figlio, di una moglie e della sua amante.

Ma, allora, la Libertà, il Libero Arbitrio, l'Io Voglio, la Coscienza?

Niente paura. Che i nostri atteggiamenti siano analoghi a quelli di ogni altro animale non è una sorpresa per nessuno. La vita si comporta più o meno negli stessi modi, indifferentemente dalla struttura che si dà, sia quella di un'ameba o quella di un elefante. Da reazioni semplici e totalmente uniformi, si passa a reazioni via via più complicate.

È vero, di fronte a una minaccia, sia il topo sia l'uomo hanno solo tre scelte: fuggire; attaccare; inibire la propria ansia scaricandola o in una nevrosi o in una malattia o in una aggressività, diciamo, di «ripiego». Come i famosi capponi di Renzo, che nell'imminenza di essere arrostiti si beccavano l'un l'altro. Se la struttura è uguale, però, non è uguale proprio la sovrastruttura. Non è uguale ciò che ci fa diversi, cioè la memoria e la capacità di collegare idee ed esperienze differenti in modi del tutto originale. Differenze di quantità, si noti: quantità di collegamenti, quantità di segni e di simboli, quantità di sfumature di risposte. Ma in que-

sto campo, quantità diventa presto uguale a qualità.

Le trappole di Resnais

Delle nostre pie illusioni riguardo alla verità oggettiva, delle nostre glorie circa la logica, Alain Resnais non ha mai avuto nessuna pietà. Tantomeno si è mai lasciato convincere dalle convenzioni del linguaggio, dalle regole codificate su come si racconta la storia, sia quella dei secoli sia quella dei secondi. Al contrario, il gioco preferito del regista più intelligente della «fu» Nouvelle Vague è sempre stato quello di scombussole le regole per far posto a piccoli spiragli di sincerità. Quella profonda, che non si attacca a certezze, ma accoglie anche l'errore, l'incertezza.

I film di Resnais sono delle ben congegnate trappole dove l'autore, con un filo di sadismo, rinchioda personaggi e ambienti dell'ovvio culturale, apparentemente destinati a più tranquille fortune in vicende convenzionali, romantiche, drammatiche, sentimentali. Sono trappole piene di specchi, labirinti dove lo spazio e il tempo diventano assai simili a quelle incerte entità descritte dalla fisica moderna. Ricordate l'albergo di Marienbad? O la lunga notte nella villa, in «Providence»? Frullatori, in cui passato e presente, realtà e desideri, memorie e sogni, verità e menzogne finiscono tagliuzzati, sbatacchiati, mescolati.

Prima e poi, soggetto e predicato si rivelano banali semplificazioni di una sostanza, la vita, infinitamente più densa e insieme frantumata. Non una scoperta nuova, se pensiamo a Joyce, a Proust, a Pirandello. Anche il cinema surrealista aveva tentato di esprimere idee analoghe. Ma alterando i dati della realtà. A differenza del surrealismo, Resnais si esprime attraverso una concentrazione di reale. Non ci sono «assurdi», ci sono uomini.

Per Resnais la struttura fondamentale dell'uomo è la memoria. Dalla memoria si libera lo «stream of consciousness» di «Hiroshima mon amour» e delle altre opere più famose.

Viaggio nella memoria

«Mon oncle d'Amerique» è una nuova scatola di prismi e un rinnovato viaggio all'interno del-

l'universo «memoria». Si capisce allora a cosa serve il discorso sugli uomini e sui topi: a far emergere la grande madre di tutto, la fonte dell'esistenza e della cultura. La memoria è la materia prima della vita. Per convincersene, occorre però trattare i comportamenti umani alla stregua di esperimenti di laboratorio. Semplicandoli al massimo, mettendoli sulla bilancia insieme a quelli dei ratti.

Inconsapevoli del progetto teso alle loro spalle, i tre protagonisti del film si impegnano però a incrociarsi tranquillamente in un classico triangolo. Si danno da fare per essere all'altezza di un buon romanzo, di un film di amori travagliati non privo dei dovuti risvolti sociali. Jean, Janine e René credono davvero di essere i personaggi di una commedia qualsiasi, magari diretta da un Lelouche, tanto per restare nei paraggi.

I poverini si dannano l'anima per fare carriera — nella cultura o nell'industria — fallendo più o meno apertamente. Si innamorano, si tradiscono, si imbrogliono, si compiangono. Vanno in barca e in auto, fanno scenate, studiano e lavorano. C'è persino chi soffre l'ulcera e chi terribili coliche renali, chi va a caccia di cinghiali e chi tenta d'impiccarsi alla finestra. Chi fa il cuoco dilettante e chi ambisce al palcoscenico.

E tutto andrebbe via liscio fino alla conclusione, su prevedibili note di malinconia e di rassegnazione alle vicende della cosiddetta vita, se il gioco di Resnais non mandasse tutto con le gambe per aria. I nostri «eroi» ignorano di trovarsi non nel film di Lelouche, ma in un laboratorio di etologia, e non in qualità di protagonisti bensì di cavie. Di topi, insomma, chiusi in uno di quei meccanismi piuttosto crudeli usati dagli etologi per provocare i più disparati stati d'animo negli animali da esperimento.

Non sanno che le loro azioni vengono continuamente smembrate e passate al microscopio da un etologo addirittura autentico, che esiste davvero (e ha quindi un evidente vantaggio su di loro, semplici creature della fantasia) e si presenta con il suo vero nome, Henri Laborit, anzi professor Henri Laborit. Un esperto riconosciuto, di origine controllata.

Il rovescio di Mickey Mouse

L'illustre biologo si diverte a ricostruire gli episodi del film dimostrandone la razionalità «topale», per così dire. Le sue cavie e i personaggi del film reagiscono secondo schemi identici. La scena che era sembrata così «vera», umana e commovente viene ripetuta subito dopo l'intervento diabolico del professore e delle candide cavie sottoposte a scariche elettriche in una gabbia: e la «verità» si è trasformata in macchina, il dramma in farsa, gli uomini sembrano, più che topi, marionette. In alcuni casi, la scena è ripetuta con gli attori camuffati da cavie gigantesche, con giacca e pantaloni. Non è Mickey Mouse, anzi è proprio il rovescio. La risata che ci sale tra i denti è amara.

Eppure ci divertiamo. Il ratto si trasforma nella nostra incredibile caricatura, e i personaggi diventano le caricature mostruose di un topo.

La paura, l'amore, l'aggressività, l'ulcera e l'infarto, le ambizioni e le gelosie: tutto nasce dalle scosse elettriche, camuffate da premi e punizioni morali e sociali con cui la società regola la tumultuosa lotta per la conquista del «territorio».

I mille conflitti quotidiani, in ufficio, in camera da letto, a tavola, minacciano ogni volta di spezzare l'equilibrio e la sicurezza dell'individuo. Sia esso un René o un anonimo roditore dalla coda nuda. Se c'è una via d'uscita, la scelta è sempre la fuga. Se non c'è, l'impulso dell'angoscia a trasformarsi comunque in azione per liberare l'improvviso cortocircuito di energia dà luogo all'aggressione. Al nemico, se esiste e se può essere impunemente attaccato. Oppure contro se stessi, inconsciamente, perforandosi lo stomaco, calcificando un sasso in un rene, dando il via a un anomalo accrescimento di cellule (detto anche cancro). A volte, invece, come nel caso di René, l'autoaggressione è consapevole e si chiama TS: tentato suicidio.

Non tutti sono d'accordo sulla possibilità di stabilire un parallelo tra Jean che fa una scenata a Janine per paura di perderne il controllo, e la cavia A che aggredisce la cavia B per sfogare l'angoscia prodotta dal suono di una campana annunziante l'arrivo della scossa entro quattro secondi. L'antropologo americano Leslie White, ad esempio, già nel 1949, era convinto del

contrario: «Poiché il comportamento umano presuppone l'uso di simboli, e poiché quello delle specie infra-umane lo ignora, ne consegue che non possiamo imparare nulla sul comportamento umano dell'osservazione degli animali inferiori o dagli esperimenti condotti su di essi».

Laborit potrebbe ribattere che il suono d'allarme precedente la scossa elettrica nella gabbia è un simbolo e basta esso a scatenare la reazione del topo. Ma White rovescia il senso dell'esperimento stesso: «Quanto alla neurosi dei topi — scrive —, è indubbiamente interessante sapere che i topi possono essere trasformati in soggetti neurotici. Ma la scienza probabilmente ha raggiunto una comprensione del comportamento psicotico degli esseri umani prima che le neurosi fossero indotte sperimentalmente nei topi, migliore di quella che si ha ora della neurosi di questi animali. Quanto sappiamo della neurosi umana ci ha aiutato a comprendere quelle dei topi; abbiamo effettivamente, interpretato le ultime in termini di patologia umana. Ma io non riesco a vedere in che modo queste cavie neurotiche han collaborato ad approfondire o allargare la nostra conoscenza del comportamento umano» (tutto ciò nel libro *La scienza della cultura*, ediz. Sansoni).

Laborit ha peraltro dalla sua buoni alleati, come il premio Nobel Konrad Lorenz e lo «zoo-ologo umano» Desmond Morris, nelle cui opere si può approfondire l'interessante disputa.

Il professore in trappola

Noi preferiamo invece tornare allo zoo di Alain Resnais. È del suo film che stiamo parlando e non di psicologia o biologia. Perché «Mon oncle d'Amérique» non è affatto un film di psico, o bio, o eto o qualsiasiavglia altra logia. E non è nemmeno un film «sulla» bio-, eccetera. È un film che ha tra i suoi «strani» personaggi un professore e tra le sue vicende uno studio del genere sopradescritto. Proprio qui, in fondo, Resnais gioca il suo tiro più mancino. Con tutto il suo diritto, ben inteso. È lui l'autore, non il professor Laborit.

Resnais non ci racconta dei topi, ma dei misteri della mente umana, della dimensione inquietante della memoria, con tutti i suoi sottoprodotti. Dal linguaggio alla bugia, dal sogno

all'amore. Il bisogno di possedere il mondo, di tenerlo sotto nostro controllo: mettendo a pancia all'aria una tartaruga o chiudendo a chiave una donna in una stanza.

E poi il bisogno di fuggire, di riconquistare il tempo perduto: sull'isola dell'infanzia, all'origine della vita, della storia, nel paradiso degli antichi. Fuga. O destino? E Laborit? Ecco anche lui caduto nella trappola. Anche lui è nel gioco. Proprio mentre finge di non esservi coinvolto, sterilizzato dalla sua coscienza scientifica. Anche lui cavia di Resnais. Nel suo laboratorio, nella sua gabbia, con tutte le ambiguità e con tutti gli specchi contro cui vanno a sbattere i tre protagonisti. La sua curiosità è quella di Resnais, che cerca di aprire il cervello dell'uomo. Laborit si serve di topini, l'uomo di cinema si serve del cinema.

La macchina dei sogni viene trasformata da Resnais in un meccanismo per smontare i sogni, compresi quelli prodotti dallo stesso cinema. Spezzoni di vecchi film con Jean Gabin vengono interpolati ogni tanto come «proiezione» dell'inconscio dei personaggi: ciò che sognano di essere e di fare è rivestito dagli stereotipi enfatici e carichi di romanticismo del vecchio stile del cinema. Il cinema dell'illusione, contrapposto a questo, che vuole essere il cinema della de-lusione.

Il sogno di «Mon oncle d'Amérique» viene smentito dal suo interno, negato, fatto emergere come in un trattamento psicoanalitico. Il professor Laborit è il personaggio che ha proprio questa funzione: smascherare l'incantesimo del cinema, il sogno stimolato nella nostra memoria di spettatori dalle vicende di Jean, Janine e René. E qui si spiega anche il titolo, lo «zio d'America».

Aspettando lo zio

È Jean, — l'uomo che diffonde cultura nella scuola e dalla radio, l'uomo più ambizioso, l'uomo dell'isola e delle coliche renali — a sognare lo «zio d'America». Lo aspettava da ragazzo, perché gli rivelasse il punto dell'isola dove i pirati avevano sotterrato un tesoro. Il sogno dell'oro, il «principio del piacere» freudiano e insieme l'illusione del potere e della ricchezza, vissuto sulla scorta di una memoria

collettiva. Poi lo zio non arriva, il piacere si trova la strada sbarrata, come il topo nella gabbia. Subentra la nevrosi.

Anche il cinema è macchina di nevrosi, di fuga fittizia, di mascheramento. È la finzione di un desiderio appagato. Resnais preferisce dire la verità sulla macchina che usa. E si diverte a smontarla, non meno del cervello dei suoi personaggi. Il curioso è che ci divertiamo anche noi.

Di cavia umane nei film e altrove se ne sono viste ormai parecchie. Dai personaggi di Strindberg e Ibsen a Woyzeck, dal ragazzo selvaggio di Truffaut alla schizofrenica di Nelo Risi. L'esito dell'esperimento di Resnais è però diverso, è la commedia. Ed è un esito voluto, cartattico. Deve esprimere l'accettazione di un fatto che è traumatico, perché frutto di uno smascheramento dell'ipocrisia dietro cui ci nascondiamo tutti i giorni. È il segreto delle favole di Fedro e di Walt Disney.

Però è anche un riso nevrotico, da cavia, appunto. Nella trappola ci siamo anche noi: la porta da cui di solito fuggiamo — lo schermo — ci è sbarrata dal sadico professor Resnais-Laborit. E allora, che fare? Scappare,

sbadigliare, aggredire il vicino di posto, farsi venire l'ulcera? Meglio riderci sopra. Riaprire ridendo la via d'uscita attraverso lo schermo e ristabilire di nuovo le distanze tra noi e le vittime del film. Possiamo perciò ridere come di una gag vedendo la cavia correre nell'appartamento riprodotto in scala lillipuziana (come in un film di fantascienza, «Il cibo degli dei» di Bet Gordon): è un mondo diverso, non ci riguarda.

Ma, attenzione. Se c'è un etologo tra il pubblico, potrebbe farvi notare quanto la vostra risata assomigli a quella con cui uno scimpanzé è solito reagire a una situazione di pericolo imprevisto.

MON ONCLE D'AMERIQUE

Regia: Alain Resnais. *Soggetto e sceneggiatura:* Jean Gruault. *Fotografia (colore):* Sacha Vierny. *Musica:* Arié Dzierlatka. *Scenografia:* Jacques Saulnier. *Montaggio:* Albert Jurgenson. *Interpreti:* Gérard Depardieu (René), Nicole Garcia (Janine), Roger-Pierre (Jean), Marie Dubois (Thérèse, moglie di René), Nelly Borgeaud (Arlette, moglie di Jean). *Produzione:* Philippe Dussart, Andrea, Films e T.F.I. *Origine:* Francia, 1980. *Distribuzione:* Gaumont.

FOTO-INSERTO

1-5. LE SACRE DU PRINTEMPS

Balletto in due tempi. Ballets de l'Opéra de Paris. Musiche di Igor Stravinsky. Coreografia di Maurice Bejart. Fotografie di Thierry Boccon-Gibod.

6-7. BAMBINI A SCUOLA DI TEATRO

Dal libro «Lo spazio fantastico» di P. Calvetti, e N. Ramorino edito dalla Emme Edizioni. Un libro di mimo e danza il cui soggetto e protagonista è però il bambino che si muove nello spazio con il suo mondo interiore di fantasia e invenzione (Fotografie di Beppe Bucafusca).

e trucco facile per riuscire a metterlo in scena. Con decenza, senza sfigurare troppo..., senza annoiarci nella preparazione, che diverta ed educi il nostro pubblico».

Grazia, tentiamo di accontentarti non solo con riflessioni, esercizi e proposte di lavoro sul coro, ma anche con alcuni copioni semplici di azioni corali. Li trovi nella rubrica Teatro-testi di questo numero. E speriamo che il tutto sia utile anche a qualche altro tuo collega.

Il coro è danza e canto

Lo ha definito molto bene Paul Claudel ne «L'oiseau Noir dans le Soleil Levant». «Il coro è quell'uditorio multiplo di persone non caratterizzate che circondano gli attori principali del dramma, incaricate di dare una risposta e una risonanza ad ogni esplosione della loro personalità e ad ogni moto della loro passione. Si appoggia e fa riferimento ai protagonisti in quanto testimone ufficiale e portavoce delegato del pubblico in un travestimento adatto alla finzione... Provoca e propaga quella specie di collettivo e anonimo mugghiare come il mare delle generazioni, una dietro l'altra, che guardano e ascoltano...». Presso i greci «CORO» significava danza e canto. Per noi è anche il gruppo degli attori, dai greci chiamati corenti, da noi coristi, che cantano e danzano; e, sempre per noi, può anche significare il luogo dove il coro agisce (il luogo, ad esempio, dove i monaci cantano le preghiere delle ore).

Il coro-personaggio nelle tragedie greche cantava e danzava nello spazio semicircolare ad esso riservato, detto orcheisthai (da cui orchestra), che si trovava ai piedi della platea, fra pubblico e attori. Oggi, questo spazio, in molti teatri, è occupato dall'orchestra.

Nella tragedia il coro rappresentava l'elemento musicale del dramma; era presente sulla scena ininterrottamente dal principio alla fine, tranne rarissime eccezioni.

Il suo significato storico e sociale è la chiave per capire la funzione del teatro in Atene. Il coro è la voce della comunità che giudica le azioni individuali dei personaggi; entra nel teatro prima che incominci l'azione preannunciata; descrive, commenta, partecipa, approva o disapprova, ammonisce gli spettatori fra una scena e l'altra. È il personaggio che inquadra l'azione drammatica nel contesto politico-sociale della città. Il tragico Agatone, poco più giovane di Euripide, trasformò la funzione del coro riducendo i canti corali a semplici intermezzi musicali.

Il coro rinasce, completamente rinnovato, nelle sacre rappresentazioni medievali, in cui tutto il popolo diventa coro e protagonista.

Ma ora non c'è tempo né spazio per raccontarne la storia. Ricordiamo soltanto uno dei pochi drammaturghi contemporanei veramente preoccupato di scoprire un ruolo moderno al coro: Bertolt Brecht. Nei suoi «Drammi didattici», recentemente pubblicato da Giulio Einaudi nella collana 'Gli struzzi', n. 235, Brecht dà grande spazio al 'coro': al coro degli aviatori, ne «Il volo oceanico», al coro provetto, ne «L'accordo», al grande coro ne «Il consenziente e il dissenziente»; al coro di controllo ne «La linea di condotta», ai cori dei Curiazi, degli Orazi e delle donne ne «Gli Orazi e i Curiazi». Egli vagheggiava una forma di teatro che abbattendo la tradizionale separazione tra attori e spettatori, servisse alla comunità per mettere in scena se stessa e i propri problemi, trasformandoli in immagini, cose e linguaggi comprensibili, per trovarne una

soluzione. L'obiettivo più alto che si poneva Brecht nella «grande pedagogia» era quello di trasformare il ruolo della recitazione, dove tutti gli spettatori diventassero attori capaci di prendere partito invece di identificarsi. I miei drammi didattici, scriveva, hanno l'unico scopo di far partecipare tutti i presenti all'esecuzione di un lavoro teatrale... per questo la forma del dramma va adattata, per quanto possibile, agli scopi che di volta in volta si prefigge.

Risuscitiamo il coro drammatico

Il coro come personaggio teatrale è da risuscitare anche oggi.

Nella scuola non dovrebbe essere difficile, perché si parte da una realtà corale già esistente, la scolaresca, fatta di persone che si conoscono, dialogano quotidianamente, hanno medesimi obiettivi, parlano la stessa lingua, rivivono sentimenti e passioni uguali, sono abituate a muoversi sotto la direzione di un corifeo (o capo coro), l'insegnante, che è anche il regista del coro scolastico.

In questa nostra epoca l'idea di un certo coro drammatico ce lo hanno dato più volte i tifosi delle squadre di calcio o pallacanestro.

Dà il 'via' il corifeo: «Forza Juve, cìà, cìà, cìà!»; e subito riprende il coro: «Forza Juve, cìà, cìà, cìà... Oh, oh!...» con motivi e toni eccitanti e sempre più violenti, ritmi accelerati, con accompagnamento scandito dal battito delle mani, da trombe, tamburi e campanacci.

Ed è sempre molto corale il «goal» gridato dai vincitori e il silenzio sdegnato dei vinti; oppure il «no!» improvviso e generale al mancato bersaglio di un loro divo.

Ma vediamo di individuare alcune norme e regole per la messa in scena di un'azione corale.

Le regole del coro

1. Avere una coscienza comunitaria.

Possedere al massimo grado il «senso della comunità» è la prima prerogativa di ogni corista. Sono quindi controindicati individualisti, primedonne e istrioni. Il corista deve sentirsi parte viva del «personaggio-comunità». Con parole, gesti, immagini e sentimenti il coro deve essere capace di esprimere gli ideali e le motivazioni, i valori morali, le tensioni esistenziali e sociali della sua comunità. Il singolo corista deve imparare a pensare con gli altri, a sentire e reagire 'insieme' e 'insieme' a commuoversi, senza rinunciare alla fisionomia e alla ricchezza della propria personalità, ma mettendole a servizio della più complessa personalità del coro. I coristi sono, come nell'orchestra, i molti e differenti strumenti che fanno coro, accordati nell'unica armonia.

2. Essere sinceri e autentici.

Non si deve pensare che il coro debba essere costituito dagli spersonalizzati, da donne e uomini di serie B. Una masnada di brocchi (= cavalli sfiatati) non farà mai un purosangue!

L'azione corale ha bisogno di personalità, di atleti drammatici. Per poter esprimere l'anima di tutta una comunità i coristi devono essere veri e autentici, essere se stessi, sensibili, vivi, affettivi, dai riflessi pronti, intonati, capaci

di comprendere l'anima di ogni espressione e azione e di rappresentarla: devono essere umani, ricchi di umanità.

Il corista non è però come l'attore singolo: deve agire, camminare, gesticolare in maniera differente, in maniera corale.

3. Leggere e rileggere insieme il copione.

Dovete leggere il testo con la passione di scoprirne tutto il significato e con la voglia di rappresentarlo. Il copione lo dovete decifrare e analizzare insieme, preoccupati di comprenderne il senso profondo in ogni sua parte. Imparate a leggerlo correttamente, con sincerità; cercando cioè di risentirlo risuonare emotivamente dentro di voi, animandolo con il vostro spirito.

4. Individuare e definire il tono e il ritmo dell'azione corale.

Ogni pezzo corale dovrebbe essere contrassegnato in partenza dal tempo-ritmo d'esecuzione, come si fa per i brani musicali, in cui vengono indicati chiave di lettura e tempo. Sarebbe interessante inventare dei simboli significanti le modalità di ritmi e melodie d'esecuzione di un'azione corale. In mancanza di queste precisazioni, dovete voi scoprirne il ritmo, guidati dalla punteggiatura, gli « a capo », l'andamento dei periodi, gli accenti, e soprattutto dallo spirito più che dalla lettera. Nell'azione corale è più essenziale il tono del senso, la forza o il sussurro, il rallentamento o l'accelerazione del parlare e tutti gli elementi ritmici. A volte sarà necessario introdurre la batteria (piatti, tamburi, timpani, nacchere...); altre volte un fondo musicale.

5. Allenare e regolamentare i vostri mantici.

Ritmo e tempo vanno definiti tenendo conto anche delle possibilità respiratorie del coro. Avrete così l'occasione di imparare a respirare. Non è vero che tutti sappiamo respirare 'bene'. Proprio nel realizzare un coro parlato vi accorgete che la maggioranza delle persone respira male, da asmatici sfiatati, alle volte con grandi sforzi e scarso rendimento, senza adeguarsi al ritmo delle emozioni. Ne consegue che il pezzo non rende come ci si aspettava; la voce si affievolisce o scompare sulla coda del verso o di un periodo, diventa rauca, forzata, falsa, e appare come compressa dentro la gola o nel ventre, e non invece « altoparlata » dalla maschera facciale.

6. Avere un maestro di coro.

Avremmo dovuto suggerire prima questa regola. È indispensabile un maestro o direttore di coro, come per un'orchestra o un coro musicale.

La prima cosa che un maestro deve fare sarà di scegliere i coristi fra giovani e ragazze già affiatati e uniti da una fede comune, un ideale, da abitudini vissute insieme. Insieme faranno esercizi ginnici e camminate; insieme ascolteranno musica, vedranno degli spettacoli; e ancora insieme eserciteranno la voce e cercheranno l'espressione corporale vera, individuale e di gruppo. Il maestro di coro deve curare la fusione del gruppo, ma anche il massimo rendimento di ciascuno.

7. Distribuire ruoli e parti.

Distribuite, con l'aiuto del maestro, il testo fra coristi e capo-corò (corifeo era detto il capo dell'antico coro greco: siglava un brano, lo intonava, provocava il coro... appariva come il solista di un coro musicale). Alcune frasi, o

parti di una frase, saranno pronunciate dal capo-coro soltanto o da un corista, altre da due o tre insieme, altre, infine, da tutti.

Non si deve fare la distribuzione delle parti a caso, ma tenendo conto della psicologia e delle capacità di ciascuno. Prima di distribuire definitivamente le battute, fate una prova; se vi accorgete che una battuta 'x' è malamente espressa da un corista, fatela pronunciare agli altri, assegnatela a chi gli riesce di dirla meglio.

Distribuite le parti, in un primo tempo ciascuno studia e lavora individualmente, poi ci si ritrova per 'montare' lo spettacolo, preoccupati di armonizzarlo, di ritrovare il tono e i ritmi giusti, in maniera da soddisfare orecchie, occhi e spirito, nostro e del pubblico.

8. Agire insieme, e non soltanto parlare.

Quando una recitazione corale comporta anche un'azione, bisogna saper muoversi, camminare, mimare, gesticolare secondo il ritmo-parlato. Azione e parola devono armonizzarsi. I singoli gesti devono inserirsi in maniera espressiva nella globalità. Muoversi fuori tono e tempo senza motivo stonerebbe come un violino o una tromba scordati. In ogni movimento, camminata, gesto, non 'forzate' né fate smorfie; bisogna essere semplici, veri, senza cadere nel falso, nella volgarità, o in un'enfasi vuota di spirito.

9. Imitare la natura.

Il corista deve saper imitare la natura: lo stormire del vento fra gli alberi o il suo sibilo sornione e insidioso tra le fessure di una finestra; il buono e il cattivo vento. Deve saper imitare il rumore della pioggia, del torrente, dei passi, degli applausi, del traffico; imitare l'ondeggiamento della barca, delle messi, della folla; imitare il frangersi delle onde contro gli scogli ed anche il morire sulla spiaggia sabbiosa. E il canto degli uccelli, l'abbaiare del cane, il chiocciare della gallina, il nitrito del cavallo, il raglio dell'asino... «Nella vecchia fattoria, ia, ia, oh...» può essere una canzone d'allenamento.

Sarà un coro perfetto quello che saprà imitare i rumori e i suoni della natura libera o meccanizzata, senza l'aiuto di strumenti ma soltanto con la bocca. Così il corpo imiterà la camminata degli animali. Diventerà albero in caso di bisogno. E ancora sarà il vento, il temporale, il sole, la pioggia, in una danza improvvisata.

10. Buttatevi in acqua.

Si dice che è la miglior maniera per imparare a nuotare. È vero anche per giocare un'azione corale. Voi stessi scoprirete queste regole del gioco e altre; sentirete l'esigenza di sperimentare le tecniche del coro. Vi accorgete che saranno le medesime leggi e tecniche da noi suggerite: saper respirare mettendo ed emettendo l'aria dai mantici con giusto dosaggio; attaccare con sicurezza e insieme al segnale del maestro; articolare bene le sillabe; far suonare bene vocali e consonanti; non contilenare le finali; evitare l'ampollosità, la retorica fuori posto; pensare a quello che si dice; parlare al pubblico; non sgolarsi; variare l'intensità; saper slittare insensibilmente dal rumore alla parola, al canto; non sbuffare né battere il tempo con la testa.

Incontrerete, certo, delle difficoltà, forse tante, e vi costerà fatica. Ma sarebbe presunzione pretendere di improvvisare un coro drammatico senza un lavoro faticoso e senza ostacoli da superare. La formazione di un coro qualificato richiede tempo, attitudini, maestri, volontà, come sempre. Ma ogni per-

fezione passa attraverso tante imperfezioni... e secondo lo stile dei grandi educatori bisogna incominciare con il poco per arrivare al molto, al meglio. Chiudiamo questo nostro sproloquio invitandovi a scriverci come ha fatto Grazia e augurandovi... buon lavoro!

ESERCIZI ILLUSTRATIVI

1. Il coro canta

Il canto è certamente uno dei mezzi più efficaci per creare un gruppo, per fare coro.

Il canto corale e popolare allena a vivere insieme: a respirare, parlare, immaginare, sentire, amare e odiare, gioire e soffrire.

Non devono mancare il capo-corò e il maestro.

Vi suggeriamo tre canti e vi indichiamo tre canzonieri.

- *Nella vecchia fattoria, ia, ia, oh.*
Quante bestie ha zio Tobia, ia, ia, oh.
C'è la capra... ca... ca... capra... (si imita il verso della capra)
Nella vecchia fattoria, ia, ia, oh.
(C'è il maiale di Tobia; il cane, la mucca...)
Questa canzone è ancor più allegra se cantata in lingua inglese.

- *Alouette, gentile alouette*
Alouette, je te plumerai!
Je te plumerai la tête,
(Coro) Je te plumerai la tête
(Corifeo) Et la tête! (Coro) Et la tête!
(Corifeo) Alouette (Coro) Alouette, Ah...
(Le bec, le nez, la gorge, le dos, les pattes, le cou...)

- *The happy Wonderer.*
Val - de - ri (tra la la la la)
Val - de - ra (tra la la la la)
Val - de - ri (tra la la la la)
Val - de - ra ha ha ha ha ha ha
Val - de - ri (tra la la la la)
Val - de - ra (tra la la la la)

I love to go a-wandering
along the mountain track.

And as I go, I love to sing
my knaspack on my back.

Dovremmo aggiungere 'Eh, cumpare, ci vuol suonare!'; 'La Santa Caterina era figlia di re'; 'Ci son due coco, drilli...' e cento altri... che puoi trovare nei vari canzonieri in circolazione.

- *Tre canzonieri*
- URRRA'!... (canti allegri, canzoni di folclore, spirituals, bans di saluto e di bivacco).
Elle Di Ci, Leumann (TO), Corso Francia.

- Canzoniere Scouts (Canti tradizionali, religiosi, delle nuove Frontiere, di marcia, west, spirituals, regionali, danze, canzoni...).
- Casa Musicale ECO, Milano, Via S. Antonio 5.
- Il libro dei canti (salmi e cantici, canti tradizionali, popolari, brasiliani, spirituals, gospel songs...).
- Jaca Book, Milano, Via Aurelio Saffi 19.

2. Il coro mormora, grida, describe

Vi indichiamo tre bans.

'Bans' vuol dire «rullio di tamburo, ceffone ben dato, o colpo di pistola»? Mah! Noi intendiamo «rumori espressivi corali». Sono espressioni corali che dicono meraviglia, gioia, delusione, vendetta, forza, simpatia, ok. Allenano un coro a pronunciare bene le parole, a ritmare le battute, ad attaccare insieme, a fondere la voce, ad esprimere, con voce, mimica e gesti, gli stessi sentimenti, a farsi il fiato. Anche qui ne suggeriamo soltanto tre.

● *C'est bien...*

CORO - C'est bien!

C'est très bien!

C'est très très bien!

Ce sont des artiss'...

Mmmmh!... (*E ciascuno batte delicatamente cinque volte colla mano destra sulla spalla del suo vicino di destra per esprimere la sua soddisfazione*). (*Importante è pronunciare con 'piacere' e insieme ogni espressione, gustando quasi la bontà dello spettacolo che volete applaudire*).

● *La sculacciata.*

(*Il papà di Gigetto è il corifeo, e Gigetto è il coro*).

CORIFEO - Gigetto, mangia la minestra!

CORO - No, papà! (*Tre volte*).

CORIFEO (*battendo un piede in terra*) - Gigetto, mangia la minestra!

CORO (*idem*).

CORIFEO (*battendo i piedi per terra*) - Gigetto, mangia la minestra, se no pam pam!

CORO - (*Idem*).

CORIFEO - Pam pam! (*Accompagnato con due colpi di battimano*).

CORO - Eeeeh...! (*Piange come un vitellino*).

● *È in partenza sul terzo binario...*

(*Il corifeo fa da capotreno; il coro, la locomotiva*).

CORIFEO (*fischia*) - Signori, si parte... Chiudere!

CORO - Ciuff scia che vem... ciuff scia che vem... (*Aumentando lentamente*).

CORIFEO - In salita, tutto vapore!

CORO - An peudi pù... (*Con fatica*) - Su che ghe sem... Mi ghe la fô pù... (*Ansimante*).

CORIFEO - In pianura, finalmente!

CORO - Cor minga trop!... (*Veloce*).

CORIFEO - In discesa! Attenti al burrone!

CORO - Te ve trop. Te ve sot! (*Vorticoso*).

CORIFEO - Ocio la cu...

CORO - Cuuuu... cû... cûûû... rva! (*Imitando il fischio del treno*).

CORIFEO – Abbiategrasso! Non proseguite! Si scende!

TUTTI – Aaahh!... Finalment ghe sem!

3. Il coro si muove, danza

Abbiamo detto che coro significa «danza e canto», e allora danziamo cantando.

Due libriccini molto utili per imparare a danzare sono:

«Invito alla danza» di Daniela Ferraris, Elle Di Ci, Leumann (TO), e «Entrez dans la danse» aver Edmee Arma, H. Lemoine, Paris.

Noi ci accontentiamo di indicarvi una danza indiana che si esegue anche da seduti.

● *Auguri*

A - gu - ni gu - ni ga - ia gu - ni A - gu - ni gu - ni ga - ia gu - ni Ai Ai Ai ip - pi
ai ca - ie - ne ai ai ai ip - pi ai ca - ie - ne A - gu A - gu - ni ki - gi.

Formate un cerchio. Sedetevi per terra all'indiana con le gambe incrociate davanti, uno vicino all'altro. Il motivo va ripetuto quattro volte, con movimenti e gesti differenti ogni volta.

1. movimento – Seguendo il ritmo del canto, portate le mani prima sulle ginacchia del compagno di destra, poi sulle vostre (2 tempi), infine su quelle del compagno che sta alla vostra sinistra... e così via!
2. movimento – Toccare con la punta delle vostre mani le vostre spalle (la destra tocca la destra, la sinistra la sua sinistra); stendere le braccia in avanti, parallele, palma verso terra; toccare ancora le spalle, ma questa volta incrociando le braccia, e così via!
3. movimento – Battere le mani insieme; battere la mano destra sul ginocchio sinistro; battere le due mani insieme; battere la mano sinistra sul ginocchio destro... e così via!
4. movimento – Con le mani coprite il volto; stendere le braccia in alto, prima verso il centro del cerchio; incrociare le mani sul petto; stendere le braccia in avanti e toccare terra con la punta delle dita.

4. Il coro racconta

● *Canto della strada*

Recitate questa azione corale di L. Chancerel, che abbiamo tradotto e adattato dal francese.

Il coro (T = TUTTI) può essere composto di sei o più personaggi. Entrando in fila indiana, camminando su un motivo marziale che verrà ripreso più volte nel corso dell'azione. Si fermano su una linea, diagonale rispetto al palco, la spalla destra del primo coprirà quella sinistra del secondo, e così via. Durante l'azione, a nostro parere, la marcia dovrà essere solo mimata. Attenzione: passate con gradualità dal recitato al cantato, e viceversa.

(I canti adatti al pezzo non mancano: Un ponte sul fiume Kway; La main dans la main; Partiam dalle nostre città; Davey Crockett...).

- T. – A sinistra i campi
 la strada davanti, a destra i campi.
1. – La terra salda sotto il piede.
- T. – Andiamo.
6. – Andiamo.
2. – Di mattina camminando
- T. – camminando
2. – la strada davanti
- T. – davanti
2. – di notte camminando
- T. – camminando, camminando, camminando...
- 2.4. – La terra salda sotto il piede
- T. – la terra salda sotto il piede, andiamo.
1. – il mio piede dietro il tuo piede
- T. – il mio piede dietro il tuo piede.
1. – La mia orma nella tua orma
- T. – la mia orma nella tua orma
1. – un unico respiro
 un unico ideale:
- T. – liberi, giovani, insieme
 sulla strada, sulla strada, sulla strada.
3. – A me la via che ho scelto,
2. – a me il profumo della terra,
4. – a me il sole sui fiori del pesco,
1. – a me il cielo sempre nuovo,
5. – a me le lunghe sorsate di spazio,
6. – a me il nord
- 1.2. – e il sud
- 1.2.4. – e l'est
5. – e l'ovest
- T. – a me la rosa del cammino, la rosa dei venti.

(Riprendono il canto di marcia).

- T. – La strada. Un-due. Un-due.
1. – Fa bello
2. – fa caldo
6. – paracarri (*li vede*)
1. – Uccelli (*li indica*)
3. – Fa caldo
- T. – paracarri, paracarri, paracarri.
3. – fa caldo
- T. – fa caldo
1. – si va sempre dritto.
2. – Sempre dritto
3. – a destra
4. – sempre dritto
5. – a sinistra
6. – sempre dritto

(Cantano, rallentando).

4. – Un-due, un-due, un-due... (*affaticati*)
 6. – Halt!
 4.5.6. – Halt!
 2.3.4. – Halt!
 1. – No, è bello.
 2. – No, è bello.
 3. – Uffa!
 4. – È bello.
 5. – Uffa!
 6. – È bello.
 T. – È bello (*riprendono la marcia*)
 un-due, un-due, un-due.
 6. – Ah! (*corre davanti agli altri, a sinistra degli spettatori; i suoi compagni si fermano*).
 Un campanile! (*Gli altri lo raggiungono*).
 2. – Delle case
 3. – il municipio
 5. – la fontana
 1. – il villaggio
 T. – il villaggio. Ah!
 Un-due, un-due, un-due... (*in corsa*)
 1. – Halt! (*si fermano*)
 Buon giorno.
 2. – Buon giorno
 3. – buon giorno
 4. – buon giorno
 5. – buon giorno
 6. – buon giorno
 T. – BUON GIORNO (o buona sera!).

PROPOSTE DI LAVORO

1. *Almeno una rappresentazione*

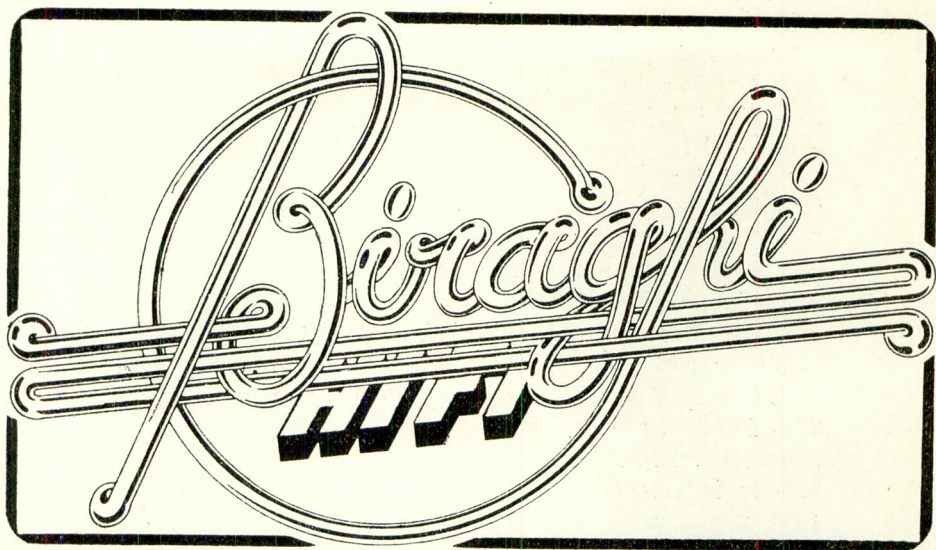
Realizzare almeno una delle azioni corali pubblicate in Teatro-Testi EG di questo numero alle pagine 11-28.

2. *Il Mugnaio, suo Figlio e l'Asino*

Ricostruire nel genere dell'azione corale la favola di La Fontaine «Il Mugnaio, suo Figlio e l'Asino», mettendo in evidenza il coro della gente che i tre incontrano lungo la strada. Potete trovare il testo in J. de La Fontaine, FAVOLE, vol. 1, Rizzoli, Milano, 1980.

3. *Ricerca di brani corali*

Ricercate qualche testo corale nelle tragedie greche di Eschilo, Sofocle o Euripide; o anche in quelle di A. Manzoni; o in altri testi moderni (Bernanos, Eliot) e progettate «l'azione» del coro corrispondente al testo scelto.



MILANO
VIA ALGAROTTI 4
TEL. 652488-6597001

ALTA FEDELTÀ
VIDEO REGISTRATORI
RADIO-TV-COLOR
ELETTRODOMESTICI

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

“IL FILM DEVE ESSERE UN TRUCCO DA INTERPRETARE”

**Spezzoni di memoria nel montaggio
dei film di Alain Resnais.
Il passato dell'uomo è tutto nel suo presente.**

Federico Bianchessi Taccioli

RESNAIS - FILMOGRAFIA

Alain Resnais ha iniziato a fare cinema come qualche lettore di *Espressione Giovani*: girando un breve «*Fantomax*» a 14 anni con una cinepresa a 8 mm avuta in regalo, e poi, sempre con la stessa macchina, un cortometraggio su una sceneggiatura pubblicata su una rivista.

Dopo aver seguito un corso di attore teatrale e avere girato alcuni mediometraggi (uno dei quali interpretato da Gérard Philippe), a 26 anni vince due premi alla Biennale di Venezia con un documentario su Van Gogh, che riceve due anni dopo addirittura un Oscar. Da allora, per dieci anni, fino al 1959, Resnais dirige solo cortometraggi, quattordici per la precisione, su temi vari: i costelli di Francia, Gauguin, Saint-Tropez, l'arte africana oppressa dal colonialismo, Guernica, e così via. Matura progressivamente uno stile originale e sempre più narrativo, finché gli propongono un documentario sulla bomba atomica. Ma Resnais rifiuta, ha in mente qualcosa di diverso sullo stesso argomento. E da allora dirige solo lungometraggi di invenzione.

HIROSHIMA MON AMOUR (1959)

Sogg. e scen.: Marguerite Duras. Fot.: Sacha Vierney e T. Michio. Mus.: Giovanni Fusco e George Delerue. Int.: Emanuelle Riva, Eiji Okada, Bernard Fresson. Prod.: Argos, Como, Dajei, Overseas. Dist.: Globe.

Il breve incontro tra una regista francese e un architetto giapponese a Hiroshima è occasione per esplorare i meccanismi interiori della memoria, dell'amore e le loro connessioni con i fatti della storia. Ma è anche il pretesto per costruire un linguaggio cinematografico libero da ogni convenzione, riflesso immediato del flusso di immagini d'ogni genere che attraversa il tempo di ogni essere umano.

L'ANNO SCORSO A MARIENBAD (1961)

Sogg. e scen.: Alain Robbe-Grillet. Fot. (dyaliscopes): Sacha Vierny. Mus.: Claude Seyrig. Int.: Dalphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff, Françoise Spira. Prod.: Terra, Cormoran, Precitel, Como, Argos, Tamara, Cinetel, Silver, Cineritz, Cocinor. Dist.: Cineritz. Dur.: 95'.

Un nuovo misterioso incontro tra un uomo e una donna, in un grande albergo. Lui afferma di averla già amata l'anno scorso e di volerla portare via con sé. Lei nega, non ricorda. Memorie e suggestioni si sovrappongono, passato e presente si confondono. Nei corridoi e nei giardini della memoria due destini si incrociano, non si sa se per amarsi o per morire.

MURIEL, IL TEMPO DI UN RITORNO (1963)

Sogg. e Scen.: Jean Cayrol. Fot. (colori): Sacha Vierny. Mus.: Hans Werner Henze, Rita

Streich. Mont.: Kenout Peltier, Eric Pluet. Int.: Delphine Seyrig, Jean-Pierre Kérjen, Nita Klein, Jean-Baptiste Thierrée, Claude Sainval, Laurence Badie, Jean Champion, Jean Dasté, Martine Vatel, Julien Verdier, Yves Vincent. Prod.: Argos, Alpha, Eclair, Les Films de la Pléjade. Dist.: Dear, Fox. Dur.: 115'.

L'angoscia di un ricordo che non si lascia cancellare dai cambiamenti del tempo: Muriel, la ragazza algerina torturata e uccisa dai soldati francesi. La delusione dell'incontro con ciò che resta delle passioni della giovinezza. La violenza dello scontro tra la memoria e la coscienza. L'impossibilità di sottrarsi alla storia se non con la morte.

LA GUERRA È FINITA (1966)

Sogg. e Scen.: Jorge Semprun. Fot.: Sacha Vierny. Mus.: Giovanni Fusco. Mont.: Eric Pluet. Int.: Yves Montand, Ingrid Thulin, Michel Piccoli, Geneviève Bujold, Jean Dasté, Dominique Rozan, Jean-François Rémi, Marie Mergey, Pierre Decazes, Anouk Ferjac. Prod.: Sofracima (Parigi), Europa Film (Stoccolma). Dist.: Cidif. Dur.: 120'.

Diego, militante comunista nella Spagna di Franco e protagonista di un altro viaggio nella propria memoria e nelle speranze, nelle contraddizioni delle prospettive rivoluzionarie e della necessità contingente dell'azione.

JE T'AIME, JE T'AIME (1968)

Sogg. e Scen.: Jacques Sternberg. Fot. (col.): Jetan Boffety. Mus.: Krzysztof Pendekci. Mont.: Albert Jurgenson, Colette Leloup. Int.: Claude Rich, Olga Georges-Picot, Anouk Ferjac, Georges Jamin, Alain MacMoy, Vania Vilers, Ray Verhaege, Van Doude, Yves Kerboul, Dominique Rozan, Annie Bertin, Jean Michaud, Claire Duhamel, Bernard Fresson, Sylvain Dhomme. Prod.: Parc Film, Fox Europa. Dist.: Fox. Dur.: 97'.

Uno scienziato ha costruito la macchina del tempo e la fa provare per la prima volta a un uomo, dopo averla sperimentata sui topi. Claude Ridder dovrebbe restare nel proprio passato solo un minuto. Ma qualcosa si guasta e l'uomo precipita da un punto all'altro del passato fino all'incontro con la morte.

STAVISKY IL GRANDE TRUFFATORE (1974)

Sogg. e Scen.: Jorge Semprun, Alain Resnais. Fot. (col.): Sacha Vierny. Mus.: Stephen Sondheim. Mont.: Albert Jurgenson. Int.: Jean-Paul Belmondo, Anny Duperey, François Perrier, Michel Lonsdale, Roberto Bisacco, Claude Rich, Gigi Ballista, Nike Arrighi, Charles Boyer. Prod.: Euro (Roma), Ariane Cerito (Parigi). Dist.: Euro. Dur.: 120'.

Stavisky, il Sindona che nella Francia del 1934 travolse nella sua caduta il governo minacciando di aprire le porte al fascismo, o piuttosto l'uomo-maschera, il truffatore dai mille volti e dalle mille personalità. Funambolo della finanza e prometeo del palcoscenico, immagine del gioco di identità che è all'origine del teatro, del cinema e della vita stessa.

PROVIDENCE (1977)

Sogg. e Scen.: David Mercer. Fot. (col.): Riccardo Aronovich. Mus.: Miklos Rozsa. Mont.: Albert Jurgenson. Scenograf.: Jacques Saulnier. Int.: John Gielgud, Dirk Bogarde, Ellen Burstyn, David Warner, Elaine Stritch, Cyril Luckham, osephe Peters, Tania Lopert, Anna Wing. Prod.: Action Film, FR 3 (Parigi), Citel Film (Ginevra). Dist.: Italnoleggio.

Sulla linea d'ombra che separa dalla morte, l'uomo cerca rifugio nella libertà dell'immaginazione, ricostruendo se stesso, gli altri, la memoria secondo trame diverse, guidate dal desiderio piuttosto che dal caso, o forse semplicemente dal sogno, dall'alcool, dalla paura del vuoto incombente. Un ottuagenario scrittore reinventa la propria vita e quella della sua famiglia prima di abbandonarla per sempre.

«ECCE TOPO»

Uomini e topi, distingueva Steinbeck. Uomini che sono uomini e uomini che sono (o vivono) come topi. Ma si sbagliava. Non c'è distinzione. Siamo tutti topi. Reagan e Breznev, topi. E topo fu Socrate, ed Hegel, ed Einstein. Anche Marx. Topo sono io che scrivo qui e topi voialtri che leggete. Persino Dio, forse, s'incarnò in un topo. Con solo un po' di corteccia cerebrale in più. Pochi millimetri di spessore,

una differenza che è una « nuance ». Utile, più che altro, a costruire raffinate giustificazioni, eleganti ponti razionali su cui far passare le truppe dell'inconscio. Tutto quel bel gioco di specchi culturali consentitoci dal virtuosismo della memoria. Basta togliere quella buccia, oppure neutralizzarla, oppure considerarla semplicemente come « sovrastruttura », ed ecco apparire l'uomo identico al topo.

Piacere e territorio

Le reazioni dell'«homo sapiens» agli stimoli e alle sollecitazioni dell'ambiente esterno sono identiche a quelle di una cavia sottoposta a scariche elettriche in un laboratorio. Anche la morale, il Bene e il Male, la Virtù e il Peccato, non sono che parole per rendere «umani» comportamenti condizionati dal principio fondamentale, il principio del piacere. E anche dall'altro pilastro dell'istinto, quello del controllo su un «territorio», su uno spazio di potere. Il principio del piacere e il principio del territorio condizionano la vita di una tartaruga, di un granchio, di un ratto e anche di un impiegato. E, naturalmente, del suo capufficio, di suo figlio, di una moglie e della sua amante. Ma, allora, la Libertà, il Libero Arbitrio, l'Io Voglio, la Coscienza?

Niente paura. Che i nostri atteggiamenti siano analoghi a quelli di ogni altro animale non è una sorpresa per nessuno. La vita si comporta più o meno negli stessi modi, indifferentemente dalla struttura che si dà, sia quella di un'ameba o quella di un elefante. Da reazioni semplici e totalmente uniformi, si passa a reazioni via via più complicate.

È vero, di fronte a una minaccia, sia il topo sia l'uomo hanno solo tre scelte: fuggire; attaccare; inibire la propria ansia scaricandola o in una nevrosi o in una malattia o in una aggressività, diciamo, di «ripiego». Come i famosi capponi di Renzo, che nell'imminenza di essere arrostiti si beccavano l'un l'altro. Se la struttura è uguale, però, non è uguale proprio la sovrastruttura. Non è uguale ciò che ci fa diversi, cioè la memoria e la capacità di collegare idee ed esperienze differenti in modi del tutto originale. Differenze di quantità, si noti: quantità di collegamenti, quantità di segni e di simboli, quantità di sfumature di risposte. Ma in que-

sto campo, quantità diventa presto uguale a qualità.

Le trappole di Resnais

Delle nostre pie illusioni riguardo alla verità oggettiva, delle nostre glorie circa la logica, Alain Resnais non ha mai avuto nessuna pietà. Tantomeno si è mai lasciato convincere dalle convenzioni del linguaggio, dalle regole codificate su come si racconta la storia, sia quella dei secoli sia quella dei secondi. Al contrario, il gioco preferito del regista più intelligente della «fu» Nouvelle Vague è sempre stato quello di scombussolare le regole per far posto a piccoli spiragli di sincerità. Quella profonda, che non si attacca a certezze, ma accoglie anche l'errore, l'incertezza.

I film di Resnais sono delle ben congegnate trappole dove l'autore, con un filo di sadismo, rinchiude personaggi e ambienti dell'ovvio culturale, apparentemente destinati a più tranquille fortune in vicende convenzionali, romantiche, drammatiche, sentimentali. Sono trappole piene di specchi, labirinti dove lo spazio e il tempo diventano assai simili a quelle incerte entità descritte dalla fisica moderna. Ricordate l'albergo di Marienbad? O la lunga notte nella villa, in «Providence»? Frullatori, in cui passato e presente, realtà e desideri, memorie e sogni, verità e menzogne finiscono tagliuzzati, sbatacchiati, mescolati.

Prima e poi, soggetto e predicato si rivelano banali semplificazioni di una sostanza, la vita, infinitamente più densa e insieme frantumata. Non una scoperta nuova, se pensiamo a Joyce, a Proust, a Pirandello. Anche il cinema surrealista aveva tentato di esprimere idee analoghe. Ma alterando i dati della realtà. A differenza del surrealismo, Resnais si esprime attraverso una concentrazione di reale. Non ci sono «as-surdi», ci sono uomini.

Per Resnais la struttura fondamentale dell'uomo è la memoria. Dalla memoria si libera lo «stream of consciousness» di «Hiroshima mon amour» e delle altre opere più famose.

Viaggio nella memoria

«Mon oncle d'Amerique» è una nuova scatola di prismi e un rinnovato viaggio all'interno del-

l'universo «memoria». Si capisce allora a cosa serve il discorso sugli uomini e sui topi: a far emergere la grande madre di tutto, la fonte dell'esistenza e della cultura. La memoria è la materia prima della vita. Per convincersene, occorre però trattare i comportamenti umani alla stregua di esperimenti di laboratorio. Semplicandoli al massimo, mettendoli sulla bilancia insieme a quelli dei ratti.

Inconsapevoli del progetto teso alle loro spalle, i tre protagonisti del film si impegnano però a incrociarsi tranquillamente in un classico triangolo. Si danno da fare per essere all'altezza di un buon romanzo, di un film di amori travagliati non privo dei dovuti risvolti sociali. Jean, Janine e René credono davvero di essere i personaggi di una commedia qualsiasi, magari diretta da un Lelouche, tanto per restare nei paraggi.

I poverini si dannano l'anima per fare carriera — nella cultura o nell'industria — fallendo più o meno apertamente. Si innamorano, si tradiscono, si imbrogliono, si compiangono. Vanno in barca e in auto, fanno scenate, studiano e lavorano. C'è persino chi soffre l'ulcera e chi terribili coliche renali, chi va a caccia di cinghiali e chi tenta d'impiccarsi alla finestra. Chi fa il cuoco dilettante e chi ambisce al palcoscenico.

E tutto andrebbe via liscio fino alla conclusione, su prevedibili note di malinconia e di rassegnazione alle vicende della cosiddetta vita, se il gioco di Resnais non mandasse tutto con le gambe per aria. I nostri «eroi» ignorano di trovarsi non nel film di Lelouche, ma in un laboratorio di etologia, e non in qualità di protagonisti bensì di cavie. Di topi, insomma, chiusi in uno di quei meccanismi piuttosto crudeli usati dagli etologi per provocare i più disparati stati d'animo negli animali da esperimento.

Non sanno che le loro azioni vengono continuamente smembrate e passate al microscopio da un etologo addirittura autentico, che esiste davvero (e ha quindi un evidente vantaggio su di loro, semplici creature della fantasia) e si presenta con il suo vero nome, Henri Laborit, anzi professor Henri Laborit. Un esperto riconosciuto, di origine controllata.

Il rovescio di Mickey Mouse

L'illustre biologo si diverte a ricostruire gli episodi del film dimostrandone la razionalità «topale», per così dire. Le sue cavie e i personaggi del film reagiscono secondo schemi identici. La scena che era sembrata così «vera», umana e commovente viene ripetuta subito dopo l'intervento diabolico del professore e delle candide cavie sottoposte a scariche elettriche in una gabbia: e la «verità» si è trasformata in macchina, il dramma in farsa, gli uomini sembrano, più che topi, marionette. In alcuni casi, la scena è ripetuta con gli attori camuffati da cavie gigantesche, con giacca e pantaloni. Non è Mickey Mouse, anzi è proprio il rovescio. La risata che ci sale tra i denti è amara.

Eppure ci divertiamo. Il ratto si trasforma nella nostra incredibile caricatura, e i personaggi diventano le caricature mostruose di un topo.

La paura, l'amore, l'aggressività, l'ulcera e l'infarto, le ambizioni e le gelosie: tutto nasce dalle scosse elettriche, camuffate da premi e punizioni morali e sociali con cui la società regola la tumultuosa lotta per la conquista del «territorio».

I mille conflitti quotidiani, in ufficio, in camera da letto, a tavola, minacciano ogni volta di spezzare l'equilibrio e la sicurezza dell'individuo. Sia esso un René o un anonimo roditore dalla coda nuda. Se c'è una via d'uscita, la scelta è sempre la fuga. Se non c'è, l'impulso dell'angoscia a trasformarsi comunque in azione per liberare l'improvviso cortocircuito di energia dà luogo all'aggressione. Al nemico, se esiste e se può essere impunemente attaccato.

Oppure contro se stessi, inconsciamente, perforandosi lo stomaco, calcificando un sasso in un rene, dando il via a un anomalo accrescimento di cellule (detto anche cancro). A volte, invece, come nel caso di René, l'autoaggressione è consapevole e si chiama TS: tentato suicidio.

Non tutti sono d'accordo sulla possibilità di stabilire un parallelo tra Jean che fa una scenata a Janine per paura di perderne il controllo, e la cavia A che aggredisce la cavia B per sfogare l'angoscia prodotta dal suono di una campana annunziante l'arrivo della scossa entro quattro secondi. L'antropologo americano Leslie White, ad esempio, già nel 1949, era convinto del

contrario: «Poiché il comportamento umano presuppone l'uso di simboli, e poiché quello delle specie infra-umane lo ignora, ne consegue che non possiamo imparare nulla sul comportamento umano dell'osservazione degli animali inferiori o dagli esperimenti condotti su di essi».

Laborit potrebbe ribattere che il suono d'allarme precedente la scossa elettrica nella gabbia è un simbolo e basta esso a scatenare la reazione del topo. Ma White rovescia il senso dell'esperimento stesso: «Quanto alla neurosi dei topi — scrive —, è indubbiamente interessante sapere che i topi possono essere trasformati in soggetti neurotici. Ma la scienza probabilmente ha raggiunto una comprensione del comportamento psicotico degli esseri umani prima che le neurosi fossero indotte sperimentalmente nei topi, migliore di quella che si ha ora della neurosi di questi animali. Quanto sappiamo della neurosi umana ci ha aiutato a comprendere quelle dei topi; abbiamo effettivamente, interpretato le ultime in termini di patologia umana. Ma io non riesco a vedere in che modo queste cavie neurotiche han collaborato ad approfondire o allargare la nostra conoscenza del comportamento umano» (tutto ciò nel libro *La scienza della cultura*, ediz. Sansoni).

Laborit ha peraltro dalla sua buoni alleati, come il premio Nobel Konrad Lorenz e lo «zoo-ologo umano» Desmond Morris, nelle cui opere si può approfondire l'interessante disputa.

Il professore in trappola

Noi preferiamo invece tornare allo zoo di Alain Resnais. È del suo film che stiamo parlando e non di psicologia o biologia. Perché «Mon oncle d'Amérique» non è affatto un film di psico, o bio, o eto o qualsivoglia altra logia. E non è nemmeno un film «sulla» bio-, eccetera. È un film che ha tra i suoi «strani» personaggi un professore e tra le sue vicende uno studio del genere sopradescritto. Proprio qui, in fondo, Resnais gioca il suo tiro più mancino. Con tutto il suo diritto, ben inteso. È lui l'autore, non il professor Laborit.

Resnais non ci racconta dei topi, ma dei misteri della mente umana, della dimensione inquietante della memoria, con tutti i suoi sottoprodotti. Dal linguaggio alla bugia, dal sogno

all'amore. Il bisogno di possedere il mondo, di tenerlo sotto nostro controllo: mettendo a pancia all'aria una tartaruga o chiudendo a chiave una donna in una stanza.

E poi il bisogno di fuggire, di riconquistare il tempo perduto: sull'isola dell'infanzia, all'origine della vita, della storia, nel paradiso degli antichi. Fuga. O destino? E Laborit? Ecco anche lui caduto nella trappola. Anche lui è nel gioco. Proprio mentre finge di non esservi coinvolto, sterilizzato dalla sua coscienza scientifica. Anche lui cavia di Resnais. Nel suo laboratorio, nella sua gabbia, con tutte le ambiguità e con tutti gli specchi contro cui vanno a sbattere i tre protagonisti. La sua curiosità è quella di Resnais, che cerca di aprire il cervello dell'uomo. Laborit si serve di topini, l'uomo di cinema si serve del cinema.

La macchina dei sogni viene trasformata da Resnais in un meccanismo per smontare i sogni, compresi quelli prodotti dallo stesso cinema. Spezzoni di vecchi film con Jean Gabin vengono interpolati ogni tanto come «proiezione» dell'inconscio dei personaggi: ciò che sognano di essere e di fare è rivestito dagli stereotipi enfatici e carichi di romanticismo del vecchio stile del cinema. Il cinema dell'illusione, contrapposto a questo, che vuole essere il cinema della de-lusione.

Il sogno di «Mon oncle d'Amérique» viene smentito dal suo interno, negato, fatto emergere come in un trattamento psicoanalitico. Il professor Laborit è il personaggio che ha proprio questa funzione: smascherare l'incantesimo del cinema, il sogno stimolato nella nostra memoria di spettatori dalle vicende di Jean, Janine e René. E qui si spiega anche il titolo, lo «zio d'America».

Aspettando lo zio

È Jean, — l'uomo che diffonde cultura nella scuola e dalla radio, l'uomo più ambizioso, l'uomo dell'isola e delle coliche renali — a sognare lo «zio d'America». Lo aspettava da ragazzo, perché gli rivelasse il punto dell'isola dove i pirati avevano sotterrato un tesoro. Il sogno dell'oro, il «principio del piacere» freudiano e insieme l'illusione del potere e della ricchezza, vissuto sulla scorta di una memoria

collettiva. Poi lo zio non arriva, il piacere si trova la strada sbarrata, come il topo nella gabbia. Subentra la nevrosi.

Anche il cinema è macchina di nevrosi, di fuga fittizia, di mascheramento. È la finzione di un desiderio appagato. Resnais preferisce dire la verità sulla macchina che usa. E si diverte a smontarla, non meno del cervello dei suoi personaggi. Il curioso è che ci divertiamo anche noi.

Di cavia umane nei film e altrove se ne sono viste ormai parecchie. Dai personaggi di Strindberg e Ibsen a Woyzeck, dal ragazzo selvaggio di Truffaut alla schizofrenica di Nelo Risi. L'esito dell'esperimento di Resnais è però diverso, è la commedia. Ed è un esito voluto, cartattico. Deve esprimere l'accettazione di un fatto che è traumatico, perché frutto di uno smascheramento dell'ipocrisia dietro cui ci nascondiamo tutti i giorni. È il segreto delle favole di Fedro e di Walt Disney.

Però è anche un riso nevrotico, da cavia, appunto. Nella trappola ci siamo anche noi: la porta da cui di solito fuggiamo — lo schermo — ci è sbarrata dal sadico professor Resnais-Laborit. E allora, che fare? Scappare,

sbadigliare, aggredire il vicino di posto, farsi venire l'ulcera? Meglio riderci sopra. Riaprire ridendo la via d'uscita attraverso lo schermo e ristabilire di nuovo le distanze tra noi e le vittime del film. Possiamo perciò ridere come di una gag vedendo la cavia correre nell'appartamento riprodotto in scala lillipuziana (come in un film di fantascienza, «Il cibo degli dei» di Bet Gordon): è un mondo diverso, non ci riguarda.

Ma, attenzione. Se c'è un etologo tra il pubblico, potrebbe farvi notare quanto la vostra risata assomigli a quella con cui uno scimpanzé è solito reagire a una situazione di pericolo imprevisto.

MON ONCLE D'AMERIQUE

Regia: Alain Resnais. *Soggetto e sceneggiatura:* Jean Gruault. *Fotografia (colore):* Sacha Vierny. *Musica:* Arié Dzierlatka. *Scenografia:* Jacques Saulnier. *Montaggio:* Albert Jurgenson. *Interpreti:* Gérard Depardieu (René), Nicole Garcia (Janine), Roger-Pierre (Jean), Marie Dubois (Thérèse, moglie di René), Nelly Borgeaud (Arlette, moglie di Jean). *Produzione:* Philippe Dussart, Andrea, Films e T.F.I. *Origine:* Francia, 1980. *Distribuzione:* Gaumont.

FOTO-INSERTO

1-5. LE SACRE DU PRINTEMPS

Balletto in due tempi. Ballets de l'Opéra de Paris. Musiche di Igor Stravinsky. Coreografia di Maurice Bejart. Fotografie di Thierry Boccon-Gibod.

6-7. BAMBINI A SCUOLA DI TEATRO

Dal libro «Lo spazio fantastico» di P. Calvetti, e N. Ramorino edito dalla Emme Edizioni. Un libro di mimo e danza il cui soggetto e protagonista è però il bambino che si muove nello spazio con il suo mondo interiore di fantasia e invenzione (Fotografie di Beppe Bucafusca).









PERCEVAL

di Eric Rohmer

**"Una drammatica visione del mondo,
della vita, della condizione umana".**

Enzo Natta

Perceval è un poema francese del ciclo bretone iniziato da Chrétien de Troyes (secolo XII) e continuato dopo la sua morte da un anonimo, da Vauchier de Denain, da Manesier, da Gerbert de Montreuil nel secolo XIII.

Consta complessivamente di circa 45000 ottosillabi a rima baciata poi rielaborato in prosa con lo stesso titolo.

Perceval è l'ultima grande immagine creata dalla fantasia del trovero champenois che è il maggior poeta del medioevo occidentale prima di Dante. Ed è immagine che entra e resta nella «Weltliteratur» ma non tale tuttavia qual era balenata nella fantasia del suo creatore, bensì interpretata e atteggiata in una modulazione che è suggerita da un motivo il quale, pur molto appariscente nel romanzo di Chrétien de Troyes, non investe però l'autentica sostanza dell'opera. Il *Romanzo di Perceval* reca infatti per sottotitolo *ou li conte del Graal*, che del vasto racconto sottolinea un tema nuovo nel quadro della narrativa cortese-arturiana: la leggenda del Graal, leggendario calice che servì alla celebrazione eucaristica nell'ultima cena e in cui sono state raccolte le ultime stille di sangue di Cristo sgorgate dalle ferite del costato.

Come «cavaliere del Graal» è appunto accolta la nuova creatura del grande poeta e poiché il *Romanzo di Perceval* fu lasciato incompiuto dal suo autore (così come incompiuto restò *Lancillotto*), i «continuatori» si limitarono a

svolgere il tema dell'avventura graaliana di Perceval. La stessa posizione d'altra parte ha assunto la critica moderna che ha strettamente associato Perceval al motivo poetico del Graal.

La figura di Perceval è invece ben più complessa e profonda nella fantasia di Chrétien de Troyes di quanto i suoi contemporanei abbiano visto. In questa figura il grande trovero traduce ed esprime le note più vere della sua umanità, delle sue meditazioni, delle sue umane esperienze, della sua drammatica visione del mondo, della vita, della condizione umana, come ha rivelato un'acuta studiosa qual è Lorenza Maranini. Il *Perceval* di Chrétien de Troyes infatti non è tanto un *Conte dou Graal* quanto la storia dell'educazione dell'eroe dalla primitività istintiva e selvaggia alla piena e matura coscienza, né molto importa che come momento e coronamento della perfezione il poeta ponga la liberazione del Sacro Graal. Come scrive Lorenza Maranini, *Perceval* è la storia di «un uomo che, per essere cresciuto nell'ignoranza ed entro il cerchio esclusivo dell'amore materno deve fare da solo tutte le sue scoperte, deve da solo affrontare il mondo, da solo trovare il suo maestro... Da solo, sì, ma sempre portando intorno a sé se non un mistico alone, segno di una sua elezione soprannaturale, la protezione di quel grande eccezionale amore materno: di quell'amore che per essere stato eccessivamente geloso, pro-

tettivo ed esclusivo, l'ha mandato indifeso incontro al mondo e lo ha, in certo senso, perduto; ma... lo salva alla fine, proteggendolo e conducendo sopra di lui il perdono illuminante di Dio».

Il romanzo di Chrétien de Troyes è costituito da una trama vastissima di visioni, di immagini, di figurazioni quanto mai varie, di avventure e di vicende mirabili.

L'umana avventura di Perceval

Dopo la morte del padre e dei fratelli, uccisi in imprese cavalleresche, Perceval è allevato dalla madre nella foresta Gatea in perfetta solitudine affinché cresciuto semplice di spirito e puro di cuore, incontra alcuni cavalieri, si innamora delle loro armi e vuol raggiungere la corte di re Artù.

Lascia la madre che, dopo avergli dato gli ultimi consigli, muore di dolore; raggiunge la corte leggendaria vestito da boscaiolo, si conquista le prime armi uccidendo con un dardo un cavaliere e, mentre le indossa, ecco che una fanciulla, condannata a non poter più ridere fino a quando non le fosse apparso il cavaliere più puro e valoroso, dischiude finalmente le labbra al riso.

Il saggio Gornemant lo ordina cavaliere, sua nipote Biancofiore si innamora di lui per averla salvata da un nemico, ma Perceval la lascia desiderando rivedere la madre, della quale ignora la morte.

Cominciano così le avventure di Perceval, che guidato dal re Pescatore giunge in un misterioso castello dove gli appare la processione del Graal.

Il semplice Perceval, ancora ignaro di essere stato destinato a liberare il Graal, non ardisce chiedere che cosa esso sia. Il giorno dopo tutto è sparito e l'eroe riprende le sue peregrinazioni. Durante questo secondo periodo ampiamente inframmezzato da lunghe e varie avventure di un altro cavaliere, Galvano, Perceval dovrà rendersi nuovamente degno della grande conquista: egli ritrova infatti un eremita, fratello del re Pescatore, che lo confessa durante la quaresima, gli dà consigli e insiste sui suoi doveri religiosi.

Qui pare termini la parte dovuta a Chrétien de

Troyes e inizi l'opera dei continuatori, i quali danno molta parte ad avventure vissute da altri cavalieri, fra cui in prima fila Galvano, e riconducono Perceval al misterioso castello dove assiste nuovamente alla processione del Graal.

Questa volta Perceval chiede in sposa Biancofiore e l'avventura si conclude con il matrimonio fra i due, nonché con il riconoscimento del puro cavaliere come re del Graal.

Nel romanzo di Chrétien de Troyes e dei suoi continuatori, l'idea della ricerca del Graal è sviluppata come ricerca della nobiltà eroica della cavalleria attraverso molteplici ostacoli, lasciando in secondo piano l'elemento mistico che verrà invece accentuato e sviluppato nel vero e proprio ciclo della «Storia del Graal».

Il *Perceval*, pieno di interesse per la novità del carattere sacro che è quasi conferito alla cavalleria, ebbe grande fortuna: si spiega perciò la folla dei continuatori e rielaboratori che l'ha ripreso fra le mani. Il motivo dell'eroe ingenuo e ignorante, allevato lontano dal mondo e che del mondo ignora tutto, esisteva già in leggende celtiche, ma è stato svolto con particolare sensibilità da Chrétien de Troyes che vede nella semplicità di cuore e di spirito il fondamento e l'ideale della purezza cavalleresca.

Perceval è un tragico e sconcertante personaggio, ben più complesso, intricato e solenne del puro e santo «questeur» del Graal che vi hanno visto i continuatori e gli imitatori di Chrétien de Troyes, nonché molti critici moderni. Perceval è infatti un personaggio «moderno», inquieto, tormentato, dibattuto, un personaggio alla ricerca della propria identità, nel quale si esprime e si incarna non già un significato mistico ma un drammatico senso della condizione umana che trascende la concezione cavalleresca e cortese del mondo e della vita.

Dai «racconti morali» a «Perceval»

La rivista «Cinéma Français» ha definito *Perceval* «uno dei film francesi più originali e più attesi degli ultimi dieci anni».

Il film segna l'incontro fra Eric Rohmer, già professore di belle lettere e critico dei «Cahiers du cinéma», e Chrétien de Troyes dopo quello

con Heinrich von Kleist della *Marchesa von...*, un incontro caratterizzato da un'eccezione e scrupoloso rigore filologico per il primo poemaromanzo della letteratura francese scritto nel XII secolo.

Proprio di recente gli schermi parigini hanno riproposto i «Six contes moraux» che di Eric Rohmer rappresentano non soltanto il mondo poetico ma le teoriche di un cinema elaborato per anni e anni al fianco di André Bazin.

L'avventura dei «Sei racconti morali» si è dipanata con metodo attraverso dieci anni di lavoro e di qualificata presenza nel cinema da parte di questo letterato che debuttò nella regia di lungometraggio a soggetto nel 1959 con *Le signe du Lion*, film seguito poi dai «Six contes moreaux», identici nella struttura, nel tema, nella concezione estetica che li ispirava e li sosteneva. Rohmer afferma infatti di aver sempre considerato i «Racconti morali» come un unico film, come una raccolta di novelle che ruotano intorno a un unico motivo di fondo. Sei novelle che raccontano per sei volte la stessa storia così riassunta dallo stesso Rohmer: «Mentre il narratore è alla ricerca di un personaggio ne incontra un altro che attira la sua attenzione fino a quando non ritorna in gioco il primo».

A questa tecnica (che ritroveremo anche in *Perceval*) si ispirava, attraverso la storia di uno studente che si incapriccia di una ragazza incontrata per la strada ma che dimentica con altrettanta facilità quando ritrova quella di cui è realmente innamorato, la prima delle sue opere, *La boulangère de Monceau*, un cortometraggio girato nel 1962, seguito l'anno dopo dal mediometraggio *La carrière de Suzanne* e poi via via dagli altri racconti morali della serie: *La collectionneuse* (1967), *Ma nuit chez Maud* (1969), *Le genou de Claire* (1970), *L'amour l'après-midi* (1972).

Tutti questi film indagano sulle cause di una scelta e sui motivi che alimentano la fedeltà a questa scelta precisa. I personaggi di Rohmer somigliano un po' a quelli di Stendhal: assumono impegni rilevanti e sfidano se stessi per poterli rispettare. Allo stesso modo Rohmer sfida non soltanto le regole della narrativa e del cinema ma quelle stesse della creatività e dell'inventiva per svolgere sei volte di seguito la stessa ostinata inchiesta sulla fedeltà del-

l'uomo ai propri principi morali.

Soltanto seguendo questa linea ci si rende conto che i «Sei racconti morali» anticipano l'impresa di *Perceval* e la sua purificazione conquistata attraverso la ricerca del Sacro Graal.

Nei «Racconti» Eric Rohmer tesse la sua tela narrativa sviluppandola sull'assenza della persona amata che crea un vuoto da riempire e dunque sul desiderio e sull'attesa, mentre in *Perceval* il desiderio e l'attesa vengono colmati dalla ricerca del prezioso calice che si fa impegno e ragione di vita.

Nei «Racconti» Rohmer si serve della parola come strumento di conoscenza, ma riconosce anche la necessità di superare la parola, che è menzogna, per raggiungere lo spirito che è verità. È quello che farà *Perceval*.

Il giovane, il puro, l'innocente *Perceval* finirà per comprendere che l'essersi dedicato esclusivamente alla sua missione l'ha reso insensibile alla sofferenza altrui e che l'amore per il prossimo è la sola regola alla quale bisogna uniformarsi, il solo obiettivo al quale deve tendere un cavaliere. *Perceval* percorre dunque fino in fondo quella strada che Adrien, Jean-Louis, Jerome, Frédéric e tutti gli altri personaggi dei «Racconti» avevano appena iniziato, concludendo così il ciclo dei «Contes moreaux» con quello che potrebbe essere considerato il settimo racconto.

È stato scritto che nel suo cinema Eric Rohmer ha rivendicato all'immagine il ruolo di limpida rappresentazione del reale e all'arte quello di rivelazione di un ordine misterioso impresso nel cuore dell'uomo o nelle vicende della Storia. A questa definizione bisognerebbe aggiungere che le miserie dell'uomo, chiuso tra gli incomprensibili abissi delle sue debolezze e la sua dignità di essere pensante, conducono i personaggi di Rohmer a rintracciare attraverso un tortuoso itinerario esistenziale la chiave del proprio io e a ricercare la propria identità nella sofferta ma esaltante avventura della condizione umana.

Eric Rohmer su «Perceval»

«Amo scoprire ciò che c'è di moderno nelle opere del passato: rintracciare in esse le ideoforza e i miti della nostra cultura. Fino a questo

momento il testo di Chrétien de Troyes era stato adattato volgendolo in prosa, privandolo di tutta la sua suggestione e di tutto il fascino che comporta la conquista del Sacro Graal. Io l'ho tradotto parola per parola, rispettando la metrica e i versi, e in questo modo il testo mi sembra ancor più accessibile al largo pubblico. Perché ho fatto questo film? La mia intenzione è quella di dimostrare come questo primo romanzo francese sia vicino a noi, al nostro gusto e alla nostra sensibilità. I personaggi di Chrétien de Troyes sono i protoeroi del romanzo moderno. Credo che dopo quest'opera non sia stato più inventato nulla che abbia profondamente sconvolto il genere letterario. Prendiamo un romanzo di Stendhal o di Dashiell Hammett: gli eroi e il modo di raccontare non sono cambiati affatto. Come Perceval, questi eroi seguono un tortuoso itinerario morale, sono tormentati, dubbiosi, scossi nella loro fede che mettono in discussione per poi riconquistare dopo profondi conflitti interiori, contrariamente agli eroi dell'antichità, che, presa una posizione morale, la mantenevano fino in fondo, a qualsiasi costo. Perceval è la dimostrazione che l'eroe moderno si modella su quello del passato».

Filmografia di Eric Rohmer

Eric Rohmer è nato a Nancy il 4 aprile 1920. Dopo una lunga militanza nella critica cinematografica (saggi e recensioni di Rohmer figurano su «La revue du cinéma», «Les temps modernes», «La parisienne», «Arts», «La Gazette du cinéma», «Cahiers du cinéma») esordisce nella regia dirigendo nel 1950 il cortometraggio *Journal d'un scélerat*, seguito nel 1952 dal mediometraggio *Les petites filles modèles*, rimasto incompiuto.

Le signe du Lion, interpretato da Jess Hanh e Van Doude, è il suo primo lungometraggio a soggetto ed è realizzato nel 1959.

Seguono quindi i «Six contes moreaux»: *La boulangerie de Monceau* (1962), con Barbet Schroeder e Michèle Girandon; *La carrière de Suzanne* (1963) con Catherine Sée e Philippe Beuzen; *La collectionneuse* (nell'edizione italiana *La collezionista*, 1967), con Haydée Poltoff; *Ma nuit chez Maud* (*La mia notte con*

Maud, 1969), con Jean-Louis Trintignant, Françoise Fabian e Marie-Christine Barrault; *Le genou de Claire* (1970), con Jean-Claude Brialy, Aurora Cornu, Laurence Monaghan; *L'amour l'après-midi* (1972), con Zazou e Bernard Verlye.

Nel 1975 dirige *Die Marquise von O...* (*La marchesa von...*), dall'opera letteraria di Heinrich von Kleist, con Edith Clever e Bruno Ganz, premiato al Festival di Cannes; nel 1978 *Perceval le Gallois* (*Perceval*), dal poema di Chrétien de Troyes *La quête de Perceval*, presentato nel 1979 alla Mostra di Venezia nella sezione «La notte di Officina». Nel 1980 dirige *La femme de l'aviateur* con Philippe Mauriand e Marie Rivière.

Gli altri cortometraggi diretti da Eric Rohmer sono: *Présentation, ou Charlotte et son steak* (1951), con Jean-Luc Godard; *Bérénice* (1954), da un racconto di E.A. Poe; *La sonata a Kreutzer* (1956), con Jean-Claude Brialy; *Veronique et son cancre* (1958), con Nicole Berger; *Nadja a Paris* (1964), con Nadja Tesich; *Place de l'Etoile* (episodio di *Paris vu par...*, 1965), con Jean-Michel Rouzière; *Une étudiante d'aujourd'hui* (1966); *Fermière à Montfaucon* (1968).

Nel 1957, in collaborazione con Claude Chabrol, ha pubblicato un libro su Alfred Hitchcock presso le Editions Universitaires, ripubblicato nel 1975 dalle Editions d'Aujourd'hui nella collana «Les Introuvables».

Dal 1964 al 1969 ha realizzato una serie di documentari per la televisione scolastica e due trasmissioni della ORTF per la serie «Cinéastes de notre temps»: *Carl Dreyer* (1965), *Le celluloid et le marbre* (1965).

PERCEVAL

Regia e sceneggiatura: Eric Rohmer. *Soggetto*: dall'opera di Chrétien de Troyes. *Fotografia* (eastman-color): Nestor Almedros. *Montaggio*: Cedile Ducujis. *Musica*: Robert Guy. *Scenografia*: J. P. Kohut-Svelko. *Costumi*: Jacques Schmidt. *Suono*: Jean-Pierre Ruh. *Durata*: 2 h, 20'. *Produzione*: Le Films du Losange, FR 3. *Origine*: Francia, 1978. *Distribuzione*: INC. *Interpreti*: Fabrice Luchini (Perceval), André Dussolier (Galvano), Arielle Dombasle (Biancofiore), Marc Eyraud (Re Artù), Marie Christine Barrault (la regina Ginevra), Clementine Amoroux (la fanciulla della tenda), Pascale De Boysson (la vedova), Jocelyne Boisseau (la fanciulla che ride), Michel Etcheverry (il re pescatore).

GENTE COMUNE

di Robert Redford

**“Ogni cosa al suo posto,
tranne il passato”.**
Profilo di un divo culturale.

Ezio Leoni

Famiglia in crisi, crisi di persone

Nel 1973, nei panni melanconici di Hubbell (*Come eravamo*, Sidney Pollack), il Redford attore edulcorava certa superficialità individuale e nazionale dell'America Roosveltiana scrivendo un romanzo-saggio esistenziale dal titolo rivelatore di «Il vero americano sorride».

Oggi, 1981, a chiusura del «sorridente» periodo Carteriano, il Redford regista dirige un'opera prima, *Gente comune* (dal soggetto letterario di Judith Guest, con sceneggiatura di Alvin Sargent), che potrebbe sottotitolarsi, con efficace sintesi tematica, «il vero americano reagisce».

È certo che la capacità di ritrovare forza in se stessi si propone da sempre come prerogativa fondamentale dell'ideale culturale americano, solo che stavolta l'ostacolo da superare, il nemico da fronteggiare non è né l'ostilità dell'ambiente naturale di westerniana memoria, né l'ipnotismo alienante della civiltà dei consumi, ma il «grippaggio» del subconscio personale, il frantumarsi della provvida armonia familiare di fronte all'abisso insondabile della morte. Così la sequenza dell'incubo notturno del protagonista, ci trasmette subito, come immagine angosciosamente presente e strutturalmente sostanziale, il ricordo traumatico dell'incidente nautico in cui (capiremo ben presto) ha perso la vita Buck, il più vecchio dei due fratelli Jarrett.

Conrad, che era con lui e che non ha potuto

far nulla se non salvare se stesso, non riesce ad eliminare i sensi di colpa: ha già tentato il suicidio, ha trascorso un lungo periodo in una clinica, ma il ritorno nel calore della famiglia riesce difficoltoso proprio perché quel calore è debole, se non del tutto carente. La madre (una marmorea Mary Tyler Moore, fin troppo indurita nel ruolo) vive nel ricordo del figlio prediletto e rivela, nella crisi post-tragedia, una grigia incapacità di amare, una specie di odio per i rimasti, per Conrad, sempre più strapazzato psicologicamente, e pure per il marito (un pacato Donald Sutherland) straziato nel cuore ma inibito, dalle circostanze, ad un vero sfogo liberatorio.

È il perbenismo delle apparenze nella provincia borghese americana, la facciata di sicurezza e di self-control che deve saper far fronte a tutti gli imprevisti e le sventure con stile impeccabile ed imperturbabile. Ma come riacquistare serenità quando i costumi soffocano i sentimenti (lo scontro tra marito e moglie sull'abbigliamento più idoneo per il funerale), quando l'indifferenza sociale deve superare la confidenza umana (il «come nulla fosse» delle feste borghesi), quando gli sforzi costruttivi ma «deprivatizzanti» (gli incontri del giovane con lo psicanalista) vengono considerati più una prassi doverosa che una dinamica risolutiva? Conrad sente il rigetto affettivo, la superiorità a-emozionale della madre (in lei si incarnano, praticamente, tutti gli «ismi» negativi del mo-

dello americano) ed alla fine anche papà Jarrett riesce a percepire l'assurda cappa di insincerità che mina il vivere comune: ne segue, ormai inevitabile, la rottura di coppia mentre si prospetta un dialogo fecondo tra padre e figlio, coscienti entrambi, per poter «ricominciare», di dover prima definitivamente sviscerare il passato, farsi forza, in prima e seconda persona, al fine di non rovinare il presente solo perché non si è potuto impedire il passato.

Gente comune, film fuori dal comune

Gente comune è un dramma pacato, con profondi toni tragici, bergmaniani e con un distacco anglosassone che, mescolato allo stile ancora in definizione di Redford, talvolta appiattisce eccessivamente situazioni ed emozioni.

Il problema sta sicuramente anche nell'assunto «comune» dell'ambientazione umana: una borghesia vacua in tessuto culturale e sensibilità. Il lavoro, la concentrazione agonistica dello sport, la mediocrità del 'clichet' sociale («ogni cosa al suo posto, tranne il passato» come puntualizzano, con insolita coerenza, i manifesti pubblicitari) sono gli unici sbocchi di impegno per lenire e ricostruire. Non scaturisce (almeno fino allo scossone finale), nessuna chiarificatrice riflessione esistenziale, non si sviluppa alcun rinnovamento interpersonale che si estrinsechi in un amore vero e profondo.

Non c'è lo scavo psico-teologico del dramma europeo bensì la semplicità (o il semplicismo) del processo comportamentale e fenomenologico dell'essenza culturale USA: la via primaria, 'ad hoc', resta quella dell'incontro terapeutico psicanalitico che stimola ad una saggezza ibrida, raziocinante ed istintiva; il 'quid' provocatore della risoluzione finale è un nuovo evento tragico (il suicidio di Karen, un'amica conosciuta durante la degenza in clinica), meno «intimo» ma altrettanto lacerante.

Sembra quasi che l'incisività maggiore Redford riesca a ricavarla dai personaggi secondari, dagli episodi marginali, dagli squarci rievocativi in cui magari l'ellisse dà il tono opportuno e supera l'ovvietà della narrazione. Questo senza nulla togliere alla bravura degli interpre-

ti principali, tra i quali spiccano l'esordiente Timothy Hutton (Conrad), sofferto e stranito al punto giusto, ed il più esperto Judd Hirsch (l'analista), il personaggio certamente più umano in una galleria di tipi particolarmente «fred-dini». L'attore fattosi regista ha saputo insomma dare a tutti la dovuta dose di spazio ed autonomia; il risultato globale, rivela una mano già personale e promettente (notevole in ogni caso il contributo di Jeff Kaney al montaggio), e se non è quella grande opera da 4 Oscars (miglior film, miglior regia, miglior sceneggiatura non originale e miglior attore non protagonista - T. Hutton), rimane comunque cosciente ed equilibrato, nel panorama hollywoodiano certamente fuori dal «comune».

ROBERT REDFORD:

profilo di un «divo culturale»

Robert Redford, californiano, quarantaquattrenne (nato a Santa Monica il 18 agosto 1937) è dovuto passare alla regia per arrivare all'Oscar. Con un'opera prima come *Gente comune* è riuscito là dove vent'anni di splendido professionismo d'attore non erano bastati; non solo, ma degli oltre 20 films che ha interpretato dal 1965 ad oggi, solo due hanno avuto una qualche onorificenza dall'Accademia di Los Angeles (*La stangata*, nel '73, come miglior film e miglior regia — *Tutti gli uomini del presidente*, nel '76 —, per il miglior attore non protagonista), quasi a declassare, nell'olimpico hollywoodiano, la sua partecipazione attiva di uomo di spettacolo e di cultura.

Eppure, al di là dell'alienazione contemporanea del personaggio-Nicholson, del rischio macchietistico nella simpatia di Hoffman, o dell'empatia di Hoffman, o dell'empireo simbolico dell'accoppiata Elliot Gould-Altman, Redford resta un validissimo esempio, forse il migliore negli anni '70, di «divo culturale»: fisicamente ancora legato a certi canoni classici di bellezza cinematografica, ha saputo sempre dare uno spessore umano credibile alle sue interpretazioni, entrando spesso a far parte, per oculata scelta, di pellicole fondamentali del cinema americano.

Tre dei più importanti films western post-sessantotteschi sono legati al suo volto: *Butch Cassidy* (George Roy Hill) del '60, *Ucciderò*

Willie Kid (Abraham Polonsky) dello stesso anno e *Corvo Rosso non avrai il mio scalpo* (Sidney Pollack, 1972) formano un trittico omogeneo nella maturazione del genere, ma molto diversificato nella figura del protagonista. Nel primo Redford è un fuorilegge (Sundance Kid), a disagio più con le regole del progresso che con quelle delle istituzioni, nel secondo è uno sceriffo fin troppo zelante nella sua missione colonizzatrice (l'eterno rimorso americano per il genocidio degli indiani), in *Corvo Rosso* è l'uomo solitario che affronta con tenacia e con dolore le difficoltà dei propri rapporti con la natura, con il prossimo, con i principi morali.

E come non citare, ancora sotto la regia di Pollack, il critico affetto con cui recita in *Come eravamo* ('73) la parte del biondo eroe che filosofeggia amaramente sull'ottimismo vincente dell'«american way of life», la spigliata sicurezza con cui inchioda «buoni e cattivi» nel frenetico *I tre giorni del Condor* ('75), le finenze metalinguistiche che più delle lucette multicolori gli fanno da mantello ne *Il cavaliere elettrico* ('79)?!

I più lo ricorderanno nel gioco garbato e divertente de *La stangata*, ma certo hanno altrettanto peso, nel suo profilo culturale e divistico, films d'impegno sociale come *Il candidato* (del '72), *Tutti gli uomini del presidente* di Pakula ('75) e il recentissimo *Brubaker* (Sturt Rosenberg) prodotto, come tanti altri (anche *Gente comune*), dalla Wildwood Enterprise, la casa cinematografica di cui lo stesso Redford fa parte.

A conclusione, per conoscerlo più a fondo come attore, produttore, autore, uomo, valgano questi frammenti di alcune sue interviste, distanziate nel tempo (partono dai primi anni '70 e arrivano, con l'ultima, all'uscita di *Brubaker*) ma sempre coerenti nell'indirizzo d'intenti, ul-

teriori segni tangibili di una matura connotazione personale.

«La mia politica consiste nel vivere sulla mia terra e di creare la mia propria etica... Io penso che sia meglio forgiarsi la propria libertà nel proprio spazio... Io credo che avere una famiglia sia assai importante. La famiglia sviluppa le nostre facoltà di adattamento e ci insegna ad amare meglio... Le mie frustrazioni politiche sono condivise da molta gente. Da tutti coloro che pensano. E per smascherare certe storture bisogna raccontare storie, sullo schermo, che vanno al sodo, senza esitazioni intellettuali. D'altra parte ammetto che in una certa misura ho sempre la speranza che i miei film intacchino, sia pure leggermente, le montagne che vogliamo abbattere».

Filmografia di Robert Redford

Situazione disperata ma non seria (1965) - Lo strano mondo di Daisy Clover (1965) - La caccia (1965) - Questa ragazza è di tutti (1967) - A piedi nudi nel parco (1967) - Butch Cassidy (1969) - Gli spericolati (1969) - Ucciderò Willie Kid (1969) - Lo spavaldo (1970) - La pietra che scotta (1971) - Il candidato (1972) - Corvo Rosso non avrai il mio scalpo (1972) - Come eravamo (1973) - La stangata (1973) - Il grande Gatsby (1974) - Il temerario (1974) - I tre giorni del Condor (1975) - Tutti gli uomini del presidente (1975) - Quell'ultimo ponte (1977) - Il cavaliere elettrico (1979) - Brubaker (1980).

GENTE COMUNE (Ordinary People)

Regia: Robert Redford. Soggetto: Judith Guest. Sceneggiatura: Alvin Sargent. Fotografia: John Bailey. Montaggio: Jeff Kaney. Musica: Marvin Hamlisch. Interpreti: Timothy Hutton (Conrad Jarrett), Donald Sutherland (Calvin J.), Mary Tyler Moore (Beth J.), Judd Hirsch (Berger, lo psicanalista).

RISORGIMENTO E CLASSICI STRANIERI IL GATTOPARDO

Federico Bianchessi

Proseguiamo la nostra selezione di film idonei ad affiancare i programmi scolastici. I due argomenti di questo numero sono il periodo risorgimentale e la letteratura straniera. I film segnati con un asterisco sono più adatti a ragazzi della scuola media superiore, gli altri sono facilmente seguibili anche a un livello scolastico un po' inferiore. Ricordiamo che, come sempre, i film segnalati sono tutti reperibili a formato ridotto (16 millimetri) e perciò più economici ma soprattutto ideali per proiezioni in piccoli ambienti, anche aule, e per seconde visioni «di studio».

1. Programmi di terza media inferiore e dell'ultimo anno delle medie superiori: storia - IL RISORGIMENTO

1860, i Mille di Garibaldi, di Alessandro Blasetti, 1933, distribuito da New Corona Film, Milano e Cinesud, Napoli.

Certo, è un film vecchio quasi come Garibaldi, ma per il realismo della narrazione e dello stile superò ogni altro degli anni Trenta e ancora oggi ci dà una lettura originale, in chiave meridionalista, del mito e dell'epopea garibaldina.

Il grande vessillo, di Christian-Jacque, Francia, 1948, distribuito da New Corona Film, Milano.

Mentre in Lombardia Napoleone III fa guerra all'Austria, dando una mano ai Savoia, c'è chi scrive una storia un po' diversa e inventa la Croce Rossa.

Romanticismo, di C. Fracassi, 1950, distribuito dalla Lumen Film di Genova. I mazziniani, la «Giovine Italia», Milano nel 1858, dal romanzo di Gerolamo Rovetta (1901).

Il segreto delle tre punte, di Carlo Ludovico Bragaglia, 1952, distribuito dalla Lumen Film, Genova.

Le avventure di un garibaldino mascherato da borbonico catturato dai garibaldini e creduto borbonico.

Senso, di Luchino Visconti, 1954, distribuito dalla Cineteca Nazionale di Roma.

Tradimento e vendetta passionale; la guerra tra Venezia e l'Austria nel 1866 è anche sfacelo morale e storico dell'aristocrazia.

Il Gattopardo, di Luchino Visconti, 1963, distribuito dalla Sampaolo.
Dopo il Nord, il Meridione: anche lì Risorgimento significa tramonto dell'aristocrazia. Ma il sangue dei borghesi è ben lieto di tingersi di blu, perché, si sa, tutto deve cambiare perché resti uguale.

Bronte, cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato, di Florestano Vancini, 1972, distribuito da Arci, Cooperative associate di distribuzione, Film 16 di Bologna, Palatina Film di Torino, Cinesud di Napoli. Veramente, l'hanno raccontato sia Giuseppe Cesare Abba, garibaldino e scrittore, sia Giovanni Verga in un suo racconto, «Libertà». È la storia dell'eccidio compiuto da Nino Bixio per reprimere una rivolta di contadini che avevano scambiato Garibaldi per Lenin. Anche il Risorgimento ebbe così la sua Kronstad.

2. Programmi per i licei - letterature straniere - I CLASSICI DELLE LETTERATURE STRANIERE

Francia

Stendhal: *La certosa di Parma*, film omonimo di Christian-Jacque, 1947, in due parti, distribuzione Sampaolo*.

Hugo: *I Miserabili*, film ononimo di L. Milestone, 1952, distribuzione Lumen Film, Genova.

Bernanos: *Il diario di un curato di campagna*, film di R. Bresson, 1951, distribuzione Sampaolo.

Bernanos: *Mouchette*, film omonimo di Bresson, 1967, distribuito dalla Sampaolo.

Anouilh: *Becket e il suo re*, film omonimo di Peter Glenville, Usa, 1964, distribuzione Sampaolo.

Dumas: *Il conte di Montecristo*, film amonimo di David Greene, GB, dist. Sampaolo.

Gran Bretagna

Shakespeare: *Sogno di una notte di mezza estate*, di J. Trnka, Cecoslovacchia, 1959, distribuzione Arci.*

Conrad: *Lord Jim*, film omonimo di Richard Brooks, Usa, 1964, distribuzione Sampaolo.

Shakespeare: *La bisbetica domata*, film omonimo di Franco Zeffirelli, 1967, distribuzione Sampaolo.

Swift: da «I viaggi di Gulliver», *Gulliver nel paese di Lilliput*, di Peter Hunt, distribuzione Sampaolo.

Oscar Wilde: da «Il principe», *Il principe, il giocoliere, il gigante*, cartoni animati, distribuzione Sampaolo.

Germania:

Thomas Mann: *Morte a Venezia*, film omonimo di Luchino Visconti, 1971, distribuzione Sampaolo.*

Russia:

Cecov: *La signora dal cagnolino*, adattamento della novella, di J. Keizif, 1960, distribuzione Associazione Italia - Urss, Roma.

Tolstoj: *Anna Karenina*, film omonimo di A. Zarkhi, 1969, distribuzione Zari di Milano, Parva Favilla di Padova.

Bulgakov: *Il Maestro e Margherita*, film omonimo di Aleksandar Petrovic, 1972, distribuzione Sampaolo.*

Bulgakov: *Cuore di cane*, film omonimo di Alberto Lattuada, distribuzione Sampaolo.

Dostoevskij: *Delitto e castigo*, nel film *I peccatori guardano il cielo*, di G. Lampin, 1958, distribuzione Major di Bologna, Palatina di Torino, Sigrad di Firenze, Debo di Roma.

Usa:

London: *Il richiamo della foresta*, film omonimo di Ken Annakin, distribuzione Sampaolo.

London: *Zanna bianca*, film omonimo di Lucio Fulci, distribuzione Sampaolo.

Albee: *Chi ha paura di Virginia Woolf?*, film omonimo di Mike Nichols, 1966, distribuzione Sampaolo.*

IL FILM COME TESTO SCOLASTICO: IL GATTOPARDO DI LUCHINO VISCONTI

Se c'è un film che può dirsi interdisciplinare è il «Gattopardo» di Luchino Visconti. Non è «un» testo di scuola, è almeno «tre» testi: di letteratura, di storia, di arte. Ha inoltre il vantaggio di essere molto «insoddisfacente», nel senso migliore della parola. Non ci si può ritenere soddisfatti della semplice visione del film. Si sente subito che il non detto è molto di più e anche più interessante dell'esplicito.

Dal «Gattopardo» si parte facilmente e volentieri per escursioni nel passato (il Risorgimento, le rivoluzioni, lo stato borbonico), nel presente (la letteratura contemporanea, le strutture politiche e sociali di oggi) e anche nei regni più astratti della filosofia e della sociologia. Senza dimenticare che è anche un film, e quindi è anche parte di quella storia di celluloidi.

Non è un film nuovissimo, comparve sugli schermi nel 1963. Ma ha il vantaggio di essere facilmente reperibile a formato ridotto nel catalogo della Sampaolo e di risultare ancora oggi abbastanza gradevole. Dura 210 minuti: vale a dire tre ore e mezzo. Un'intera mattinata di scuola (o un pomeriggio). Il romanzo è ancora oggi tra i più noti della nostra letteratura contemporanea e è uno dei «classici» scolastici, specialmente in liceo.

A prescindere dal film di Visconti, che ha girato opere migliori, «Il Gattopardo» è comunque un libro che chiunque dovrebbe conoscere. Anche perché è diventata un'espressione proverbiale la «morale gattopardesca». E il gattopardismo è un atteggiamento sempre molto diffuso in alcuni ambienti culturali e sociali italiani.

Non è questa la sede per una critica letteraria, tuttavia non sarà inutile richiamare brevemente alla memoria il «caso» del Gattopardo, uno dei rari episodi clamorosi nella vita sempre piuttosto elitaria della nostra letteratura. Il manoscritto del «Gattopardo» arrivò quasi per caso tra le mani dello scritto-

re Giorgio Bassani nel 1958. L'autore era uno sconosciuto nobiluomo siciliano, Giuseppe Tomasi, duca di Palma e principe di Lampedusa. Quando Bassani telefonò a Palermo per cercarlo, seppe che era morto un anno prima, nella primavera del 1957. Il romanzo era stato steso tra il 1955 e il 1956, di grande fretta, dopo una «gestazione» di oltre ventanni. Per la Feltrinelli, che lo pubblicò nel 1958 fu un grande affare, un vero best-seller. E Tomasi di Lampedusa entrò, postumo, nella storia della letteratura.

«Il successo del Gattopardo, certamente legato ai notevoli meriti letterari dell'opera, non sarebbe però spiegabile — sostiene il critico Giuliano Manacorda — se non lo si riconnettesse al periodo in cui venne pubblicato, ad anni in cui da tempo si erano andati logorando non solo i sinceri entusiasmi e le grandi speranze post-esistenziali, ma anche una certa larga retorica che ne era nata». «La bomba del Gattopardo poté fungere da punto d'incontro di quelle varie linee, da risoluzione degli incerti pensieri che agitavano letterati e scrittori di opposte sponde. Dalla sponda destra ci si poté compiacere che una tesi spiccatamente conservatrice, che sarebbe stato pericoloso e controproducente esprimere in termini espliciti, potesse trovare veste così nobile e convincente; dalla sponda opposta non si poté non prendere atto di questo modo diverso di leggere la storia che il Tomasi proponeva, pur non condividendolo, e fu offerto così il destro per l'apertura di una discussione, per la confutazione degli «errori» di giudizio storico del Gattopardo sul Risorgimento siciliano e italiano».

Il favore del pubblico e le discussioni degli intellettuali attirarono l'attenzione del cinema. Fu varato un kolossal, finanziato dalla 20th Century Fox con un anticipo di due miliardi e mezzo, saliti poi a tre. Cast internazionale, col protagonista, Burt Lancaster, imposto dagli americani, invece di Laurence Oliver, primo interpellato. Paga dell'attore: 400 milioni. Regista fu Luchino Visconti, che il Risorgimento aveva già affrontato con «Senso». Aristocratico lui stesso e marxista, decadente quel che bastava, era senz'altro il direttore ideale di un film che doveva trascrivere un testo così intriso di suggestioni diverse.

Rispetto al romanzo, il film sopprime tre capitoli: il quinto, il settimo e l'ottavo, cioè tutta la parte finale, a esclusione del ballo descritto nel sesto capitolo e dilatato nel film a una lunga sequenza di quasi un'ora, con 250 persone (tra cui vari autentici nobili siciliani), girata in 36 giorni.

Il quinto capitolo è un ritratto di padre Pirrone, il gesuita di casa Salina, la famiglia del principe Fabrizio, protagonista del libro e del film. Gli ultimi due capitoli raccontano della morte di don Fabrizio Salina e della dispersione dei suoi beni. Il film si conclude invece alla fine del sesto capitolo, dopo il ballo. Ci sono, in compenso un paio di aggiunte: la scena dello scontro tra i garibaldini e i soldati borbonici a Palermo, i colpi della fucilazione dei disertori dell'esercito sabaudo, passati ai garibaldini in occasione del combattimento all'Aspromonte.

Il film si divide in tre parti: dalla iniziale recita del rosario nella cappella dei Salina alla battaglia di Palermo; il soggiorno estivo di don Fabrizio nella residenza estiva di Donnafugata; il ballo a palazzo Ponteleone. La struttura delle tre parti è identica: all'inizio la famiglia Salina riunita al completo (il vecchio Fabrizio, la moglie Maria Stella, il figlio Tancredi, ufficiale nell'esercito piemontese e altre figure di contorno); poi i personaggi vengono divisi e messi a confronto in una serie di dialoghi che costituiscono l'ossatura portante della narrazione.

La prima parte ha come tema la vita privata del principe, anziano ma ancora

fiero, vigoroso, non intimorito dallo sbarco garibaldino in Sicilia, che mette invece in uno stato di disperazione gli altri nobili, i suoi familiari e padre Pirrone. Parallela alla descrizione del principe, scorre la cronaca dell'anno 1860, che si affaccia attraverso le notizie dello sbarco garibaldino e il ritrovamento di un soldato ferito nel giardino, ma soprattutto con le scene della battaglia a Palermo.

In un colloquio con padre Pirrone, don Fabrizio espone la propria famosa «filosofia gattopardesca» sulla rivoluzione risorgimentale. Il dialogo, nel film, sintetizza il contenuto di tre momenti del primo capitolo del libro: il figlio Tancredi che illumina il padre con la sua machiavellica affermazione: «Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi»; la riflessione personale di don Fabrizio dopo un colloquio con uno dei suoi dipendenti; la « confessione» del principe al gesuita.

Ecco come il principe spiega al frate — nel film — la rivoluzione borghese: «Ho fatto delle scoperte politiche talmente importanti questa mattina. Non mi è stato facile capire. Ma ho capito. E ora sono tranquillo. Questo è il paese degli accomodamenti, Padre. Tutto resta come è. Soltanto un inavvertibile sostituzione di ceti. Vede, Padre. I borghesi non vogliono distruggere noi, loro padri. Vogliono soltanto prendere il nostro posto. Con dolcezza, con buone maniere, mettendoci magari in tasca qualche migliaio di ducati, capisce? E tutto resta come è».

La seconda parte del film è dedicata alla figura di don Calogero Sedara, il borghese in ascesa, sindaco del paese, la cui figlia Angelica sposerà Tancredi. Si svolge anche il plebiscito per l'annessione al regno sabauda, votata all'unanimità. Matura intanto la crisi di don Fabrizio.

L'ultima parte, quella del ballo, vede lo svolgersi del dramma interiore del principe Salina, fino alla serena accettazione della vecchiaia e dell'imminente morte, coincidente con la scomparsa della sua classe.

L'aspetto storico del «Gattopardo» stimola ad approfondire le vicende che portarono alla fine del Regno Borbonico e all'annessione al Regno d'Italia dopo l'impresa garibaldina e l'intervento delle truppe piemontesi. Ricerche scolastiche possono essere affrontate su molti temi: il ruolo dell'aristocrazia, la politica della borghesia, la posizione della Chiesa, il contrasto tra idee rivoluzionarie repubblicane e moderate monarchiche, l'inizio della «questione meridionale». Impossibile dare indicazioni bibliografiche su un argomento così vasto e così dibattuto. Basta una biblioteca e c'è tutto.

Dal punto di vista della storia della letteratura, si possono compiere almeno tre diverse indagini.

La prima, sulla letteratura di argomento risorgimentale, relativa in modo particolare all'impresa garibaldina nel Regno delle Due Sicilie. Da Abba a Tomasi di Lampedusa e dopo.

Una seconda, sul momento culturale in cui uscì il romanzo, e la mediazione che esso rappresentò tra la letteratura verista e neorealista, le suggestioni proustiane. Lo stesso Visconti lesse il «Gattopardo» in questo senso: «Se qualcuno dicesse che in Lampedusa i modi particolari di affrontare i temi della vita sociale e dell'esistenza che furono del realismo verghiano e della «memoria» di Proust trovano un loro punto d'incontro e di sutura, mi dichiarerei d'accordo con lui. È sotto questa suggestione che ho riletto il romanzo le mille volte, e che ho realizzato il film».

Terza ricerca: la letteratura dell'Italia meridionale, dopo l'Unità.

Si è osservato, all'inizio, che «Il Gattopardo» è un film-testo anche per la sto-

ria dell'arte. Le scelte iconografiche di Visconti riflettono infatti uno studio della pittura dell'Ottocento italiano, del realismo di autori come Lega, Fattori, Induno, Signorini, e anche del romanticismo francese (Delacroix) e dell'Impressionismo (Manet). In un film in cui l'aspetto estetico è curato al massimo e il dettaglio cromatico, figurativo, dell'inquadratura prevale sulla stessa narrazione, è importante e utile scoprire i riferimenti artistici.

Ritornando per concludere al cuore dell'ideologia «gattopardesca», è anche possibile un'analisi, di tipo filosofico, del concetto di una storia che cambia per rimanere sempre identica. La negazione di una realtà può e come tradursi in una sua affermazione? Esiste una storia sottratta alla volontà e alla libertà? In che consiste il progresso? Sono domande non facili, ma stimolanti per studenti di liceo. Ed anche per i loro insegnanti. O no?

IL GATTOPARDO

Regia: Luchino Visconti. *Soggetto:* dal romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. *Sceneggiatura:* Suso Cecchi d'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli, Luchino Visconti. *Fotografia* (colore): Giuseppe Rotunno. *Scenografia:* Mario Garbuglia. *Musica:* Nino Rota (con un valzer inedito di Giuseppe Verdi). *Interpreti:* Burt Lancaster (don Fabrizio), Claudia Cardinale (Angelica), Alain Delon (Tancredi), Rina Morelli (Maria Stella), Paolo Stoppa (don Calogero Sedara), Romolo Valli (padre Pirrone). *Produzione:* Goffredo Lombardo per la Titanus, S. W. Pathé Cinéma, SGC. *Origine:* Italia, Francia 1963. *Distribuzione:* Titanus (a 16 mm, Sampaolo Film). *Durata:* 210'.

PREMIO GIORNALISTICO FEDERICO MOTTA EDITORE

La FEDERICO MOTTA EDITORE, nota per la sua specializzazione in enciclopedie, dizionari e grandi opere dedicate principalmente alla cultura dei giovani, bandisce la seconda edizione del «PREMIO GIORNALISTICO FEDERICO MOTTA EDITORE - I giovani negli anni Ottanta».

Il Premio, annuale, intende sviluppare un dibattito sulla problematica dei giovani nella società degli anni Ottanta.

Tema della seconda edizione del Premio è «I GIOVANI E IL MONDO DEL LAVORO».

Il Premio è dotato di L. 6.000.000 (seimilioni) da assegnare nel seguente modo:

- premio di L. 2.000.000 (duemilioni) per un articolo pubblicato su quotidiani o periodici;
- premio di L. 2.000.000 (duemilioni) per un servizio trasmesso da emittenti radiofoniche o televisive anche private;
- quattro premi di L. 500.000 (cinquecentomila) ciascuno per articoli o servizi pubblicati o trasmessi.

Possono partecipare al Premio gli autori di articoli e servizi in lingua italiana pubblicati o trasmessi (anche a puntate) nel periodo compreso tra il 1° gennaio 1981 ed il 31 dicembre 1981.

I lavori partecipanti alla seconda edizione dovranno pervenire entro il 15 gennaio 1982 alla FEDERICO MOTTA EDITORE, via Branda Castiglioni 7, 20156 Milano. Gli articoli in nove copie ed i servizi, con certificazione di trasmissione, in copia unica con testo dattiloscritto in nove copie.

La Giuria è composta da: Francesco Boneschi (presidente), Gianni Barrella, Eridano Bazzarelli, Carlo De Martino, Gino Pallotta, Egidio Sterpa, Alfredo Vinciguerra e Franca Zambonini.

La premiazione avrà luogo nel mese di marzo 1982.

I lavori partecipanti e valutati meritevoli dalla Giuria, anche se non premiati, saranno raccolti in un volume (fuori commercio) pubblicato dalla FEDERICO MOTTA EDITORE e distribuito nell'ambiente della Scuola, della Cultura, della Pubblica Amministrazione, della Politica, della Stampa e Informazione, ecc.

GUIDA PER UNA DISCOTECA

**Profili storici e indicazioni ragionate
per un'educazione al linguaggio sonoro.**

Mozart: melodia, armonia, eleganza.

Beethoven: ispirazione e forma, creatività e regola.

Luigi Lacchini

L'epoca dello «stile galante»

La fine del XVIII secolo vede l'affermazione di uno stile musicale contraddistinto da una ricerca di leggerezza e superficialità a tutti i costi; composizioni eleganti, stilisticamente perfette ma di scarsa o nulla profondità spirituale.

Mai come ora la musica è stata gioco, divertimento d'élite, strumento per vincere la noia. Un giudizio così globalmente poco lusinghiero non deve però impedire di rintracciare anche nella musica di fine '700 alcuni artisti di valore, quanto meno dal punto di vista della fattura musicale. Ricordiamo i due più famosi rampolli di casa Bach, Johann Christian e Karl Philipp Emanuel; quest'ultimo può essere considerato un rappresentante di quel preromanticismo settecentesco che, anche attraverso l'opera di J. Schobert, penetrerà nel mondo musicale di Mozart.

Da ricordare anche due italiani, Boccherini e Cherubini; il primo ebbe una produzione eminentemente cameristica squisitamente elegante, in cui spiccano specialmente i 92 quartetti ed i 141 quintetti. Il secondo, solido artista, autore di musica di ampio respiro e di nobile ispirazione, fu molto ammirato da Beethoven, ma ebbe il torto di sopravvivere a se stesso, continuando a comporre nel suo stile austeramente settecentesco in pieno periodo romantico.

Per questo motivo dovette subire gli strali del-

le nuove generazioni, anche se oggi buona parte della sua produzione (fra cui ricordiamo una sinfonia, quattro Messe e varie opere) è conosciuta ed apprezzata.

Franz Joseph Haydn

Nasce a Rohrau nel 1732 e viene avviato giovanissimo allo studio della musica; è dunque ben inserito nel contesto musicale settecentesco dal quale tuttavia emerge per la genialità di alcune sue originali concezioni formali.

Sarebbe problematico cercare qualche aspetto rivoluzionario nell'opera di Haydn; le sue armonie sono consuete, le sue melodie abbastanza prevedibili e mancano completamente sia il composto dolore dell'ultimo Mozart che l'inesauribile energia beethoveniana. La musica di Haydn gode ottima salute!

Il suo merito forse più evidente è quello di essere stato il primo grande artefice della «forma-sonata» il cui schema rimarrà inalterato anche presso i musicisti successivi.

La forma-sonata diventerà anche un elemento centrale nella struttura delle sue numerose sinfonie dai pittoreschi titoli; in esse traspare tutta la vivacità, la capacità espressiva, il gusto della natura, la bonomia di Haydn che rimane nell'ottica musicale pienamente settecentesca spaziando dal festevole al patetico sempre in maniera aggraziata. Famosissime alcune fra le ultime sinfonie: «La caccia» (n.

73), «La campana» (n. 101), «Il rullo di timpani» (n. 103) e «Londra» (n. 104).

Notevole anche è il ruolo svolto da Haydn nella determinazione pressoché definitiva dell'uso del quartetto, dove gli strumenti diventano sempre più autonomi liberando anche il violoncello dal suo mortificante uso come «basso continuo».

Riguardo alla musica vocale, se non fu certamente un eccelso operista, si segnalò tuttavia per la composizione di due oratori: «La creazione» e «Le stagioni».

Wolfgang Amadeus Mozart

Musicista precocissimo, Mozart si mosse all'inizio nell'atmosfera galante che contraddistingueva il suo secolo; i casi sfortunati della sua vita finirono però col temprare il suo animo semplice, e l'avvenuta maturazione spirituale dell'uomo ebbe degli evidenti riflessi sull'opera del musicista.

La sua produzione strumentale è ampia e di ottima fattura: vanno senza dubbio ricordate le sinfonie, specialmente le ultime in cui il musicista riscattò le miserie che lo circondavano trasfigurandole in impeccabile forma artistica.

A questi vertici appartengono la sinfonia detta «Praga» (K 504), quella in Mi bemolle (K 543) e le due ultime in Sol minore (K 550) e in Do maggiore (soprannominata «Jupiter», K 551). Il genio di Mozart, inoltre, ebbe anche il merito di dare all'opera settecentesca, così poco invitante, alcuni grandissimi capolavori; ricordiamo il farsesco «Ratto dal Serraglio», «Le nozze di Figaro», ma soprattutto il «Don Giovanni» dove una storia abbastanza insulsa diviene, grazie al genio di Mozart, il simbolo della totale libertà che spetta all'uomo superiore, vero inno — involontario — al genio romantico.

E ancora l'acre e falsa vaghezza di «Così fan tutte» ed infine il capolavoro sul libretto de «Il flauto magico» dove si univano l'elemento magico e meraviglioso, abbastanza comune all'opera del tempo, con delle mistiche aspirazioni filantropiche ed umanitarie anch'esse tipiche della temperie culturale dell'epoca, che Mozart aveva fatto proprie nella maniera più semplice ed ingenua possibile. Fra la musica

vocale occorre ricordare anche il «Requiem», incompiuto, in cui Mozart ha riversato tutta la sua sensibilità di artista di fronte al problema della morte e dei destini ultimi dell'uomo.

La grandezza di Mozart, tuttavia, va ricercata non tanto nella profondità emotiva delle sue ispirazioni, per altro grandissima, ma piuttosto sul piano della struttura musicale stessa: melodie limpide, squisito senso armonico e ritmico, eleganza e signorilità dell'insieme. Un'anima fremente composta in forme classiche.

Ecco il segreto di Mozart, che ci fa apprezzare le libere architetture sonore del concerto per clarinetto e dei concerti per pianoforte; sul piano della musica cosiddetta «pura» Mozart fa dunque parte di diritto dell'Olimpo dei grandi.

Ludwig van Beethoven

Per troppo tempo si è ritenuto che il titanismo prometeico e la rivoluzionaria potenza espressiva fossero la quintessenza, la grandezza ed il limite dell'arte beethoveniana.

Ma coloro che hanno spogliato Beethoven della sua immagine di eroe romantico con l'intento di riportarlo fra i «comuni mortali», si sono trovati di fronte ad un musicista ancora più grande di quanto non si fosse pensato.

La sua grandezza non ha bisogno di attingere ai furori dello «Sturm und Drang»: è tutta musicale. Egli porta a perfezione l'organismo strutturale della forma-sonata; essa non è più per lui un modulo compositivo entro cui chiudersi, ma il suo modo vorremmo dire «naturale» di espressione. Dice esattamente Mila che il rapporto di Beethoven con la forma-sonata è analogo a quello di Dante con la terzina.

Gli «sviluppi» di Beethoven non sono mai qualche cosa di scolastico, di forzato: la tecnica compositiva è pienamente sposata con l'ispirazione, come avveniva per J.S. Bach e la fuga. Tuttavia il genio di Bonn non è grande solo per questo; se i suoi sviluppi sono poetici, lo sono spessissimo anche i suoi temi melodici. Specialmente nella sua maturità Beethoven troverà nei suoi spunti tematici quella sintesi di semplicità e profondità che è propria del genio: basterebbe penesare al famoso «Inno alla gioia» della IX sinfonia, che sgorga così umile, così cantabile e così universale da

fare venire voglia di unirsi al coro. Non bisogna poi dimenticare l'armonia di Beethoven, quell'armonia che, anni dopo, lascerà ancora perplesso quel furente rivoluzionario (a parole) che fu Berlioz.

E ancora la rivoluzione della tecnica pianistica, la perfezione formale del quartetto, le orchestrazioni ardite fanno di Beethoven un vero riformatore.

Il tutto, però, in un rigoroso rispetto delle strutture formali; ed è questo l'aspetto che fa di Beethoven un caso unico unitamente a Bach, della storia della musica: l'aver sintetizzato ispirazione e forma, creatività e regola. Non a caso Brahms che questo obiettivo se lo era prefisso, guardò a Beethoven come al suo nume tutelare.

Dell'immensa produzione beethoveniana ricorderemo le nove «Sinfonie», vero caposaldo della musica strumentale moderna, il concerto per violino a cui guarderanno in un modo o nell'altro tutti i compositori che vorranno accostarsi al genere, e poi i quartetti, i cinque concerti per pianoforte e orchestra, le sonate per pianoforte solo, il triplo concerto, le composizioni per violino e pianoforte e le Ouvertures sinfoniche.

Per quanto riguarda la musica vocale emerge quell'opera così particolare che è il «Fidelio», dove, dentro forme comuni all'opera del tempo, Beethoven immette la sua particolare sensibilità di musicista «sinfonico»; va poi ricordata la grande «Missa Solemnis» e la produzione dei Lieder.

Il Romanticismo

Dopo Beethoven non era più possibile fare musica come la si faceva prima; da un punto di vista extra-musicale il genio di Bonn aveva quasi incarnato le teorie filosofiche di Schelling ed Hegel (il secondo addirittura suo coetaneo) che ponevano la figura dell'artista quasi al vertice delle possibilità umane. Beethoven aveva celebrato la libertà del genio affrancando il suo lavoro di musicista dalla servitù a qualche mecenate, servitù da cui ancora Haydn e Mozart non avevano potuto o saputo liberarsi.

Tuttavia, se il romanticismo sentirà in maniera molto forte questo aspetto extra-musicale

della figura di Beethoven, ne perderà però inevitabilmente la profonda sintesi musicale; la parte più rilevante della poetica musicale romantica fu infatti il tentativo di dissoluzione delle forme compositive classiche, quelle forme di cui Beethoven si era servito in maniera così naturale. L'inno alla completa libertà dell'artista verrà a detrimento delle strutture compositive, tant'è vero che, in molti musicisti romantici, a spunti melodici bellissimi, probabilmente anche più espressivi di quelli beethoveniani, faranno seguito dei forzati sviluppi privi di limpidezza e di reali apporti.

Questa difficoltà sarà dovuta anche allo sviluppo dell'armonia. La forma-sonata di Beethoven, pur utilizzando armonie spesso anche audaci, manteneva come caposaldi del proprio sviluppo logico gli intervalli di tonica, di dominante ed il relativo minore; il desiderio di libertà dei romantici finirà in molti casi col allontanare troppo le armonie da questi cardini, finendo col dissolvere le forme che ad essi erano legate. Del tutto nuova sarà anche l'attenzione che il Romanticismo dedicherà ai timbri musicali, quasi in una rivincita del colore (il timbro) sul disegno (le forme).

Ma ciò che forse rappresenta la grandezza ed il limite della musica romantica è la sua necessità di «espressione». In Beethoven, che pure aveva scandagliato la profondità dell'animo umano come nessuno aveva mai fatto, la musica era legge a se stessa; essa si sviluppava per una logica interna: vita e arte in Beethoven erano nettamente divise. I Romantici, invece, aspirando ad una musica che esprimesse i «moti interiori», se riuscivano a dissolvere le forme classiche, finivano però coll'abbassare la musica a mezzo per esprimere; da qui la nascita di molte forme di musica «a programma». Rifiutando l'autonomia delle forme classiche, i Romantici rimasero prigionieri nell'eteronomia dell'espressione. È questo uno dei motivi per cui l'estetica musicale moderna tende a non inquadrare Beethoven fra i Romantici; egli è piuttosto il rappresentante del proto-romanticismo, vigoroso e ottimista che può trovare il suo emblema in Goethe e nel suo «Faust». I musicisti Romantici, invece, sentiranno molto di più il pessimismo, l'anelito all'infinito, le passioni e le disperazioni dell'animo.

Franz Schubert

Il carattere che più colpisce in questo musicista morto assai giovane un anno soltanto dopo Beethoven è l'intimità, il lato cameristico che appare in quasi tutte le sue composizioni, anche quelle sinfoniche. Ebbe la saggezza di non voler imitare il suo grande contemporaneo di cui non possedeva l'energia, e le rare volte che si ispirò direttamente a lui — come nel caso della IV sinfonia — l'attrazione del formidabile modello ne alterò lo stile in maniera evidente. Egli è invece il cantore confidenziale, che, non a caso, trovò forse la forma musicale più congeniale nei lieder; i suoi temi sono così compiutamente belli che non ha senso svilupparli; le forme predilette sono quelle brevi e libere. Fra i suoi capolavori annoveriamo la sinfonia «Grande» in Do maggiore, la altrettanto famosa «Incompiuta» di altissima fattura, il quartetto «Der Tod und das Mädchen» che richiama nell'Andante il Lied omonimo, il «Forellenquintett» op. 114, la Wanderer-Phantasie op. 15 ma soprattutto gli stupendi lieder. Operare una scelta fra questi ultimi risulta problematico, tuttavia occorre ricordare almeno i più famosi, fra cui «Erlkönig», «Heidenröslein», «Die Forelle», «Gruppe aus dem Tartarus», «An Schwager Kronos», ed i cicli di lieder «Die Schöne Müllerin», «Winterreise» e «Schwanengesang». Va infine ricordata la composizione «Gesang der Geister über den Wassern», che, nella sua edizione definitiva per coro maschile e archi rappresenta una delle vette della libertà formale e della capacità compositiva di Schubert.

Robert Schumann

Se anche a Schumann non mancò una certa propensione alla malinconia ed alla timidezza, è certo tuttavia che la caratteristica più evidente della sua personalità di uomo e di musicista, fu la combattività; temperare il fuoco romantico ed il ripiegamento interiore fu uno dei suoi massimi traguardi. Le sue composizioni migliori vanno probabilmente ricercate nei pezzi pianistici in cui Schumann, secondo la poetica romantica, riuscì ad adattare le forme all'ispirazione musicale; ricordiamo «Carnaval», la «Kreisleriana» ed il «Phantasiestück» op. 12. Nelle «Novellette» si fa sentire il suo

bisogno di sintesi ed il tentativo di sfuggire all'anarchia formale.

Le grandi strutture classiche, che egli pure perseguì con ostinazione, non erano il suo forte, e nonostante i risultati siano molto buoni, (come nel caso della Sonata per pianoforte n. 11, del Quintetto, del quartetto con pianoforte op. 47, delle Sinfonie e del Concerto per pianoforte e orchestra in La minore) si sente lo sforzo operato dall'artista per rimanere fedele a moduli espressivo-formali che gli erano sostanzialmente estranei.

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Alieno dai tormenti di Schumann di cui fu sinceramente amico, Mendelssohn fu il più «classico» dei romantici; ne condivise gli atteggiamenti spirituali, il culto dell'espressione, ma tradusse queste ispirazioni in un linguaggio sereno, composto, amabile.

Lo si potrebbe definire il Mozart del Romanticismo. Musicista coltissimo, grande pianista ed acclamato direttore d'orchestra, ineffabile orchestratore ci ha lasciato alcuni capolavori di luminosa bellezza e di immediata comunicatività. Ricordiamo le sue cinque sinfonie, le Ouvertures fra cui la celeberrima «Grotta di Fingal» in cui vive il senso del fantastico tipicamente romantico, ma alieno da ogni forma demoniaca o allucinante. E ancora le sfolgoranti musiche per il «Sogno di una notte di mezza estate» e l'elegante concerto per violino.

Riuscì anche con successo nella forma dell'oratorio su modello händeliano, dando tre capolavori quali «Paulus», «Elias», e «Christus».

Fryderyk Chopin

Figura particolarissima, direi quasi unica del romanticismo musicale; privo di alcun riferimento agli autori precedenti, non ha neppure fatto scuola rimanendo un fenomeno isolato. La sua produzione è quasi esclusivamente pianistica e lontanissima dalle forme compositive tradizionali; la musica di Chopin non va di una battuta al di là della reale ispirazione e, ciò che è più strano, il linguaggio personalissimo di questo poeta della tastiera rimane sostanzialmente immutabile nel corso di tutta la sua produzione.

Armonie liberissime, melodie cromaticamente inafferrabili, creano nella musica di Chopin l'impressione di qualche cosa di torbido e malato; la sua arte ha un che di febbrile, assai più che di femminile. Assoluta perfezione stilistica che solo ogni tanto si accende di toni patriottici come nella celebre «Polacca» in La bemolle op. 53 o nel celebre Studio in Do minore. A parte queste rare partiture, Chopin, sia nei

«Notturmi» che negli «Studi», nelle «Ballate», negli «Scherzi» o nei «Valzer», canta sempre e solo il suo animo sognatore di eterno adolescente. Forse ciò che manca per fare di Chopin un «grandissimo» è il fatto di non essere riuscito ad uscire dalla prigione del suo animo errabondo. Non l'uomo con animo da fanciullo come Mozart, ma un'inquieta personalità sospesa fra sogno e realtà.

DISCOGRAFIA

C. P. E. BACH (1714-1788)

J. C. BACH (1735-1782)

W. F. BACH (1710-1784)

— Concerti per vari strumenti Leonhardt Consort Decca AW 41210

L. BOCCHERINI (1743-1805)

— Quartetti op. 58 n. 2 e op. 6 nn. 1, 3 Quartetto Italiano Philips 9500 305

L. CHERUBINI (1760-1842)

— Requiem in Re Ambrosian Singers
Orch. New Philharmonia di Londra
Dir.: Muti EMI 065 02589

F. J. HAYDN (1732-1809)

— Sonate nn. 34, 48, 52 per pianoforte Backhaus (pianoforte) Decca ECS 692

— Quartetti op. 76 nn. 3, 4 Quartetto Italiano Philips 9500157

— Sinfonie op. 103, 104 Filarmonica di Vienna
Dir.: H. v. Karajan Decca SDD 362

— Concerti in re e sol per pianoforte e orchestra Orchestra da camera di Zurigo
Dir.: De Stoutz Emi 065 02614

— Concerto n. 4 in sol per violino e orchestra New Philharmonia di Londra
Dir.: Leppard Philips 802 848
Grumiaux (violino)

W. A. MOZART (1756-1791)

— Sinfonie nn. 32, 35 (Haffner) e 38 (Praga) Filarmonica di Berlino
Dir.: K. Böhm D.G. 138 112

— Sinfonie nn. 36 (Linz) e 39 Filarmonica di Berlino
Dir.: K. Böhm D.G. 139 160

— Sinfonie nn. 40 e 41 (Jupiter) Filarmonica di Berlino
Dir.: K. Böhm D.G. 138 815

— Sinfonie concertanti K 364, 297b Filarmonica di Berlino
Dir.: K. Böhm D.G. 139 156

— Quartetti K 589, 590 Quartetto Italiano Philips 6500 225

— Concerti per pianoforte e orchestra n. 6 (K 238) e n. 20 (K 466) Orch. Sinfonica di Londra
Dir.: Schmidt-Isserstedt Decca SXL 6353
Ashkenazy (pianoforte)

— Concerto per clarinetto K 622 Acc. St. Martin-Fields Philips 6500 378

— Concerto per fagotto K 191 Dir.: N. Marriner

— Concerto per flauto K 315 Brymer (clarinetto)

— Il flauto magico Coro RIAS, Filarmonica di Berlino D.G. 2709 017 (3 LP)

Dir.: K. Böhm

- | | | |
|-----------------|--|----------------------|
| — Don Giovanni | Coro RIAS, Orch. Sinf. Radio Berlino
Dir.: Fricsay | D.G. 2728 003 (3 LP) |
| — Requiem K 626 | Singverein Musikfreunde, Filarmonica di Berlino
Dir.: H. v. Karajan | D.G. 2335 257 |

L. van BEETHOVEN (1770-1827)

- | | | |
|--|---|--------------------------|
| — Nove sinfonie | Coro Singverein Vienna, Orchestra Filarmonica di Berlino
Dir.: H. v. Karajan | D.G. 2740 172 (8 LP) |
| — Trio op. 97 n. 7 «Arciduca» | Kempff (piano), Szeryng (violino), Fournier (violoncello) | D.G. 2530 147 |
| — Frühlingssonate e Kreuzersonate per violino e pianoforte | D. Oistrakh (violino), L. Oborin (pianoforte) | Philips 835 259 |
| — Quartetti per archi nn. 1 - 16
Grande fuga op. 133 | Quartetto Italiano | Philips 6747 272 (10 LP) |

Qualora non si desiderasse comperare l'edizione integrale dei quartetti ci si procuri almeno

- | | | |
|---|--|----------------------|
| — Quartetti op. 74 e op. 95 | Quartetto Italiano | Philips 6500 180 |
| — Quartetto op. 130 e Grande fuga op. 133 | | Philips 839 795 |
| — Concerto n. 1 per pianoforte e orchestra | Benedetti-Michelangeli (pianoforte)
Dir.: C. M. Giulini | D.G. |
| — Concerti nn. 2, 4 per pianoforte e orchestra | Filarmonica di Berlino. Kempff (pianoforte)
Dir.: Leitner | D.G. 138 775 |
| — Concerto n. 3 per pianoforte e orchestra | Filarmonica di Vienna. Pollini (pianoforte)
Dir.: K. Böhm | D.G. 2531 057 |
| — Concerto n. 5 per pianoforte e orchestra («Imperatore») | Orchestra Sinfonica di Boston
Rubinstein (pianoforte)
Dir.: Leinsdorf | RCA LSC 2733 |
| — Concerto per violino e orchestra | Orchestra Radio Francese
D. Oistrakh (violino)
Dir.: Cluytens | D.G. 2726 042 (2 LP) |
| — Sonate per pianoforte nn. 8, 14, 17, 21, 23, 26 | Kempff | EMI 065 90905 |
| — Sonate per pianoforte nn. 29, 30 | Kempff | D.G. 138 944 |
| — Fidelio | Coro Radio Lipsia, Coro e Orch. dell'opera di Stato di Dresda
Dir.: K. Böhm | D.G. 2721 136 (3 LP) |
| — Missa Solemnis | Singverein Vienna, Filarmonica di Berlino
Dir.: H. v. Karajan | D.G. 2726 048 (2 LP) |

F. SCHUBERT (1797-1828)

- | | | |
|---|---|------------------|
| — Sinfonie n. 5 e n. 8 («Incompiuta») | Filarmonica di Berlino
Dir.: K. Böhm | D.G. 139 162 |
| — Sinfonia n. 9 «Grande» | Filarmonica di Berlino
Dir.: H. v. Karajan | D.G. 138 944 |
| — Quartetti D 703, 810 («Der Tod und das Mädchen») | Quartetto Italiano | Philips 835 397 |
| — Quintetto per pianoforte e archi «La Trota» | Quartetto Amadeus, Gilels (pianoforte) | D.G. 2530 646 |
| — Sonata per pianoforte D 960
Wanderer-Phantasie | Brendel | Philips 6500 285 |

— Vari Lieder	Fischer-Dieskau (baritono) Moore (pianoforte)	D.G. 2740 187 (6 LP)
<i>R. SCHUMANN (1918-1856)</i>		
— Sinfonie nn. 1, 4	Filarmonica di Berlino Dir.: H. v. Karajan	D.G. 2530 169
— Introduzione e Allegro op. 92	Orch. Sinf. Nazionale di Vienna	D.G. 1380 077
— Concerto per pianoforte e orchestra op. 54	Richter (pianoforte) Dir.: Rowicki	
— Fantasia op. 17 Fantasiestücke op. 12	M. Argerich (pianoforte)	Ricordi RCL 27005
— Kreisleriana cp. 16 Humoreske op. 20	Ashkenazy (pianoforte)	Decca SXL 6642
— Carnaval op. 9 Album per la gioventù op. 68	Benedetti-Michelangeli (pianoforte)	EMI 065 02613
<i>F. M. MENDELSSOHN B. (1809-1847)</i>		
— Sogno di una notte di mezza estate	Philharmonia di Londra Harper (soprano) Baker (contr.) Dir.: Klemperer	EMI 053 00521
— Sinfonie nn. 1, 2	Coro dell'opera tedesca di Berlino, Filarmonica di Berlino Dir.: H. v. Karajan	D.G. 2707 084 (2 LP)
— Sinfonia n. 3 Ouvertures «Le Ebridi»	Filarmonica di Berlino Dir.: H. v. Karajan	D.G. 2530 126
— Sinfonie nn. 4, 5	Filarmonica di Berlino Dir.: H. v. Karajan	D.G. 2530 416
— Concerti per violino in re e in mi op. 64	Filarmonica di Londra Accardo (violino) Dir.: Dutoit	Philips 9500 154
<i>F. CHOPIN (1810-1849)</i>		
— Dieci Mazurche, Preludio op. 45, Scherzo n. 2, Ballata n. 1	Benedetti-Michelangeli (pianoforte)	D.G. 2530 236
— Sei polacche, Fantasia Polacca	Pollini (pianoforte)	D.G. 2530 659
— Quattordici valzer	Rubinstein (pianoforte)	RCA LSC 2726
— Notturmi (ediz. completa)	Magaloff (pianoforte)	Philips 6780 024 (2 LP)
— Studi op. 10 e op. 25	Ashkenazy	Decca SXLI 6710
— Concerto per pianoforte e orch. n. 1 op. 11	Philharmonia di Londra Pollini (pianoforte) Dir.: Kletzki	EMI 053 00182

ANIMAZIONE CRISI O SVILUPPO?

**Animazione e rinnovamento educativo.
Esperienze nel territorio torinese.
140 animatori in 4 cooperative.**

Gottardo Blasich

Il volume che presentiamo *Animazione e città* (a cura di Gian Renzo Morfeo e Loredana Perissinotto, Musolini, 1980) e che raccoglie gli atti della Rassegna di dibattito e di discussione svoltasi a Torino nel periodo ottobre '78 febbraio '79 sul tema «Animazione e Rinnovamento educativo. Esperienze nel territorio torinese» ha il vantaggio di concentrare l'attenzione su un ventaglio di problemi collegati all'animazione. Del resto a Torino sulla fine degli anni Sessanta si sono verificati i primi e forse più sintomatici esperimenti di animazione, e ancora a Torino sussiste una situazione unica in Italia, un consistente impegno da parte dell'Amministrazione locale, che iniziando dal 1976 ha allargato il rapporto costante con gruppi di animazione, per cui attualmente (e i dati si riferiscono al 1980) per il Comune di Torino lavorano 140 animatori suddivisi in 4 Cooperative, legate da un convenzione annuale.

Già questo fatto costituisce una situazione e si tratta di un fenomeno che è andato consolidandosi negli ultimi anni, attraverso una serie di delibere, che davano garanzia di continuità al lavoro dell'animazione e ne accoglievano lo sviluppo progressivo nel tempo.

Una proposta di delibera della Giunta Municipale di Torino nel 1976 prevedeva la costituzione di 23 équipes di animatori, una per ogni distretto scolastico della città. E già da questo primo avvio si prevedeva un rapporto stretto tra azione all'interno della scuola e l'ambiente

sociale. Questo fatto diventava esplicito e operante con la «proposta di deliberazione» del luglio 1977, e con la costituzione di «Centri di Incontro», nelle diverse zone della città. Nell'anno seguente il progetto veniva ripreso e maggiormente specificato nelle sue funzioni mentre venivano elencate 24 sedi: «Il Centro di incontro comunale è una struttura a disposizione dei cittadini per l'aggregazione e l'organizzazione di attività formative, culturali e sportive. Scopo del Centro di incontro non è tanto quello di fornire una sede fisica per chi vuole incontrarsi, quanto quello di essere il punto di riferimento per l'informazione, lo scambio di esperienze, la progettazione di iniziative da realizzarsi nel quartiere e nella Città. Il Centro di incontro è una struttura comunale e come tale aperta a tutti i cittadini senza distinzione di età, sesso e categoria sociale». Data la caratteristica di estrema partecipazione, i cittadini in prima persona sono i protagonisti del Centro stesso.

L'intervento di operatori specializzati (e di animatori) dovrà favorire tale partecipazione intensa e attiva. Logicamente gli operatori dovranno avere presente il quadro di riferimento ambientale nel quale si trovano inseriti con la loro presenza specifica, cercando di avere e mantenere contatti con altre iniziative locali e garantendo sempre loro una completa libertà di iniziativa e di operosità (cfr. p. 29).

Lo sviluppo spontaneo che si era attuato dalla scuola come spazio privilegiato ai Centri di

incontro si determina ulteriormente con la formazione di alcuni Laboratori, come risposta delle Cooperative di animazione a esigenze determinate di alcuni settori dell'utenza. Nella Convenzione con le Cooperative del '79 si ricorda che nel '78 si sono aperti 17 Centri di incontro, mentre un'altra richiesta veniva delineandosi: «Un'altra realtà emersa nel corso del suddetto anno è stata la richiesta, pervenuta da parecchi animatori, di attrezzare sei laboratori specializzati in varie tecniche: marionette, cinema d'animazione, teatro, ricerca teatrale, grafico-pittorica».

Un'altra iniziativa che doveva sorgere e doveva dichiararsi esplicitamente è la costituzione presso l'Università di Torino di un Centro di documentazione e ricerca sull'animazione. Lo stesso allargarsi e dilatarsi dell'esperienza dell'animazione doveva portare a questo positivo e opportuno risultato. Fra gli scopi del Centro di documentazione ricordiamo la raccolta e la sistemazione critica dei materiali (riguardanti soprattutto l'attività svolta a Torino) nell'intento di favorire l'elaborazione di una linea di tendenza e di metodologia capace di costituire un punto di riferimento dialettico per gli operatori nel settore, creazione di un punto di incontro, confronto e aggiornamento sulla realtà dell'animazione a disposizione degli operatori nel settore e di chiunque vi abbia interesse; pubblicazione di documenti sull'animazione (cfr. p. 35).

Se l'animazione ha avuto questi sviluppi e ha imposto diverse imprevedibili esigenze, se nel suo sviluppo ha richiesto interventi disparati, e apparentemente divergenti, è ancora possibile definire le caratteristiche dell'animazione? E nello stesso tempo, è possibile o meno cogliere le caratteristiche del ruolo dell'animatore? Prima di riprendere alcune tappe dell'evoluzione dell'animazione, che per gli stessi operatori poteva avere una accezione diversa, è opportuno riferire quanto l'Amministrazione proponeva in un allegato alla Convenzione per il 1980. È un termine di confronto che deve essere tenuto presente, anche per il peso che ha acquistato l'intervento dell'Ente pubblico.

L'allegato dunque indicava queste prospettive: «Col termine animazione designamo l'insieme dei processi messi in atto a livello individuale e di gruppo allo scopo di combattere gli at-

teggiamenti più abitudinari e passivi del comportamento, di favorire un rapporto più critico e cosciente con la propria realtà, individuale e sociale, di stimolare lo sfruttamento e potenziamento di tutte le risorse personali per inserirle in un contesto collettivo», e questo non in vista di una qualificazione professionale, ma in rapporto a uno sviluppo personale, globale. Difatti: «l'animazione può essere considerata la riscoperta della dimensione globale dell'esistenza in tutti i suoi aspetti e delle potenziali capacità ed esigenze espressive insite in tutti (e quindi non soltanto negli artisti professionisti), capacità ed esigenze attraverso le quali ogni singolo ed ogni gruppo precisa la propria visione del mondo, la traduce in comunicazione e la offre agli altri come proposta di modificazione della realtà».

Se sono messe in primo piano le esigenze del singolo che possono e devono essere esplicitate, riespresse, se devono trovare un mezzo di comunicazione verso gli altri, il ruolo dell'animatore è in funzione di tali indicazioni, e in tensione a «stimolante» e «provocatoria», dotato quindi di una carica di sensibilità per scoprire nei suoi interlocutori forme latenti di creatività che vanno potenziate e esplicitate, anche se divergono dalle personali posizioni dell'animatore. Così lo stesso interesse dell'animazione che ha spostato il proprio asse dalla scuola al sociale, con la costituzione dei Centri di incontro e i Laboratori, può e deve essere un'occasione per rinnovare la propria coscienza del ruolo di animatore. La dimensione culturale dell'animatore parte dallo stimare e valorizzare tutte le risorse culturali già esistenti nel territorio; di conseguenza dovrà avere dei rapporti con le forze già operanti e attive, stimolare l'informazione sulla iniziativa culturale esistente, costituire come perno di attività nuove e stimolanti i Centri di incontro, senza dimenticare che qualsiasi punto del Quartiere può essere trasformato in spazio di incontro e come luogo di iniziative culturali collettive (cfr. Appendice, pp. IV ss).

L'animazione dal punto di vista dell'Amministrazione

Se in tante occasioni si è dovuto lamentare la precarietà della azione e dell'intervento de-

gli animatori, la situazione a Torino ha superato tale stato che causava incertezza e gravi disagi. E secondo Fiorenzo Alfieri, assessore allo Sport, Gioventù e Tempo libero, il processo messo in atto a Torino pretende di essere qualcosa di continuo nel tempo, anzi «la prospettiva per il futuro per quanto ci riguarda, lo abbiamo già detto più volte, è quella di rendere *irreversibile il processo posto in atto*». E questo nonostante difficoltà e obiezioni sorte da varie parti. Istituzionalizzare l'attività di animazione nella scuola e nel sociale portava a esplicitare con maggiore lucidità una serie di domande: in che cosa doveva consistere l'animazione, gestita da un ente pubblico? quale formazione dovevano avere gli animatori? non si provocava un intervento estraneo alle spinte innovative culturali di base? non si rischiava di intervenire «dall'esterno» in circostanze che avevano già la loro efficienza e il diritto di muoversi con libertà? E ancora: non c'era il pericolo di ridurre l'animazione a un fenomeno di routine, spogliandola della sua forza provocatoria e tipica? E Alfieri lucidamente accenna ad altre obiezioni e perplessità. Il numero elevato di animatori assunto, garantiva una specializzazione precisa e puntuale?

Si aveva il diritto di favorire l'equivoco che esista una forma di cultura e di arte sostenuta da artisti e da professionisti, e una forma di cultura popolare, a cui tutti potevano avere accesso? E se l'Amministrazione si prendeva il compito di stipulare convenzioni precise con cooperative di animatori, questi non si sarebbero sentiti condizionati alla politica e alle scelte politiche dell'Amministrazione stessa? Gli animatori stessi potevano avanzare altri dubbi: era in grado l'Amministrazione di definire con esattezza l'ambito del lavoro di animazione?

E partendo da questa difficoltà, Alfieri poteva giustamente dichiarare che nel campo articolato e imprevedibile dell'animazione, il problema della progettazione doveva essere risolto dai singoli gruppi di animazione, nel contesto in cui operavano, e in collegamento con le forze culturali di base. Sostenere un'iniziativa, e di carattere spiccatamente culturale, non significa scendere a un livello di terminazioni di contenuti e di prassi specifica e dettagliata: «trattandosi di una ipotesi di processo che apre

spazi all'avventura culturale partecipata, non si può chiedere al committente di definire procedimenti né lo si può accusare di avere intenzioni che non solo non ha ma che se anche avesse non potrebbe perseguire con uno strumento tanto autonomo e imprevedibile quale è l'animazione».

E riguardo al processo meno in atto, Alfieri precisava la necessità della presenza di operatori, come stimolatori di una produzione culturale autonoma, e di persone e gruppi che logicamente avevano e riconoscevano di dover avere un aggiornamento permanente attraverso il confronto e il contatto diretto con esperti. E quindi esiste una esigenza propria dell'animatore, per rivedere continuamente i propri mezzi e tecniche espressive, per una coscienza professionale adeguata agli impegni assunti. A proposito del condizionamento eventuale che potrebbe derivare da una Amministrazione che ha una sua scelta e un suo orientamento politico, Alfieri afferma che «gli animatori non si sono presentati nelle scuole e nei quartieri con un programma assegnato loro dall'Amministrazione Comunale. Al contrario si sono messi a disposizione delle scuole e dei quartieri per realizzare i loro programmi (p. 179). Così il problema della estraneità dell'animatore che viene «calato» in un certo ambiente, può talvolta costituire una positiva funzione di stimolo, anche se rimane l'esigenza di un radicamento sempre più stretto con la scuola e con l'ambiente in genere.

Un richiamo alle prime sperimentazioni

È utile un rapido richiamo alla situazione iniziale nella quale si è inserita l'animazione, per valutare anche meglio gli imprevisi sviluppi e le problematiche che ha suscitato.

Sul finire degli anni Sessanta si era creata una apparentemente strana convergenza di problemi nel mondo della scuola, almeno fra gli insegnanti più ansiosi di un rinnovamento, e alcuni teatranti, che si interrogavano sul loro ruolo e su nuove forme di partecipazione e di comunicazione. Se si parlava già di drammatizzazione per definire un modo di «rappresentazione» o di intervento teatrale nella scuola, il termine animazione si dilatò a comprendere l'esigenza di una coscienza più adeguata del-

la propria individualità, inserita in un tessuto di rapporti creativi; indicava ancora il bisogno di recuperare possibilità espressive atrofizzate e stereotipate, la riscoperta dell'ambiente al di fuori della scuola, e quindi il valore della ricerca e della sua metodologia. Come esempio significativo di questo cumulo di tensioni, viene ricordato *Un paese*, un'esperienza di scrittura drammatica collettiva guidata da R. Rostagno: una mostra-spettacolo era stata realizzata da un gruppo di ragazzi, che personalmente avevano compiuto interviste, raccolto dati e testimonianze, e le avevano organizzate in maniera compiuta.

Quasi nello stesso tempo si pongono gli interventi di Passatore, di G. Scabia, di L. Perissinotto. In particolare Passatore insiste sul «teatro come vita», e si impegna in quella sua particolare forma di espressione (teatrale) chiamata «spettacolazione»: «gioco improvvisazione, coordinato da una proposta dell'animatore come stimolo alla creatività dei bambini».

Tecniche teatrali vengono fatte riscoprire dai ragazzi, che non accettano di assistere passivamente a uno spettacolo ridefinito, ma vogliono intervenire personalmente e creativamente. E accanto all'appropriazione di certe tecniche teatrali, una serie di forme espressive vengono ricuperate, come le tecniche pittoriche, musicali, la manipolazione dei materiali, l'uso degli audiovisivi, ecc.

Esplicitamente si trattano, come si esprime Lorredana Perissinotto, ripensando all'esperienza vissuta in questi anni, di interrogarsi sul valore della cultura tradizionale, scoprire una dimensione «politica» nella cultura e nel creare cultura, di sentirsi coinvolti con le problematiche sociali più vive e urgenti, di riesaminare il proprio «ruolo», di intellettuale, di insegnante, di teatrante, e quindi cercare modelli alternativi per la scuola, la fabbrica, il quartiere, ecc. «Il mio modo di intendere l'animazione teatrale sfociava nel «teatro dei ragazzi», in quanto erano loro stessi a parlare e a mostrare i loro problemi, interessi, sogni, miti, utopie ecc. ed anche perché ero convinta che il risultato, la sintesi di una certa ricerca, lavoro, processo conoscitivo e di esperienze dovesse appartenere a chi l'aveva prodotto e dallo stesso venir socializzato, cioè comunicato» (p. 44). E un lavoro del genere richiedeva di essere ri-

pensato e riadattato ai problemi dei diversi ambienti: l'esigenza infatti immediatamente sperimentata era che l'animazione diventasse qualcosa di ripetitivo e di estraneo al contesto a cui si rivolgeva. E quindi anche l'esigenza, per mantenere viva e efficace l'animazione, di tenere presenti e ripensare i concetti fondamentali di cultura, teatro, espressione, invenzione, carattere alternativo. E per la Perissinotto la scelta di orientarsi alla produzione del teatro per ragazzi è sentita come un nuovo modo di fare animazione, e secondo una direzione e prospettiva determinata: come ricerca di un «modello teatrale per ragazzi, autonomo e peculiare; come ricerca linguistica e drammaturgica in rapporto all'evoluzione dei ragazzi; collegamento con le esigenze didattiche e i problemi di aggiornamento degli insegnanti».

Un'altra personalità a cui è inevitabile fare riferimento è R. Rostagno, già ricordato sopra per la sua attività promozionale di un diverso modo di «fare teatro» con i ragazzi. Da parte sua Rostagno rivaluta una dimensione che poi sarà ripresa e rivalorizzata anche da altri, la dimensione ludica: «Cardine dell'atteggiamento ludico è il gioco. Gioco che non esaurisce l'atteggiamento ludico che si manifesta, infatti, come rito, dramma, imitazione, regola, finzione, ma anche come linguaggio, comunicazione, lavoro. Non è definibile attraverso i contenuti che veicola, ma rispetto alle energie fisiopsichiche e mentali che mette in moto: il corpo in movimento, il gesto; la rappresentazione, il simbolismo, l'allegoria e, di conseguenza, anche la figurabilità e la trasformabilità. L'atteggiamento ludico è la capacità di non sottomissione all'esistente ed è quindi creatività intesa come forza di trasformazione» (p. 47).

Da questo punto di vista e in questa accezione si tratta già di un intervento culturale, e la direzione sulla quale Rostagno premerà soprattutto sarà quella dell'animazione teatrale, dove l'espressione, risultato di una ricerca autonoma, ha una valenza «estetica», ma dove soprattutto importa una tensione diversa: «Insegnare-apprendere, ricercare, specchiarsi, riflettere insieme, rappresentare dicono un atteggiamento più che una somma di attività» (p. 49).

E la convinzione della positività della sua scelta è costante in Rostagno: «Continuare a dare la parola ai ragazzi è garantire uno sbocco organico alle loro esperienze. L'espressione teatrale appare la più idonea a far convergere e riesplodere la potenzialità ludica di adulti e ragazzi. A distanza di dieci anni questo mio-nostro modo di fare cultura, convenzionalmente detto animazione, continua a usare il teatro» (p. 50).

Il lavoro delle quattro Cooperative

Se fin dal suo apparire l'animazione aveva allargato il suo ambito e messo in discussione una serie di dati di fatto cristallizzati e valorizzati invece altri aspetti culturali inediti o dimenticati, l'evolversi del fenomeno accentua certe problematiche. E nel volume se ne coglie il significato con un intervento di F. De Bartolomeis sul «sistema dei laboratori», un breve cenno dell'MCE su «Animazione e programmazione didattica», e riferendo una esperienza in una classe delle elementari, e infine con un «appunto» di Raffaella Bortino sul significato terapeutico delle attività di animazione: «Arte, terapia e rilassamento».

Uno spazio più ampio è giustamente dato alle 4 Cooperative che egiscono per conto della Civica Amministrazione e a una serie di altre Associazioni.

Le 4 Cooperative sono quella del «Teatro dell'Angolo», «Assemblea Teatro», «Compagnia del Bagatto» e «La Svolta».

La Cooperativa del «Teatro dell'Angolo» privilegia l'intervento di animazione teatrale. In tale impegno l'esperienza caratteristica della attività è stata quella che se si voleva impostare uno spettacolo per bambini e ragazzi, non si poteva prescindere da un loro diretto intervento nella confezione del «prodotto», che restava legato alla loro sensibilità e che quindi doveva essere profondamente innovato se replicato in altre situazioni. La posizione della Cooperativa in tal senso diventa categorica, e secondo noi, discutibile: «Si deve sottolineare la natura del teatro come linguaggio, quindi rifiutare ogni specifica caratterizzazione tipo *dei, con, per* i ragazzi. Ne consegue il rifiuto di ogni strumentalizzazione pedagogica; fun-

zione del teatro è semmai quella di alimentare e sollecitare la ricerca pedagogica» (p. 94).

Le altre Cooperative, se valorizzano lo strumento dell'animazione teatrale, si qualificano anche per altri interventi di natura tecnica e espressiva. Così per esempio il percoroso compiuto dall'«Assemblea Teatro» comprende la esperienza di laboratori con insegnanti e adulti, in corsi di aggiornamento e in laboratori; è la verifica di trovare un rapporto espressivo (e teatrale) in luoghi non deputati, con la costatazione di fare propria la ricerca psicopedagogica.

La «Compagnia del Bagatto», mentre gestisce laboratori sulle tecniche della drammatizzazione, ha un settore che si rivolge al cinema e alla musica.

Ancora maggiormente articolata l'attività della Cooperativa de «La Svolta», che è anche la più ampia come numero di membri. La struttura quindi è suddivisa in 23 équipes territoriali, in rapporto a settori specifici (burattini, clowns, cinema d'animazione), oltre a un sottogruppo che si interessa dei musei cittadini e del settore scientifico. Accoglie quindi per la sua struttura un impegno e una disparata esperienza con i Centri di Incontro, oltre a una esperienza di animazione nella scuola elementare, di animazione teatrale, del teatro dei burattini, ecc.

La specializzazione e il ruolo dell'associazionismo

Accanto alla presenza delle Cooperative e alla loro testimonianza, il volume raccoglie una documentazione su altri due settori. Si conferma il carattere polivalente della animazione e la difficoltà di restringerne i confini in compiti specifici.

Psicomotricità e ritmo, attività di un gruppo di danza contemporanea, teatro e gioco drammatico, la pittura, la musica insieme, animazione con il videotape, sono le diverse specializzazioni che pretendono un loro spazio e un loro riconoscimento. In tutte queste forme di attività si avvertono delle costanti che certamente hanno delle affinità con le tradizionali forme dell'animazione. La tecnica per esempio non viene mai messa al primo posto, ma è subordinata a una possibilità espressiva indivi-

duale e di gruppo; un determinato allenamento tecnico lascia largo margine alla improvvisazione; il lavoro di gruppo è fortemente sollecitato; la ricerca della creatività e della spontaneità nella espressione sono giustamente valorizzate; è personalizzato il rapporto con una forma tecnica o l'altra; il passaggio alla comunicazione agli altri sorge come esigenza del gruppo di lavoro che si sente solidale di fronte a una determinata tecnica e intende parteciparla.

Una conferma di quanto affermava l'assessore Alfieri, della disponibilità dell'Amministrazione di fronte a iniziative libere e nel rispetto di forme di associazione già collaudate è la serie di interventi di organizzazioni divergenti nei loro scopi, ma che manifestano insieme qualcosa di comune, come proposta, ricerca, espressione. Abbiamo quindi la descrizione delle attività e delle strutture delle PGS (Polisportive Giovanili Salesiane), Libertas (sport), AICS (Associazione Italiana Culturale Sport), Age-sci (Associazione Guide e Scout Cattolici Italiani), ARCI (Associazione Ricreativa Culturale Italiana).

Si potrebbe dire che il sorgere e lo svilupparsi delle tecniche dell'animazione ha influito positivamente sulle associazioni, e ha determinato un «nuovo modo di essere» e di organizzare le attività? È interessante per esempio notare come le forme organizzate prevalentemente per lo sport hanno accolto una dilatazione e una revisione dei propri obiettivi, se l'attività sportiva non viene considerata e stimata per se stessa, ma si apre ad accogliere altre esplicitazioni espressive. La vita di gruppo, l'organizzazione di attività all'aria aperta, il valore polivalente del gioco, sono per l'Agesci, ad esempio, direttamente legate a un presupposto di partenza di natura ideologica: «Riteniamo fondamentale la educazione alla libertà... Ci impegnamo pertanto: 1) A qualificare la nostra scelta educativa in senso alternativo a quei modelli di comportamento della società attuale che avviliscono e strumentalizzano la persona umana; 2) A portare la nostra proposta educativa particolarmente là dove esistono situazioni di emarginazione e sfruttamento» (p. 168).

L'apertura al sociale, non semplicemente come occasione di potenziamento delle individualità,

ma come punto programmatico è ripresa anche da altre associazioni nei loro progetti. Superare i limiti imposti dall'Oratorio per sollecitare i giovani a rendersi disponibili e sensibili alle necessità dell'ambiente è un punto fondamentale, ad esempio, delle PGS. Si tratterà di avere attenzione alle esigenze del giovane nel quartiere e insieme spingerlo a una forma di intervento cosciente e responsabile: «Territorio per noi significa più cose: mappa dei bisogni delle persone (economici, culturali...), condizione reale delle persone (i luoghi, le situazioni, la strutturazione «geografica» del luogo di vita, i trasporti, i servizi, le case, il verde...), la cultura vissuta (la storia, il sistema di segni e simboli usati per comunicare)» (p. 158).

Necessità di un rinnovamento continuo

In alcune pagine conclusive i curatori del volume devono necessariamente rilevare la difficoltà di cogliere in maniera esauriente il «pianeta animazione», che si presenta in tante forme disparate e neppure prevedibili al suo primo apparire. Del resto i problemi che l'animazione aveva sollecitato rimangono aperti, e si richiederebbe un lungo lavoro di rianalisi per specificarli, delimitarli nelle tendenze specifiche.

La difficoltà si ripercuote sul modo di agire degli stessi animatori, per un diverso concetto e definizione del termine animazione e dei suoi scopi.

Senza ridiscutere questo o quel passaggio che è stato accennato scorrendo le pagine del volume, e lasciando quindi al lettore un compito di critica e di penetrazione, ricordiamo la descrizione-definizione che viene data davanti allo sviluppo che l'animazione ha avuto e gli imprevisti che ha suscitato: «L'animazione è uno sforzo continuo di invenzione di processi mediante i quali contribuire alla soluzione dei problemi umani, culturali, sociali che via via si pongono, elaborando forme espressive che aiutino a leggere e manifestare la propria realtà individuale e collettiva. Stando così le cose nessuno dovrebbe stupirsi che l'animazione sia in crisi: l'essere in crisi è il suo modo di esistere, a patto che si tratti di una crisi dialettica» (p. 186).

PEZZOBREVE PER TEATRO, CINEMA...

**“Quadro di una normale famiglia in crisi”
“Il registratore”**

QUADRO DI UNA NORMALE FAMIGLIA IN CRISI di Giacomo Anderle

(La scena si svolge in una stanza, arredata in modo squallido e disadorno, con un tavolo rotondo con sopra un vaso con dentro un fiore di carta senza petali, piegato a metà e di colori smorti. Nel centro del palcoscenico, più indietro rispetto al tavolo, ci sono due poltrone e, tra di esse, un'enorme pianta verde che impedisce a chi si siede di vedersi; un'altra seggiola è posta vicino al tavolo.

Si apre il sipario, e a scena vuota si sente il pianto di un bambino, soffocato da altri rumori come quello di un trapano in funzione, di un martello, di pentole sbattute tra di loro, radio, urla, eccetera.

Questi rumori si spengono lentamente e si ricomincia a sentire una musica dolce e triste (la scelta è libera) che si rinforza a poco a poco.

Entrano in scena una madre (M), un padre (P), un figlio di tredici, quattordici anni (R) ed un altro più piccolo (B) di sei, sette anni; entrano madre e un figlio da destra, i rimanenti da sinistra. Il loro volto è coperto da maschere raffiguranti visi di persone normali e contenute.

Madre e padre si siedono sulle poltrone, il ragazzo al tavolo e il bambino per terra; i due ragazzi dovrebbero sedersi davanti ai genitori, in modo da voltar loro le spalle.

La musica continua, i quattro si tolgono lentamente la maschera, lasciando così vedere che non possono parlare, perché tengono in bocca, ben stretta fra i denti, una vite (o chiave). Si guardano per un attimo tra di loro con un'espressione angosciata, tentano di parlare, ma dalle loro bocche non escono che dei mugolii inarticolati.

Improvvisamente la musica cessa, i personaggi si voltano le spalle, si mettono a leggere giornali o libri per loro conto; il bambino gioca con una palla che farà rimbalzare ritmicamente ed ossessionante. Un attimo di silenzio, poi si tolgono le vite di bocca).

M. - Ehhh...

P. - Mhhh...

- M. – Non avete freddo voi?
P.R.B. – No (*sfasati*)!
M. – Cosa hai fatto al lavoro caro?
P. – Lavorato... e tu... cara?
M. – Lavorato!

(*Momento di silenzio*)

- M. – È andata bene oggi a scuola?
R. e B. (*sempre sfasati*) – Bene.
M. – Cosa avete fatto?
R. e B. – 'Iente!
M. – Ragazzi, mi sembra che qui non riusciamo più a parlare, la famiglia è in crisi!
P. – Giusto, hai proprio ragione... anche l'economia è in crisi, non ci riesce più nulla di bene...
M. – Già... nemmeno la torta alle fragole, che mi riusciva sempre così bene... mi è caduta della farina per terra...
P. – Anche la lira continua a cadere...
M. – Dovrò pulire il pavimento...
B. – Non credo che la lira sporchi quando cade sul pavimento!
R. – Ah, sei uno stupido!... Quando potrò avere una ragazza...?
M. – Dovrò pulire anche i mobili...
P. – E se la lira va giù...
B. – Non sono stupido!
R. – E la bacerò sulla bocca come il signor Ipsylon con la sua amante!...

(*Ancora un momento di silenzio*).

- M. – Penso che dovremmo parlarci un po' di più... tra di noi...
P.R.B. – Giusto...

(*Si guardano nuovamente tra di loro, timidi, perplessi, quasi fosse la prima volta, poi improvvisamente, contemporaneamente, tutti assieme. L'effetto giusto dovrebbe essere «l'effetto-caos»*)

- P. – Oggi ho dovuto lavorare molto e sono molto stanco, questa mattina uscendo ho incontrato il signor ics che è molto simpatico, domani mattina comprerò il giornale e giocherò al totocalcio, penso che debba lavarmi i piedi!
M. – Oggi sono andata a fare la spesa, ho incontrato la signora Marta e la signora Sandra e ci siamo messe a parlare, ho comprato l'insalata, due cipolle e quattro carote e non la carne che costava troppo, penso che dovrei telefonare alla signora Franca per la ricetta di una torta...
R. – Oggi sono andato a scuola e Roberto mi ha fatto i dispetti, la maestra aveva la tosse e il malditesta e si è presa un'aspirina ma non le è passato il male al piede perché si era mollata sopra una cartella!
B. – Non sono stpido, non sono stupido, non sono stupido, NON SONO STUPIDO!

(*Si bloccano tutti di colpo, si guardano incerti, tentano ancora di parlare ma all'ultimo si trattengono; di nuovo si voltano le spalle in silenzio; il padre accende una radio*)

- B. – Non sono stupido!

- M. – Perché non riusciamo a parlare, a comunicare?
 P. – Saranno questi giovani che si allontanano sempre più dalla famiglia...
 R. – Oh, questi genitori sempre più vecchi!
 M. – Non credono più a niente...
 R. – Sempre più retrogradi!
 P. – E la droga...
 R. – Sempre a urlare e brontolare!
 B. – Saranno i buchi neri o le tempeste solari.
 M. – Sempre più ribelli... terroristi ecco!...
 B. – O l'aspirapolvere della mamma che fa sempre tanto rumore!
 P. – Questo Stato dove andrà a finire?...
 M. – Questo mondo... in mano a dei giovani alienati, paranoici...
 B. – E psichedelici!
 R. – Genitori rim-bam-bi-ti!
 P. – Oh povero mondo...!
 B. – Se ci fosse Mazinga!

(Silenzio. La musica riprende molto in sordina. Meccanicamente si rimettono la vite (chiave) in bocca, si rimettono le maschere, si alzano ed escono in ordine sparso. Cessa la musica. La scena rimane vuota; solo ancora una volta, ma questa volta isolato da altri rumori, il pianto di un bambino. Il sipario si chiude lentamente).

IL REGISTRATORE

da P. Javier, Ragazzi, Ed. Vallecchi.

A cura di Sabino e Isabella Sampaolo.

PERSONAGGI:

LA MAMMA

MASSIMO

LETIZIA

GIUSEPPE

MAMMA *(con il grembiule da cameriera, sta spolverando in una stanza – Fra poco arriveranno i ragazzi. Mi devo sbrigare. È quasi l'una! (Va in cucina e prende la tovaglia, quindi esce e la sistema su un tavolo). Mi devo ricordare. Quello non vuole la cipolla. Massimo ne vuole poca. «Poco poco, mamma» ed è capace di non mangiare se ne vede di più. Letizia non vuole il formaggio, ma vuole molto sugo. Fanno impazzire, certe volte. (Torna in cucina e porta altre cose in tavola, quindi si sente suonare). Arrivo, arrivo (Verso il pubblico). Ecco, sono arrivati.*

(Apre la porta ed i figli entrano parlando senza salutarla, poggiano cartelle e libri; quindi, sempre parlando fra di loro, si siedono a tavola).

MASSIMO – È pronto, mamma? Ho una fame! *(Poggia sul tavolo il registratore).*

LETIZIA – Mamma, che si mangia oggi?

GIUSEPPE *(che è rimasto ancora un po' in disparte)* – Mamma, io pasta non ne voglio oggi!

MAMMA – Va bene, va bene! Qualcuno finisse di apparecchiare!

MASSIMO – Fallo tu, Giuseppe!

GIUSEPPE – Io! Ho da sbrigare una cosa! (*si alza e va via*).

LETIZIA – Io devo telefonare ad un'amica!

MAMMA (*porta qualcosa in tavola*) – Ho capito, come al solito farò io per voi!

Sempre così. Non hanno mai tempo per fare qualcosa per la casa! Neanche per mangiare! (*Torna in cucina e porta i primi due piatti*) – È pronto!

A tavola!

(*Arrivano Giuseppe e Letizia*).

MASSIMO – Oh! finalmente!

GIUSEPPE – Ho detto che pasta non ne voglio oggi!

MAMMA – Mangiane un po'. È buona!

GIUSEPPE – Ma non ne voglio. Uffa! quante volte lo devo dire?

MAMMA (*sommessa*) – Sì, sì, ho capito. Come ti arrabbi subito! Che è successo, qualcosa a scuola?

GIUSEPPE – Mamma, non è successo niente. Solo che non voglio la pasta. Capisci?

MAMMA – Certo, certo! Siete voi che non capite la mamma!

LETIZIA (*mentre si alza*) – Mamma, devo scappare. Alle due ho l'allenamento!

MAMMA – Ma finisci, almeno.

LETIZIA – Non posso! Ci vediamo più tardi. (*Prende la borsa*) – Ciao!

MASSIMO (*dopo un po'*) – Mamma, mi fai un uovo alla coque?

MAMMA – Sì, sì, (*Si alza lentamente e va in cucina*).

GIUSEPPE – Ehi, Massimo, che ha la mamma oggi?

MASSIMO – E che ne so? Perché, non è come gli altri giorni?

GIUSEPPE – Penso di no! La vedo più triste!

MASSIMO – Non me ne sono accorto. Piuttosto si sbrigasse. Ho un sacco di cose da fare!

(*Dopo un po' arriva la mamma con l'uovo alla coque*).

MAMMA – Ecco, Massimo, l'uovo è pronto!

MASSIMO – Passami il pane! È di oggi?

MAMMA – No, oggi era giornata di riposo. Lo sai!

MASSIMO – Allora non ne voglio. Non mi va più. (*Si alza*) – Vado di là.

MAMMA – Ma... è buono lo stesso!

MASSIMO (*mentre sta per aprire la porta*) – Mi è passata la voglia!

(*La mamma si siede, poggia i gomiti sul tavolo e guarda l'uovo... rattristandosi di più*).

GIUSEPPE – Beh, ciao mamma!

MAMMA (*soprappensiero*) – Ah sì, ciao! Mi puoi dare una mano a sparecchiare?

GIUSEPPE (*mentre apre la porta*) – Ho da fare i compiti (*e va via*).

(*Sottofondo musicale, un Adagio di Albinoni, ad esempio*).

MAMMA (*ripoggia i gomiti, poi si alza dicendo*) – Ha da fare i compiti! Letizia ha l'allenamento e Massimo... chissà cosa deve fare! Così tutti i giorni! I figli... irrisconoscanti! (*Mentre prende gli oggetti per sparecchiare*) – Cos'è una mamma per loro? Solo... un'oggetto... una cosa da usare! Non capiscono... Non capiscono che una mamma per andare avanti ha bisogno di

qualche parola buona... magari solo ogni tanto! Sarebbe bello sentirsi dire qualche volta... «Grazie, mamma!», oppure, che so? «Aspetta, mamma, lo faccio io!», oppure «Mamma, come è buona questa minestra! Sei proprio una cuoca in gamba!». Sarebbe bello! Sarebbe come una carica... per andare avanti! (*Va in cucina, poi ritorna indietro e ripete: «sarebbe bello! Quando lo capiranno... quando lo capiranno?».* *Musica triste.*)

(*Ritorna in cucina e poi di nuovo nella stanza. Vede il registratore che Massimo aveva lasciato sul tavolo*) – Ecco, neanche il registratore mettono a posto! (*Lo prende e lo va a mettere sul mobile. Continua a sprecchiare e quindi torna in cucina. Dopo un po' entra Massimo.*)

MASSIMO (*va verso il tavolo per riprendere il registratore*) – Mamma, dove sta il registratore?

MAMMA (*dall'interno*) – Sul mobile!

(*Massimo lo prende, quindi lo poggia sul tavolo, tocca i tasti e sente la registrazione con la voce sua da «Allora non ne voglio...». Ascolta silenzioso, quindi, alla fine, corre a chiamare Giuseppe.*)

MASSIMO (*apre la porta, e sottovoce*) – Giuseppe, Giuseppe, vieni!

GIUSEPPE – Che c'è? che c'è?

(*Si avvicinano al tavolo per ascoltare. Intanto suona il campanello: è arrivata Letizia: viene invitata anche lei e tutti e tre si avvicinano al registratore, e Massimo lo mette in funzione. Si sente di nuovo la registrazione da «Allora non ne voglio... Vado di là...». Intanto la mamma è entrata e, non vista, si è fermata ad ascoltare. I tre ragazzi ascoltano allibiti le parole della mamma e si rattristano. Alla fine, restano muti... Poi:).*)

GIUSEPPE – Lo dicevo io che la mamma aveva qualcosa oggi! Non l'ho mai sentita lamentarsi così: mi dispiace!

MASSIMO – Ha ragione! Noi quasi la maltrattiamo!

LETIZIA – No, no, non dire così! Io le voglio bene... Solo non abbiamo tempo di aiutarla... La scuola... l'allenamento... i compiti... i giochi...

MASSIMO – Bisognerebbe fare qualcosa!

GIUSEPPE – Ma che cosa? Che cosa?

LETIZIA – Ma non avete sentito al registratore? Lei vorrebbe solo qualche parola gentile... qualche compimento... e qualche aiuto in casa.

MASSIMO – È vero. Noi siamo tornati da scuola e neanche l'abbiamo salutata!

GIUSEPPE – E io che razza di capriccio per la pasta!

(*La mamma, che ha sentito tutto, tossisce per far notare la sua presenza. I figli si girano e restano... sorpresi.*)

MAMMA (*facendo finta di niente*) – Che c'è, ragazzi? Perché state tutti lì?

MASSIMO – No, mamma, niente. Solo che è il registratore di Massimo oggi ci ha fatto un brutto scherzo!

MAMMA – Sì, ho sentito tutto. Ho sentito anche le vostre parole!

GIUSEPPE – Scusaci, scusaci!

MAMMA (*che si sta per commuovere*) – Non è niente! Su, su, andate a fare le vostre cose!

(*I ragazzi si girano per andar via.*)

MASSIMO – Chiamaci se hai bisogno di qualcosa!

(I due maschietti escono, mentre Letizia si gira).

LETIZIA – Mamma!

MAMMA – Che c'è, Letizia?

LETIZIA – Mamma, io posso aiutarti a lavare i piatti!

MAMMA (*mentre le fa una carezza*) – Non fa niente, Letizia! Grazie, grazie!

(Letizia si gira per andarsene, e la mamma per continuare a sparecchiare. Ma Letizia si rigira e...).

LETIZIA – Mamma!

MAMMA – Sì, Letizia.

LETIZIA – Mamma, io ti voglio bene!

(La mamma si avvicina e l'abbraccia, baciandola sulla fronte. Quindi, per non commuoversi...).

MAMMA – Su, su, ora vai!

(Letizia corre via).

(Dopo un po', verso il pubblico:)

In fondo in fondo, sono dei bravi figlioli! (*Prende il registratore, lo appoggia sul petto*) – Però... che bella invenzione il registratore! (*Sipario*)

IL CONCORSO EG '81 "PEZZOBREVE,"

TEMA

Il tema-soggetto non è fissato in nessuna maniera.

CARATTERISTICA INDEROGABILE

La durata dello spettacolo non dovrà superare i 15 minuti.

GENERE E TECNICA

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

PARTECIPANTI

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

PUBBLICAZIONE IMMEDIATA

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

I VINCITORI SARANNO VOTATI DAI LETTORI DI EG

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

I PREMI

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

TEMPI DI CONSEGNA

Il concorso si conclude entro il 31 dicembre 1981.

INDIRIZZO

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

EDITRICE ELLE DI CI

Collana ESPRESSIONE E COMUNICAZIONE

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

YOGA CRISTIANO IN DIECI LEZIONI

È un adattamento occidentale e di spirito cristiano delle discipline e dei metodi di uno tra i numerosi Yoga dell'India.

L'autore ha voluto offrire agli educatori e ai giovani un manuale molto pratico, che presenta con gradualità pedagogica una serie di nozioni teoriche e di esercizi pratici, e che perciò può essere utilizzato anche dai principianti e da chi non ha a disposizione un maestro. Egli inoltre ha cercato di ripensare lo Yoga all'interno di una visione cristiana della vita, in modo da metterlo al servizio dell'esperienza di preghiera e di impegno cristiano.

Della stessa collana:

Gottardo Blasich, **Drammatizzazione nella scuola**

Pierre Imberdis, **Ditelo col gesso**

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

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

Marco Bongioanni, **Giochiamo al teatro**

Aldo Aluffi, **Comunicazione sociale e catechesi**

Umberto De Vanna, **Un gruppo targato futuro**

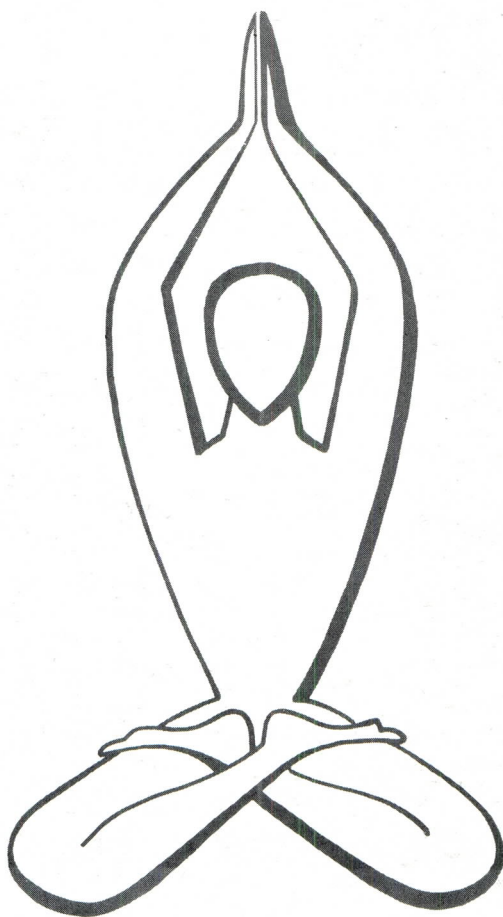
Gottardo Blasich, **... E con i tavoli facciamo il monte**

Henri Bossu - Claude Chalaguier, **L'espressione corporale**

Luigi Melesi - Bano Ferrari - Carlo Rossi, **Il corpo racconta**

JEAN-MARIE DÉCHANET

YOGA CRISTIANO IN 10 LEZIONI



editrice elle di ci