

Espressione Giovani



EG '83

una rivista bimestrale

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

EG '83

uno strumento di espressione e comunicazione:

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

EG '83

un sussidio di animazione pratica per la scuola

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

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

LE CINQUE RUBRICHE DI EG '83

teatro:

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

cinema:

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

audiovisivi e TV:

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

musica:

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

animazione e scuola:

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

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

REDAZIONE

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

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

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

COLLABORATORI E CORRISPONDENTI DALL'ESTERO

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

AMMINISTRAZIONE DISTRIBUZIONE E ABBONAMENTI

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

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

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

Stampa: Scuola grafica salesiana

NOTE
DI REDAZIONE, 2 **UN'EDITORIALE "SPECIALE"**

EDITORIALE, 3 **CULTURA E ARTE SONO CHIAMATE A COSTRUIRE L'UOMO**
DI GIOVANNI PAOLO II

LETTORI
IN REDAZIONE, 6 *Interventi straordinari nel settore dello spettacolo*

TEATRO-
TESTI, 9 **Nell'ombra della vallata**
DI J.M. SYNGE
Di bocca in bocca
DI LADY GREGORY

TEATRO-
LABORATORIO, 30 *Coriolano tra Shakespeare e Brecht*
DI EVANGELOS MASARAKIS

TEATRO-
CLOWN, 34 **"PAS DE GRIMACES"**
DI BANO, CARLO, VALERIO

TEATRO-
SACRO, 41 **IL RICCO E IL POVERO**
DI LUIGI MELESI

CINEMA-C.G.S., 51 **PROGRAMMIAMO IL CINEFORUM**
DI MARIO SPREAFICO

CINEMA-
SCHEDE, 53-63 **LO STATO DELLE COSE**
DI VALERIO GUSLANDI
TOOTSIE
DI STEFANO DE NADAI
UFFICIALE E GENTILUOMO
DI STEFANO DE NADAI
COLPIRE AL CUORE
DI VALERIO GUSLANDI
CAMMINA CAMMINA
DI EZIO LEONI

CINEMA-
ESPERIENZE
C.G.S., 64 *«Club Amici del Cinema»*
DI GIANCARLO GIRAUD

AUDIOVISIVI-TV, 66 **IL REGISTA TELEVISIVO**
DI FEDERICO BIANCHESSE TACCIOLI

MUSICA, 68 **DISCOFORUM** SCHEDA N. 1
DI LUIGI LACCHINI

ANIMAZIONE-
SCUOLA, 74 **Una ricerca espressiva sulla stazione ferroviaria**
DI GOTTARDO BLASICH

CONCORSO
EG '83, 48 **JAZZING**
DI ALESSANDRO GHISLANZONI
LOGOS (oppure SHARP)
DI MARCO PASQUALI

FOTOGRAFIA, 33 **FOTO-INSERTO** COPERTINA: ROY BOSIER in ATTO SENZA PAROLE

1. Il quarto numero di EG '83 è **speciale per l'editoriale**: il discorso sull'arte e sulla cultura di **Giovanni Paolo II**, tenuto al Teatro alla Scala in occasione della sua venuta a Milano nel maggio scorso.

Ha invitato gli artisti e gli uomini di cultura al rispetto dell'uomo, valore indiscutibile, estraneo ad ogni definizione politica e di classe.

«**Il mondo della cultura e dell'arte, è chiamato a costruire l'uomo: a sostenere il cammino nella ricerca del vero, del bene, del bello.**».

In onore del Papa il maestro Riccardo Muti aveva diretto musiche di Verdi: la sinfonia della «Giovanna d'Arco», lo «Stabat Mater» e il «Te Deum». Applauditissimi. La passione giovanile di Karol Wojtyła per il teatro (ha frequentato la scuola teatrale di Cracovia e ha scritto diversi testi teatrali) e questo suo messaggio sull'arte dovrebbero essere stimolatori di espressione creatrice anche per i lettori di EG.

2. **I copioni di teatro** che presentiamo sono **due atti unici**. Diciamo subito che sono eccezionali per una scuola teatrale. **Chance-rel** li ha utilizzati ripetutamente per educare i suoi giovani attori, i Comédiens Routers, «al teatro come poesia e comunità». Li troverete anche assai avvincenti e divertenti. Dipende da voi curare una messinscena «attuale» per voi e per il vostro pubblico. Non sono mancate le realizzazioni radiofoniche.

— Il Gruppo Teatrale del Liceo Scientifico S. Ambrogio di Milano, nel **teatro-laboratorio**, ha terminato la sua **ricerca sul Coriolano** di Shakespeare. Alzeranno il sipario dopo le ferie estive. In una prossima puntata il resoconto del Gruppo che ha incontrato l'Antigone.

— E finalmente sono in scena i **nostri Clown: Bano, Carlo, Valerio e Pierone**, in «Arrivi e/o Partenze». Adesso cercate anche di vederli e non soltanto di leggerli. Vi farete buon sangue in quantità. A chi poi reciterà la favola del Mugnanio, chiediamo una sequenza fotografica.

— Abbiamo saputo che diversi gruppi giovanili, **attraverso il teatro-sacro**, stanno facendo, insieme a noi, la ricerca di un nuovo metodo per la promozione e l'evangelizzazione dell'uomo contemporaneo. L'esperienza ci assicura che siamo su una buona pista. Aspettiamo anche le vostre sacre rappresentazioni.

In questa quarta puntata a confronto i **ricchi e i poveri**. La parabola, raccontata da Gesù, del ricco Epulone e del povero Lazzaro è sempre molto attuale!

3. **I C.G.S. Cinecircoli Giovanili Socioculturali** ci aiutano a riflettere sulla **programmazione del cineforum**. Un'operazione che non deve essere fatta da uno solo se si vuole partecipazione, coinvolgimento, collaborazione del pubblico.

— **Le schede cinematografiche** sono cinque, di film non tutti eccezionali. La scelta è condizionata dal mercato e... dal gusto dei nostri critici.

— **C.G.S.-esperienze** è una nuova rubrica. Si presenteranno i «cinecircoli» più significativi dell'associazione, con le loro attività, programmazioni e soprattutto esperienze. Ci auguriamo che gli Amici di Sampierdarena aprano una galleria di quei cinecircoli che hanno qualche cosa da dire e da insegnare.

— **I mestieri della tv** presentati da Federico sono, con questo, tre. Quello del **regista** è certamente uno dei più importanti; e se leggerete con attenzione il servizio, scoprirete quali e quanti tipi di registi televisivi sono possibili.

4. In **Discoforum**, la seconda puntata della nuova proposta per educarci all'ascolto. Troverete una chiara indicazione del metodo per organizzarlo, presupponendo attrezzature, auditorio e... uditorio.

— Anche in **Animazione e scuola** una serie di proposte e consigli che nascono dall'analisi dell'esperienza scolastica. Le difficoltà che si possono incontrare nell'applicazione delle tecniche dell'animazione sembrano veramente superabili, tutte, quando un insegnante decide di essere animatore e non un narcotico che produce collettivi stati soporosi.

5. **IL CONCORSO per un soggetto teatrale e cinematografico** non ci ha dato molto lavoro, finora... Speriamo di più in seguito. In caso contrario, dovremo constatare che, probabilmente, la tv ha già provocato i suoi disastri sulla fantasia dei giovani e dei ragazzi. In merito, vi invitiamo a rileggere qualche articolo apparso in EG.

Ricordiamo che il regolamento del Concorso è pubblicato nei primi due numeri di EG '83, e che i lavori concorrenti devono essere inviati a: **Redazione Espressione Giovani, Via Copernico 9, 20125 Milano.**

CULTURA E ARTE SONO CHIAMATE A COSTRUIRE L'UOMO

Il discorso di Giovanni Paolo II agli uomini della cultura e dell'arte presenti nel Teatro alla Scala di Milano, il 21 maggio 1983.

Non ci sono i precedenti storici

Ritrovarmi stasera in questo Teatro, universalmente celebrato nel mondo, costituisce non solo una suggestiva pausa di carattere estetico e culturale, ma un onore e come il coronamento di questa intensa giornata che mi ha fatto conoscere tante componenti della realtà socio-religiosa della Città e della Regione.

Già lo speciale Concerto, che la Direzione e la prestigiosa Orchestra gentilmente hanno voluto offrirmi, e che mi ha ricordato quello eseguito in Vaticano nell'Aula Paolo VI, nel febbraio del 1979; e poi la significativa presenza di tanti compositori, maestri, esecutori e, più in generale, di esponenti e rappresentanti del mondo dell'arte; ed ancora l'intervento delle massime Autorità civili con tutti i Sindaci del Milanese: son questi altrettanti stimoli, che mi obbligano a tradurre la mia soddisfazione nell'espressione del più vivo e cordiale ringraziamento. Grazie lo dico a voi tutti, e grazie a ciascuno di voi.

Quel che mi avete dimostrato, e mi state tuttora dimostrando, mi tocca profondamente, e, poiché so che trascende la mia stessa persona, la gratitudine è anche per il riconoscimento che ne risulta alla missione, a me demandata nell'universale ed unica Chiesa di Cristo.

Un Papa alla Scala di Milano è un avvenimento singolare, difficile da definire. Ma questa venuta, per quanto insolita, vuol essere «un atto di presenza nel mondo dell'arte»: cioè in un mondo che è a servizio dello spirito, che ha bisogno di evadere dalla fatica quotidiana e di ritrovare nell'azione scenica e nell'ascolto musicale una realtà diversa e più alta. Il mondo artistico, che qui ha avuto e ha sempre uno speciale culto, è legato alle personalità che formano tanta parte, anche oggi, della civiltà universale. Non dite semplicemente musica; dite vita morale, come espressione di più alto sentire; dite poesia.

Seguite l'esempio di Verdi e Manzoni

Ecco affacciarsi subito, nella scena di questo ambiente solenne, l'immagine di Giuseppe Verdi, che cantò la patria italiana, cantò l'amore, la dignità umana

in un complesso di composizioni, che divennero voce e coro di molte generazioni, non esclusa la presente.

Per voi intellettuali, e per noi tutti — io credo — una voce come quella di Verdi non può non richiamare la figura di un grande lombardo che egli venerò, Alessandro Manzoni, genio e poeta del pensiero cristiano, dei cui passi le strade non lontane da questo Teatro conservano imperituro ricordo.

Sia nel cammino di ritrovamento della fede, sia con le sue opere letterarie, il Manzoni annunciò un principio fondamentale della teologia e dell'arte, valevole per ogni tempo: non è possibile separare le verità della fede cattolica dall'impegno morale. Non si devono separare Dio e l'uomo: non c'è fra essi dissidio e lotta, ma solo unione e amore. Egli difese questi principi nelle «Osservazioni sulla morale cattolica» e li rese evidenti nell'intreccio dei «Promessi Sposi», che è storia degli umili, tratta dalla vita, storia di un popolo travagliato e offeso, su cui però veglia la Provvidenza di Dio, «il quale non turba mai la gioia dei suoi figli se non per prepararne loro una più certa e più grande» (cap. VIII).

Libro di poesia, di sapienza, di consolazione, che appartiene al patrimonio universale dell'umanità.

Questi due nomi, che ho voluto evocare, mi sembrano ben degni di essere non solo proposti, ma, vorrei dire, affiancati a voi, artisti, scrittori, ricercatori, qui convenuti quali alti rappresentanti della cultura lombarda. Voi avete un grande passato, documentato nelle ricche biblioteche, nei centri accademici, come in questo stesso Teatro. Ma c'è anche un presente, di cui siete proprio voi, con le vostre opere letterarie o pittoriche o musicali, i protagonisti e gli artefici. Siete voi che col vostro lavoro date vita alla «vita del pensiero».

La fede rispetta le ragioni della cultura e dell'arte

«Che cos'è questa vita del pensiero»? È libertà, è ricerca, è conquista; non è lecito operare una specie di sequestro della cultura in una sola direzione, prescindendo dalla fede o sostituendola con surrogati non definibili. Ecco, proprio in questa ricerca, la fede cristiana desidera di essere vicina a tutti, rispettando le ragioni della cultura e dell'arte, accogliendo la verità dovunque si trovi per aiutare a comprenderla e a potenziarla secondo quella luce, che non proviene solo dall'intelligenza dell'uomo. Gesù Cristo — come leggiamo nel Prologo giovanneo (1,9) — «era la luce vera che illumina ogni uomo»: egli era la vera luce del mondo (cf. Gv 8,12).

Siate sempre pronti ad accogliere da Lui questa luce superiore, la quale, essendo un dono che si aggiunge ai vostri personali talenti, non può essere un possesso chiuso ed egoistico: ma, piuttosto, va diffusa e offerta in senso missionario a quanti sono in attesa di un soccorso. L'Anno Giubilare della Redenzione, nel programma di penitenza e di rinnovamento, chiama ciascuno a ritrovarsi, in senso fraterno, con ogni classe sociale per dare alla vita il suo fulcro di speranza e di unione, superando ogni tentazione di lotta e di sopraffazione. Come le opere di misericordia corporale, che sono un dovere di tutti, trovano espressione in istituzioni, così a voi, artisti ed intellettuali, chiedo qui, in una Città di così alta cultura, di sviluppare ampiamente nella luce della fede non solo umana, ma anche e soprattutto cristiana le opere di «misericordia spirituale», che forse sono oggi, nel contesto di una società consumistica, ancor più necessarie delle prime. Oggi c'è dubbio, c'è tristezza, c'è purtroppo assai diffusa una vasta crisi morale. Oggi c'è bisogno di confortare, di illuminare, di aiutare. Oggi c'è bisogno di costruire.

Vi è bisogno di voi, artisti ed intellettuali carissimi, amici miei.

E il mondo della cultura e dell'arte è chiamato a costruire l'uomo: a sostenere il cammino nella ricerca, spesso tormentata, del vero, del bene, del bello. «La cultura e l'arte sono unità», non dispersione; sono ricchezza, non depauperamento; sono ricerca appassionata, talora tragica, ma finalmente anche sintesi stupenda, nella quale i valori supremi dell'esistenza, anche nei suoi contrasti tra luce e tenebre, tra bene e male — chiaramente identificati e identificabili — vengono ordinati alla conoscenza profonda dell'uomo, al suo spirito al servizio dell'uomo: di quell'uomo che il grande Ambrogio di Milano chiama «La più eccelsa opera di questo mondo... come il compendio dell'universo e la bellezza suprema delle creature del mondo».

E in questo compito difficile, ma esaltante, vi è anche bisogno di voi, artisti ed intellettuali carissimi, amici miei: con la vostra arte, col prestigio e il magistero della vostra arte, siate presenti! E possa anche la prospettiva del Vangelo trovarvi solidali, come vi ha chiesto il Concilio Vaticano II nella costituzione pastorale «Gaudium et Spes» sulla Chiesa nel mondo contemporaneo (cf. nn. 53-62; Messaggio del Concilio agli Artisti), e come vi ha proposto lo stesso Paolo VI, già vostro Arcivescovo, nel memorabile Discorso rivolto agli Artisti nella Cappella Sistina (cfr. «Insegnamenti di Paolo VI», vol. II, 1964, pp. 312-318).

Ogni opera d'arte è, nella sua ispirazione e radice, religiosa

Venuto a Milano per prendere parte al Congresso Eucaristico Nazionale, io non posso omettere di fare un riferimento specifico a questo importante evento religioso ed ecclesiale, che si propone con la sua vasta tematica a tutti i fedeli cattolici ed è tale da coinvolgere «anche voi artisti e in quanto artisti». Dico coinvolgere nel senso di interessare e di attrarre, poiché il mistero eucaristico — «mistero della fede», come diciamo nella Liturgia — sollecita, con le facoltà intellettive dell'anima, anche la fantasia ed il cuore a compiere uno sforzo, per quanto inadeguato, di comprensione, di ammirazione, di illustrazione, di interpretazione. E di fatto esso ha spesse volte ispirato il lavoro di architetti, di pittori, di poeti, di musicisti! Le grandi Cattedrali — il vostro Duomo! — che altro sono, se non scrigni preziosi della presenza eucaristica? E come non ricordare, in quest'anno del Centenario di Raffaello, il grande affresco della «Disputa», che si ammira nelle Stanze Vaticane, e che è in effetti l'apoteosi del Santissimo Sacramento? E come tacere della «Cena» di Leonardo, capolavoro di cui è giustamente fiera questa metropoli?

Ora un tale sforzo anche voi siete chiamati a condividere, dando secondo la vostra peculiare sensibilità e secondo la rispettiva competenza un contributo in cui si esprimano ad un tempo la saldezza della fede cattolica e la tempra della vostra arte. «Ogni grande opera d'arte — ho detto nel già citato incontro col mondo della Scala — è, nella sua radice, religiosa».

Mi auguro che queste mie parole, con cui vi ho aperto il mio cuore — conscio come sono delle particolari responsabilità che a tutti voi qui presenti in vario modo competono — possano guidarvi sempre non solo nella vostra vita personale, ma anche nel vostro impegno, di comunicazione, di servizio, anzi di esempio e di testimonianza all'intera comunità dei fratelli.

Giovanni Paolo II

INTERVENTI STRAORDINARI NEL SETTORE DELLO SPETTACOLO

Una legge, un festival, una tre giorni.

Ambrogio Brambilla

Non è ammessa ignoranza della legge quando 'condanna' un cittadino, ma è solitamente ammessa, anzi è auspicata, quando questa lo potrebbe favorire.

E in favore sono i provvedimenti straordinari tradotti in legge dalla Camera e dal Senato, legge del 10 maggio 1983, n. 182, in favore delle attività musicali, di prosa e cinematografia, in attesa dell'entrata in vigore delle leggi per un riordinamento organico.

Non so quanti italiani condividano pienamente queste «forme assistenziali» dello Stato... con i soldi dei cittadini, che debbono pagare 63.000 lire, a testa, per andare alla Scala a vedere, ad esempio, «Così fan tutte» da un palco, con torcicollo finale assicurato.

Ma pare ormai che anche l'arte, qualsiasi, sia diventata specialmente 'industria e commercio'. Quindi un buon artista e un buon operatore culturale devono avere sviluppato un senso vivo degli affari, devono sapere ciò che fa denaro e ciò che non fa denaro... e non avere tante altre attitudini e qualità!

«Ma andiamo, andiamo, poveri untorelli, non saremo noi quelli che spiantano Milano!». Per questo ci adattiamo a trascrivere qualche nuovo articolo della suddetta legge, perché sia conosciuta da qualcuno in più dei soliti.

...

All'articolo 45, primo comma, della legge 4 novembre 1965, n. 1213, la lettera b) è sostituita dalla seguente:

«b) per la concessione di sovvenzioni a favore di iniziative e manifestazioni in Italia promosse od organizzate da enti pubblici e privati, senza scopo di lucro, istituti universitari, comitati ed associazioni culturali e di categoria ed inerenti allo sviluppo del cinema sul piano artistico, culturale e tecnico, nonché per la concessione di sovvenzioni, anche in aggiunta a contributi ordinari previsti dalle leggi vigenti, ad enti pubblici nazionali per la conservazione del proprio patrimonio filmico e per la organizzazione e realizzazione di mostre d'arte cinematografica di particolare rilevanza internazionale».

Lo stanziamento di cui all'articolo 12, ultimo comma, della legge 4 novembre 1965, n. 1213, è aumentato, a decorrere dall'esercizio finanziario 1983, di lire 202 milioni.

...

All'articolo 44, quinto comma, della legge 4 novembre 1965, n. 1213, il secondo periodo è sostituito dal seguente: «Tale contributo viene concesso per la organizzazione dei servizi comuni e per le iniziative di promozione culturale promosse direttamente da ciascuna associazione, sulla base dei progetti presentati, nonché in relazione all'attività svolta nell'anno precedente ed in rapporto al numero dei circoli aderenti ed effettivamente operanti».

All'articolo 44 della legge 4 novembre 1965, n. 1213, il sesto comma è sostituito dal seguente:

«Entro il 31 gennaio di ogni anno le as-

sociazioni nazionali riconosciute ai sensi del primo comma, devono trasmettere al Ministero del turismo e dello spettacolo l'elenco dei circoli di cultura cinematografica ad esse aderenti, accompagnato da una relazione sull'attività svolta nell'anno precedente e dal bilancio consuntivo, oltre che da un programma di attività e relativo bilancio di previsione per l'anno seguente». Per l'anno 1983 il termine di cui al comma precedente è fissato in trenta giorni dall'entrata in vigore della presente legge.

...

L'intera legge la trovate nella Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana del 17.5.1983, n. 133.

2° CAMPO NAZIONALE PER QUADRI INTERMEDI

«Abilitare gli animatori CGS ad acquisire elementi di competenza specifica rispetto ai problemi concernenti l'uso educativo dei mezzi di comunicazione sociale», è l'obiettivo che si propongono i CGS, realizzando all'Aquila, dal 27 luglio al 6 agosto, il 2° Campo nazionale per quadri intermedi.

Il primo si è svolto nell'estate '82 a Villa Campitelli di Frascati.

L'esperienza, positiva, ha costituito una tappa fondamentale nel programma del rilancio che la Associazione sta compiendo in questi anni.

Detto Corso ha costituito anche l'inizio di un processo: si è ipotizzato un iter ciclico di formazione per gli animatori CGS. Dalle istanze e proposte dei partecipanti al 1° Corso Nazionale, si è passati a delineare, nei mesi successivi, una STRUTTURA GENERALE (composta di tre moduli ciclici) che si ispira, nella sostanza, alle scelte operative della PROPOSTA CULTURALE CGS.

Quest'anno proponiamo il 2° Campo, che, proseguendo in questo iter, svolgerà il secondo modulo: COMUNICAZIONE EDUCAZIONE E MASS-MEDIA. È rivolto sia ai partecipanti del 1° Campo Nazionale, sia ad altri animatori CGS che volessero iniziare questo ciclo formativo.

I contenuti programmati sono:
comunicazione, educazione e mass-media;
comunicazione, educazione e stampa;
comunicazione, educazione e cinema;
comunicazione, educazione e radio; comunica-

zione, educazione e televisione; comunicazione, educazione e audiovisivi; strutture dei mass-media in Italia; aspetti giuridici nell'animazione.

I nomi dei Relatori-animatori in calendario sono: Missori, Volpi, Cereda, Ajassa, Granelli, Orichuia, Cipriani, Stagnoli.

Per informazioni: CGS - SEGRETERIA NAZIONALE - Viale dei Salesiani, 9 - 00175 ROMA - Tel. (06) 74.82.575.

FESTIVAL CINEMA-RAGAZZI, GIFFONI

La 13ª edizione del Festival Internazionale del Cinema per i Ragazzi e per la Gioventù di Giffoni Valle Piana si svolgerà dal 30 luglio al 7 agosto 1983.

La tradizionale manifestazione si presenta quest'anno ricca di proposte e di novità.

Sedici i lungometraggi selezionati in concorso e cinquanta i corto e mediometraggi divisi nelle categorie: finzione, animazione, sperimentazione e documentazione.

Attualmente il Direttore Artistico Claudio Gubitosi ha selezionato film dei seguenti Paesi: Albania, Repubblica Popolare Cinese, Danimarca, Finlandia, Ungheria, Svezia, Francia, U.R.S.S., Romania, Spagna, Mozambico, U.S.A., Gran Bretagna, Germania Federale, Germania Democratica, Canada, Australia, Nuova Zelanda.

L'Italia che negli ultimi due anni non ha prodotto film per ragazzi, quest'anno ha realizzato quattro film ed è in corso la selezione del film che rappresenterà il nostro Paese.

La giuria, come sempre, è formata da duecento ragazzi che assisteranno alle proiezioni.

Quest'anno però sarà anche affiancata da una giuria permanente formata da cento-cinquanta ragazzi provenienti da diverse città italiane e numerosi Paesi europei.

Cinque i premi ufficiali, i tradizionali «Giffoni d'argento».

Sono previsti altri riconoscimenti, tra cui il premio Agis-Banca Naz.le del Lavoro di quindici milioni di lire che verrà assegnato alla distribuzione che acquisterà il film selezionato e che lo immetterà nel circuito entro un anno.

Fra le rassegne cinematografiche in programma, particolare interesse riveste una retrospettiva del cinema d'animazione ungherese con particolare riferimento alle produzioni della Pannonia Film Studio.

La rassegna serale sul tema «I problemi

dei giovani nella cinematografia contemporanea» presenterà dieci film di cui alcuni in prima visione mondiale, selezionati dal critico Domenico Meccoli.

Le proiezioni di questa rassegna verranno effettuate nella piazza del Paese, intorno alla storica fontana Vanvitelliana.

Il premio annuale «Giffoni Film Festival» (premio raffigurante una nocciola d'oro, prodotto guida dell'economia locale affermato in tutto il mondo) che viene assegnato ad autori e personalità che si sono particolarmente distinte nell'affrontare problematiche infantili e giovanili, è stato attribuito al regista svedese Ingmar Bergman e a Eduardo De Filippo.

Lo scorso anno il premio fu assegnato e ritirato personalmente da François Truffaut. Il bambino nel cinema ha assunto un ruolo determinante.

I più importanti registi hanno realizzato o stanno realizzando film con bambini protagonisti.

Utile quindi ed attualissimo il dibattito in programma che cercherà di approfondire la particolare dimensione che ha assunto la presenza dell'infanzia nella cinematografia mondiale.

Si intende chiarire se è una linea di tendenza duratura o il risultato di situazioni momentanee o transitorie.

Il dibattito verrà preceduto da una breve rassegna di film dal titolo: «Quattro volti di ragazzi per quattro maestri».

Il film di Montaldo, Marco Polo, prodotto dalla Rai, rivivrà in una grande e completa mostra dei più originali costumi.

L'iniziativa aprirà ufficialmente l'accordo sottoscritto con la Repubblica Popolare Cinese per il 1984 nel quale sono previste una rassegna del cinema per ragazzi cinesi, mostre e concerti di ragazzi.

Il Festival di Giffoni è una delle più complete rassegne specializzate del mondo ed ha un suo prestigio ampiamente consolidato, assicurato non solo dalla partecipazione di cinematografie di molte nazioni, alcune emergenti, ma anche dalla capacità che ha Giffoni di essere efficace e puntuale radiografia della situazione cinematografica per ragazzi.

FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL CINEMA - GIFFONI (SA)

TRE GIORNI DEL TEATRO

Il nuovo consiglio direttivo del C.A.T. Ro-

magna ha definito e pubblicato il programma della 6ª edizione della «Tre giorni del Teatro» che si svolgerà nell'Istituto Emiliani di Fognano di Brisighella (RA) il 9/11 settembre prossimi. Il convegno, organizzato in collaborazione con l'A.C.E.R. ed il consiglio regionale dell'A.C.E.C., verrà aperto la sera di venerdì 9 con la rappresentazione della commedia: «La scuola delle mogli» di Molière, presentata dalla Compagnia «Teatro di via Guidelli» di Reggio Emilia; seguirà il dibattito.

Alle ore 9 *Don Roberto Busti* (responsabile della diocesi di Milano per le comunicazioni sociali) terrà una relazione sul tema: *Teatro e Pastorale nella sala della comunità*.

Seguirà una relazione riguardante l'importanza delle «prove» nell'attività teatrale dal titolo: *La prova nella preparazione di uno spettacolo: momento socializzante, formativo, culturale*. Relatore sarà il Prof. *Benvvenuto Cuminetti* docente all'Università Cattolica del S. Cuore. Il pomeriggio e la sera saranno interamente dedicati al *Clown*.

Alle ore 15 i ragazzi della 3ª C della Scuola Media «Strocchi» di Faenza, presenteranno: «*La ricreazione*» di Carlo, Bano e Vittorio. Si tratta di una rilettura della Genesi in chiave clownesca. Al termine dello spettacolo dibattito guidato dal Clown milanese *Bano Ferrari*, che alle ore 21 presenterà: «*Oh, no!*» pantomina per clown. La domenica mattina con inizio alle ore 9 relazioni di carattere organizzative tenute da *Mons. Alfonso Bonetti* responsabile regionale del G.A.T. Quindi conclusione del convegno con *S. Messa* comunitaria.

Da segnalare pure che durante il convegno *Mauro Platani* di Faenza presenterà le maschere teatrali e carnevalesche di sua produzione.

L'incontro di quest'anno sarà particolarmente interessante, oltre che per tutti i filodrammatici, anche per i Parroci e per tutti i gestori e operatori di Teatro. Sarebbe opportuno che almeno un responsabile di ogni Compagnia Teatrale potesse partecipare all'intero convegno, fermandosi tutti i tre giorni in quell'oasi di pace che è l'Istituto Emiliani. La spesa complessiva della permanenza a Fognano dalla cena di Venerdì 9 al pranzo di Domenica 11 è di L. 38.000. Naturalmente il convegno è aperto a tutti.

Per altre informazioni o per adesioni rivolgersi ad: *Alfonso Nadiani*, tel. 0545/78082, via Pilastro 6 Cassanigo Cotignola (Ra).

NELL'OMBRA DELLA VALLATA

di John Millington Synge

DI BOCCA IN BOCCA

di Lady Gregory

Due atti unici: drammatico il primo, umoristico il secondo.

Traduzione e adattamento di Anna De Simone e Luigi Melesi

Gli atti unici ci sembrano i più richiesti dai lettori di E.G.. Forse perché un atto richiede un terzo di fatica a confronto dei tre di un dramma classico?

I due che pubblichiamo sono stati scritti da autori drammatici irlandesi all'inizio del secolo. Riflettono però l'animo umano di sempre.

NELL'OMBRA DELLA VALLATA è di JOHN MILLINGTON SYNGE (1871-1909), un autore già presentato dalla rivista (cfr. EG '81, n. 3) in occasione della pubblicazione di un altro suo atto unico, pieno di suggestione e di mistero: «A cavallo verso il mare». L'autore, per questi suoi atti unici, si è ispirato ai contadini e ai pescatori delle Isole Aran, disperse nel più occidentale mare dell'Irlanda.

Vi dominano i temi essenziali dell'esistenza semplice e vera di quella gente: il vivere e il morire, la luce e l'ombra, il limite e l'infinito. Le due storie, nate dalla sua viva attenzione e partecipata emozione alla drammatica vita di quelle popolazioni, sono ricreate artisticamente dalla sua poetica e immaginosa fantasia.

Rappresentate «Nell'ombra della vallata» commentando tutto il dramma con una musica capace di creare quell'atmosfera già suggerita dal testo, carica di emozioni e animata da innumerevoli e misteriose immagini; una musica che rappresenti il paesaggio tragico e solitario di Synge, fatto di un'infinita gamma di colori politonalità e di una sinfonia di suoni impressionistici e arcani. Ci permettiamo di suggerire la musica di Arthur Honnegger (Danse macabre, Marche funèbre, le cinque Sinfonie), provocata dall'esperienza della seconda guerra mondiale e da quel suo atteggiamento fortemente pessimistico nei confronti della musica. La Sinfonia n. 2, ad esempio, ci è apparsa ricca di immaginazioni, ed espressione di una rivolta della persona depressa e oppressa nei confronti di ogni tipo di potere. I tre tempi della seconda Sinfonia sono: Molto moderato - Allegro (10'52); Adagio mesto (9'16); Vivace non troppo - Presto (4'54).

Autrice de LA NOTIZIA CHE CORRE, da noi intitolata DI BOCCA IN BOCCA, è Lady AUGUSTA PERSSE GREGORY (1852-1932). Donna colta e intelligente, appassionata di letteratura, trascrisse per hobby leggende, canzoni popolari, racconti mitologici ancora vivi tra i contadini delle sue terre, specializzandosi nello studio delle tradizioni locali e del patrimonio folcloristico d'Irlanda.

Nel 1898 conosce Yeats, che le trasmette la sua stessa passione per il teatro, diventando con Synge fondatrice del Irish Literary Theatre, per molti anni Di-

rettrice dell'Abbey Theatre di Dublino e drammaturga.

La sua opera teatrale si ispira tutta all'ambiente irlandese. Spazia dal genere comico e farsesco a quello sentimentale, sfiora il dramma, rivisita le fiabe popolari e alcune pagine dell'antica storia d'Irlanda.

Il suo primo lavoro teatrale lo scrisse che aveva cinquant'anni, l'atto unico «Venticinque», a cui seguì «La notizia che corre». Questo è forse il lavoro più riuscito tra le venti o più commedie originali di Lady Gregory. La costruzione è magistrale. La trama è scorrevole, spontanea e immediata, semplice ma ricca di colore popolare. I personaggi vanno e vengono, ciascuno con la propria nota caratteristica, nati dalla gioia dell'osservazione e dell'inventiva. Yeats, Premio Nobel, scrisse così di Lady Gregory: «...scrive in uno spirito di pura commedia, e ride senza amarezza... Essa simpatizza pienamente con tutti i suoi personaggi, anche con i peggiori, e quando il sipario cala noi ci sentiamo tanto lontani dall'aver voglia di giudicare, che non ci accorgiamo neppure di aver condonato molti peccati».

La capacità di simpatizzare con tutti i suoi personaggi non è dovuta in Lady Gregory soltanto alla comprensione delle debolezze umane, ma è conseguenza diretta della convinzione che il male è sempre piccolo di fronte al bene, e che il male appare necessario per avere il vero bene.

Il soggetto di questo atto unico non è certo superato... anzi i mass-media hanno moltiplicato le conseguenze di un «ho sentito dire»...! Così anche uno stato-poliziotto non ha ancora finito di arrestare la gente... «per sentito dire», pregiudizio o arrogante infallibilità.

NELL'OMBRA DELLA VALLATA

Dramma in un atto di J.M. Synge

I personaggi

DAN BURKE, colono e pastore.

NORA BURKE, sua moglie.

MICHEL DARA, giovane pastore.

UN VAGABONDO, povero e straniero.

(Luogo della vicenda: l'ultima capanna in fondo a una lunga vallata, nella contea di Wicklow.

La cucina di una capanna; a destra, un fuoco di torba; vicinissimo, contro il muro, un letto sul quale è steso un corpo ricoperto da un lenzuolo. All'altra estremità della stanza, una porta; a lato di questa porta, una tavola bassa e degli sgabelli (o delle sedie di legno). Sulla tavola, due bicchieri e una bottiglia di whisky, come per una veglia funebre; due tazze, una teiera, e un dolce casalingo. Vicino al letto, una piccola porta.

Nora Burke va e viene nella stanza, mette un po' d'ordine qua e là, accende delle candele sulla tavola, e getta di tanto in tanto un'occhiata inquieta verso il letto. Prende di sopra la tavola una calza contenente del denaro, e la mette in tasca. Poi apre la porta).

IL VAGABONDO (dall'esterno) – Buona sera, padrona.

NORA – Buonasera a voi, straniero. È una brutta notte, Dio vi aiuti, per rimanere fuori sotto la pioggia battente...

VAGABONDO – Sì, certamente; e io che me ne sto andando a Brittas dopo la fiera di Aughrim!

NORA – A piedi, straniero?

VAGABONDO – Sulle mie due gambe, padrona; così, quando di sotto ho visto la vostra luce, ho pensato che forse avreste una goccia di latte fresco e un angolo dove dormire... (*Guarda dietro a lei e scorge il morto.*) Il signore abbia pietà di noi!

NORA – Non badateci, straniero; entrate a mettervi all'asciutto.

VAGABONDO (*entrando lentamente e andando verso il letto*) – È morto?

NORA – Sì, straniero, mi ha giocato poco fa il tiro di morire. Dio lo perdoni; ed ora, eccomi con cento pecore sulle colline, e senza provvista di torba per l'inverno.

VAGABONDO (*esaminando il morto con attenzione*) – Strana aria che ha, per un morto...

NORA (*con una punta di malizia*) – È sempre stato strano, straniero; e io suppongo che gli uomini che sono strani da vivi rimangono strani anche dopo la morte...

VAGABONDO – È molto strano che lo lasciate lì così, senza fargli la sua toeletta, senza nemmeno stenderlo come si dovrebbe.

NORA (*avvicinandosi al letto*) – Ho avuto paura, straniero; perché questa mattina mi ha minacciato di una terribile maledizione se avessi toccato il suo corpo nel caso fosse morto improvvisamente — o se lo lasciassi toccare da chicchessia eccetto che da sua sorella, che abita a dieci miglia da qui, nella grande vallata, dall'altro lato della collina.

VAGABONDO (*guardandola e annuendo lentamente con la testa*) – È curioso non volesse che sua moglie lo tocchi, lui che è morto tranquillamente nel suo letto...

NORA – Era vecchio e bizzarro, straniero; passava tutto il suo tempo sulle colline a fantasticare nella nebbia densa... (*Alzando un lembo del lenzuolo*). Tastatelo, dunque, e ditemi se è freddo.

VAGABONDO – Volete dunque attirare su di me la maledizione, padrona? Non poserei la mano su di lui nemmeno se mi offrissero il lago Nahanagan pieno d'oro.

NORA – Forse, con un uomo come lui, il freddo potrebbe non provare che è morto; perché, freddo, lo è sempre stato — ogni giorno da quando l'ho conosciuto... ed ogni notte, straniero... (*Ricopre il viso di Dan e si allontana dal letto*). Credo comunque sia proprio morto, perché si lamentava da qualche tempo di un dolore al cuore, e questa mattina, al momento di andarsene a Brittas per tre o quattro giorni, è stato preso da un forte dolore pleurico. Allora si è messo a letto, e diceva di essere stremato di forze, nel momento in cui l'ombra scendeva nella vallata. E quando il sole è tramontato sulla torbiera, ha fatto un gran movimento in avanti, ha gettato un alto grido e si è irrigidito come una pecora morta...

VAGABONDO (*segnandosi*) – Iddio dia pace all'anima sua!

NORA (*versandogli un bicchiere di whisky*) – Questo vi farà forse meglio del latte della migliore vacca della contea di Wicklow.

VAGABONDO – L'Onnipotente vi renda merito! Alla vostra salute! (*Beve*).

NORA (*dandogli una pipa e del tabacco*) – Non ho altre pipe che le sue, straniero; ma sono dolci da fumare.

VAGABONDO – Grazie ancora, padrona.

NORA – Sedetevi, dunque, straniero, e riposatevi.

VAGABONDO (*caricando una pipa e guardandosi attorno*) – Ho camminato molto nel mondo, padrona, e ho visto molte meraviglie; ma sino ad oggi non avevo

- ancora visto vegliare un morto con fini liquori, del buon tabacco e la migliore delle pipe, senza nessuno con cui dividere che una donna...
- NORA – Non mi avete sentito dirvi che era appena morto al tramonto del sole? E come avrei potuto andare nella valle ad avvertire i vicini, sola com'ero in questa casa sperduta?
- VAGABONDO (*bevendo*) – Chiedo scusa, padrona.
- NORA – Siete pienamente scusato, straniero. Come potrebbe, un uomo come voi, passando nella notte nera, sapere quanto mi sentissi sola, lontana da qualunque casa?
- VAGABONDO (*sedendosi*) – Lo sapevo benissimo. (*Accende la pipa, ed il vivo chiarore illumina la parte bassa del suo viso stravolto*). E pensavo, varcando la soglia, che più di una donna sola avrebbe paura di un tipo come me nella notte nera, anche in un luogo meno solitario di questo, dove non c'è anima viva per vedere la piccola luce che brilla dietro la vostra finestra.
- NORA (*lentamente*) – Credo anch'io che molti avrebbero paura; ma io non so cosa sia aver paura dei mendicanti, dei vescovi o di voialtri uomini... (*Guarda dalla parte della finestra e abbassa la voce*). Quello che fa paura alla gente, straniero, è qualcos'altro che non giovani come voi.
- VAGABONDO (*con tono lugubre*) – A me, padrona? A me che cammino ovunque durante le lunghe notti, che valico le colline in piena nebbia, quando una sottile bacchetta sembra grossa come il vostro braccio, un coniglio grande come un cavallo baio, e un mucchio di torba alto quanto il campanile di una chiesa della città di Dublino? Se bastasse poco a farmi paura, come vi dico, sarei da un bel pezzo rinchiuso all'asilo dei pazzi di Richmond – oppure me la sarei data a gambe sino all'estremo limite delle colline, senz'altro indosso che una vecchia camicia, e avrei servito da cibo ai corvi, come Patrice Darcy l'anno scorso – il Signore abbia pietà di lui!
- NORA (*interessata*) – Conoscevate Darcy?
- VAGABONDO – Non sono l'ultimo al mondo ad aver sentito il suono della sua voce?
- NORA – Si sono raccontate un mucchio di storie su ciò che si è sentito a quel tempo – ma chi vorrebbe prestar fede a quello che si dice nella vallata.
- VAGABONDO – Non erano frottole, padrona... Passavo laggiù in una notte nera come questa; le pecore, adagiate contro la cresta del fosso, tossivano e soffiavano come vecchi, a causa della grande pioggia e della nebbia... Allora sentii una voce che parlava – diceva cose così strane, che voi non potreste credermi che in sogno – «Dio misericordioso», mi dissi, «se mi metto a sentire voci come questa nella nebbia densa, per me è finita». Allora corsi, fino a Rathvanna, in fondo alle colline. Mi ubriacai quella notte, mi ubriacai l'indomani mattina e ancora il giorno successivo – tornavo dalle corse che avevano avuto luogo laggiù – e il terzo giorno trovarono Darcy... Allora seppi che era lui che avevo sentito, e non ebbi assolutamente più paura...
- NORA (*con voce triste e lenta*) – Dio risparmi Darcy!... Non sarebbe mai salito né sceso senza entrare un momento – e mi è molto mancato per lungo tempo... (*getta un'occhiata verso il letto e abbassa la voce parlando molto lentamente*); e poi sono tornata ad essere felice – se è possibile essere felici, straniero – perché mi sono abituata alla solitudine. (*Breve silenzio; poi si alza*). C'era qualcuno su questo lato della strada, quando tornavate da Aughrim?
- VAGABONDO – C'era un giovane con un gregge di pecore; egli le rincorreva qua e là.
- NORA (*sorridendo a metà*) – Lontano di qui, straniero?
- VAGABONDO – No – poco distante. (*Nora riempie il bollitore e lo mette sul fuoco*).
- NORA – Poiché non siete felice, non vi farebbe nulla rimanere qui solo con lui un momentino?

VAGABONDO – Certamente. Un morto non può far male.

NORA (*parlando con qualche imbarazzo*) – Vado qui dietro, a qualche passo da qui, straniero; mio marito ci andava la sera, di tanto in tanto, a farvi un fischio: il giovanotto che avete visto – un colono venuto dalla costa che ha preso una capanna sull'altro versante – veniva allora fin qui a vedere se avevamo bisogno di qualcosa – e io ho bisogno di lui questa sera, perché scenda nella vallata al sorgere del giorno a dire alla gente che mio marito è morto.

VAGABONDO (*guardando il corpo ricoperto dal lenzuolo*) – Andrò io a chiamarlo, padrona: vi ammalereste uscendo sotto la pioggia scrosciante.

NORA – Non trovereste la strada, straniero: c'è soltanto un piccolo sentiero fra due carreggiate dove potrebbero annegare un asino e la sua carretta. (*Si mette uno scialletto sul capo*). Mettetevi comodo, e dite una preghiera per il riposo della sua anima. Non tarderò molto.

VAGABONDO (*agitandosi, a disagio*) – Se aveste una gugliata di filo grigio e un ago che punge, (un ago, protegge, padrona), potrei dare un punto qua e là alla mia vecchia giacca, mentre prego per la sua anima, nel momento in cui salirà tutta pura verso i santi del Paradiso.

NORA (*dandogli del filo e un ago, infilato sul davanti del suo corpetto*) – Ecco l'ago, straniero; e credo non vi sentirete solo, voi che siete abituato a vivere all'estremo limite delle colline: non si è forse più in compagnia con un morto che seduto tutto solo ad ascoltare il lamento del vento, senza sapere dove fissare i propri pensieri?

VAGABONDO (*lentamente*) – Voi dite il vero, certamente. Il Signore abbia pietà di tutti noi!

(*Nora esce. Il Vagabondo si mette a rammendare un angolo della giacca, recitando il «De Profundis» a voce bassa. All'improvviso il lenzuolo scivola lentamente e Dan Burke dà un'occhiata. Il vagabondo si agita a disagio, poi alza gli occhi e balza in piedi con un movimento di terrore*).

DAN (*con voce rauca*) – Non abbiate timore, straniero. Un morto non può far male.

VAGABONDO (*tremando*) – Non pensavo a nulla di male, Vostro Onore; non volete lasciarmi dire tranquillamente una piccola preghiera per il riposo della vostra anima? (*Fuori si sente un fischio prolungato*).

DAN (*rizzandosi a sedere; con voce furiosa*) – Ah! il diavolo la punisca!... La sentite, straniero? Avete mai sentito un'altra donna che sapesse fischiare come questa con due dita in bocca? (*Guarda affrettatamente verso la tavola*). Non ne posso più, tanto ho la gola secca; presto, datemi un goccio da bere prima che la moglie torni.

VAGABONDO (*esitando*) – Non siete dunque morto?

DAN – Come potrei essere morto, straniero, quando ho la gola secca quanto un osso bruciato?

VAGABONDO (*versando il whisky*) – Cosa dirà la moglie se si accorge che puzzate d'alcool? Comunque, non sarà senza motivo se fingete di essere morto!

DAN – No, straniero; ma essa si guarderà bene dall'avvicinarsi; e ora non farò il morto più a lungo, poiché ho un crampo nella schiena, l'anca intorpidita e un diavolo di mosca che non cessa di solleticarmi il naso. Ero quasi morto dal desiderio di starnutire quando cicalavate sulla pioggia, su Darcy (*con amarezza*) – il diavolo se lo porti! – e sul campanile della chiesa. (*Con impazienza*). Datemi questo whisky. Volete che essa rientri prima che abbia avuto il tempo di berlo? (*Il Vagabondo gli dà il bicchiere*).

DAN (*dopo aver bevuto*) – Ora, andate a quella credenza e datemi il bastone nero che vi troverete dietro, nell'angolo, vicino al muro.

VAGABONDO (*prendendo il bastone vicino alla credenza*) – È questo, Vostro Onore?

DAN – Sì, straniero; è molto tempo che conservo questo bastone, poiché ho una cattiva moglie.

VAGABONDO (*con uno sguardo strano*) – La padrona di casa? Lei che parla con tanta grazia?

DAN – Sì, è proprio lei che è una cattiva moglie – una cattiva moglie per un vecchio uomo – e io mi ritengo vecchio, Dio m'aiuti, benché abbia ancora il braccio solido. (*Impugna il bastone*). Rimanete ancora un momento, e assisterete a un grande spettacolo fra queste quattro mura, fra due o tre ore. (*Si ferma ad ascoltare*). Sta scendendo qualcuno?

VAGABONDO (*ascoltando*) – È la voce di qualcuno che parla sulla strada.

DAN – Mettete il bastone accanto a me nel letto e tirate bene il lenzuolo com'era prima. (*Si ricopre in fretta*). Mettetevi a dormire ora e fingete di non saper nulla, o avrò le vostre ossa. Non vi avrei raccontato nulla, ma non ne potevo più di avere la gola secca.

VAGABONDO (*ricoprendogli la testa*) – Non temete, padrone. Cosa so di voi o dei vostri pari per aprir bocca o fare il minimo gesto contro di voi? (*Torna vicino al fuoco, si siede su uno sgabello voltando la schiena al letto, e continua a rammendare la giacca*).

DAN (*sotto il lenzuolo, con tono lamentoso*) – Straniero!

VAGABONDO (*con vivacità*) – Zitto! Zitto! Restate tranquillo, vi dico; eccoli che arrivano alla porta. (*Nora entra, seguita da Michel Dara, un giovanotto alto dall'aria innocente*).

NORA – Non ho tardato molto, straniero: ho incontrato l'amico sul sentiero.

VAGABONDO – Avete tardato abbastanza, padrona.

NORA – Non si è mosso?

VAGABONDO – Per nulla, padrona.

NORA (*a Michel*) – Alza un po' il lenzuolo e guardalo, Michel Dara, e vedrai che ti dico la verità.

MICHEL – No, non voglio, Nora; ho paura dei morti. (*Si siede su uno sgabello vicino alla tavola, di fronte al vagabondo. Nora appende il bollitore ad uno dei ganci inferiori della catena del focolare e vi ammicchia sotto della torba*).

NORA (*rivolgendosi al vagabondo*) – Volete bere una tazza di tè con me e con questo giovane, straniero? O (*con tono più persuasivo*) preferite andare nella stanzetta a stendervi un momento sul letto? Penso dobbiate essere sfinito, dopo aver camminato per tanta strada sotto la pioggia.

VAGABONDO – Vorreste che me ne andassi e vi lasciassi in piena veglia, padrona? No, non lo farò. (*Beve un sorso dal bicchiere*). E non voglio nemmeno il vostro tè. (*Continua a cucire. Nora prepara il tè*).

MICHEL (*dopo avere esaminato un momento il vagabondo con aria di sprezzo*) – Avete una ben misera giacca, che Dio vi aiuti; e ritengo siate un sarto meschino.

VAGABONDO – Se io sono un sarto meschino, ritengo sia un meschino pastore quello che corre da tutte le parti dietro un pugno di pecore, come vi ho visto fare oggi, giovanotto, quando tornavate dalla fiera. (*Nora torna al tavolo*).

NORA (*a Michel, abbassando la voce*) – Non badare a quello che dice, Michel Dara; ne ha bevuto un bicchiere, e non tarderà ad addormentarsi.

MICHEL – Non dice fandonie; certo non sapevo dove sbattere la testa. Le mie pecore erano così cocciute che se ne andavano nel campo d'avena dell'uno, nel campo di fieno dell'altro, e si piantavano in asso nell'acqua rossa dell'acquitrino, tanto che si sarebbero dette più una banda di vecchie capre che di

pecore. Le pecore delle montagne sono una strana specie, Nora, e io non ci sono assolutamente abituato.

NORA (*disponendo il necessario per il tè*) – Ho sentito dire che ci sono soltanto gli uomini cresciuti nella forra Malure, e più in alto dal lato di Rathvanna, o nella forra Imaal, che sappiano condurre le pecore delle montagne – gli uomini come Patrice Darcy (Dio abbia pietà dell'anima sua!), che sarebbe passato fra cinquecento pecore e si sarebbe accorto se ne mancava una sola, senza aver bisogno di contarle.

MICHEL (*a disagio*) – L'uomo che perse il senno l'anno passato?

NORA – Proprio lui.

VAGABONDO (*con tono lamentoso*) – Era un uomo capace, giovanotto – un uomo capace, vi dico. Non c'era un agnello delle sue pecore che egli non sapesse riconoscere prima ancora che fosse marcato – e poteva correre da qui alla città di Dublino senza riprender fiato.

NORA (*voltandosi vivamente*) – Sì, era un uomo capace, straniero; e non è forse bello sentire un vivo parlar bene d'un morto, quando si tratta di un uomo che è morto pazzo?

VAGABONDO – È vero quello che dico – Dio abbia pietà dell'anima sua! (*Appunta l'ago al collo della giacca e si dispone a dormire nell'angolo del camino. Nora si siede a tavola; essa e Michel voltano le spalle al letto*).

MICHEL (*guardandola con aria strana*) – Ho sentito dire, oggi, Nora Burke, che era laggiù nel sentiero in basso che Patrice Darcy saliva e scendeva, e che non ci sarebbe mai passato, sera o mattina, senza venirti a parlare.

NORA (*a bassa voce*) – Non sono frottole quelle che ti hanno raccontato, Michel Dara.

MICHEL – Ho l'impressione che tu abbia conosciuto un mucchio di uomini, anche se abiti in un luogo solitario...

NORA (*servendogli il tè*) – È nei luoghi solitari che si ha bisogno di parlare con qualcuno, e di cercare compagnia quando viene la sera; e se ho conosciuto un mucchio d'uomini, erano tutti begli uomini, perché io non ero tanto facile da accontentare, né da bambina, né da ragazza (*lo guarda un po' severamente*) – e non sono tanto facile da accontentare nemmeno oggi che sono donna, Michel Dara – e non racconto frottole.

MICHEL (*guardando verso il vagabondo, per vedere se si è addormentato, poi indicando il morto*) – Eri difficile da accontentare il giorno in cui l'hai preso come marito?

NORA – Come avrei potuto vivere nella vecchiaia se non avessi sposato un uomo con una piccola fattoria, e mucche e pecore dietro le colline?

MICHEL (*riflettendo*) – È vero, Nora; e può darsi benissimo che quello che hai fatto non sia tanto stupido, perché, anche se il posto è solitario, è buono come pascolo; e credo che egli lasci anche una bella somma dietro di sé.

NORA (*togliendo dalla tasca la calza che contiene il denaro, e posandola sulla tavola*) – Io mi dico tuttavia, durante le notti, che sono stata ben sciocca, Michel Dara: poiché a cosa serve avere una piccola fattoria con vacche e pecore dietro le colline quando resto seduta a guardare dalla porta e non vedo altro che la nebbia che scende sull'acquitrino, e poi la nebbia che sale – e non sento altro che il lamento del vento negli alberelli che la tempesta ha lasciato in piedi stroncandone i rami, o il fracasso dei torrenti ingrossati dalla pioggia?

MICHEL (*guardandola, a disagio*) – Cos'hai dunque, questa sera, Nora Burke? Ho sentito dire che così parlano gli uomini rimasti a lungo spersi nelle colline.

NORA (*mettendo il denaro sul tavolo*) – È cattivo tempo, questa notte, molto cattivo, Michel Dara; e non è forse da tanto che vivo ai piedi di queste colline

sperdute, seduta in atto di preparargli il mangiare, o di preparare il mangiare della scrofa che ha avuto i piccoli, o di cuocere un dolce quando viene la sera? (*Dispone con noncuranza il denaro in piccole pile sulla tavola*). Non è forse da molto che sono seduta qui, d'inverno come d'estate, ed anche in primavera quando è bello – in mezzo ai giovani che crescono dopo di me, ed ai vecchi che se ne vanno – e che mi paragono a Marie Brien, che non era più alta di così (*fa il gesto*) quando ero già una signorina – e che ora ha due bambini e ne aspetta un altro fra tre o quattro mesi... (*Si ferma*).

MICHEL (*spostando una alla volta tre pile di denaro*) – Al presente abbiamo tre sterline, Nora Burke.

NORA (*continuando sullo stesso tono*) – Un'altra volta, dicevo a me stessa di guardare Peggy Cavanagh, che era tanto abile nel mungere una vacca difficile o nel rimestare un dolce. Ed ora eccola errare alla ventura, o seduta in una vecchia casa tutta sudicia, senza un dente in bocca e senza senno, e calva quanto una collina dopo che si sono bruciate le ginestre.

MICHEL – Cinque sterline e dieci biglietti – una bella somma, parola mia!... Non è così che parlerai quando sposerai un uomo giovane, Nora Burke. Alla fiera dicevano che i miei agnelli erano i più belli, e ne ho ricavato un buon prezzo, poiché ora so fare un affare quando i miei agnelli sono belli.

NORA – Quanto hai preso?

MICHEL – Venti sterline per tutti, Nora Burke... E ora faremo bene ad aspettare che egli sia al cimitero delle Sette Chiese, e poi mi sposerai alla chiesa di Rathvanna... Porterò le mie pecore sul pezzo di collina che hai sulla montagna, là dietro, e non avremo più preoccupazioni quando la nebbia scenderà.

NORA (*versandogli del whisky*) – Perché dovrei spostarti Michel Dara? Tu invecchierai e io invecchierò, e in poco tempo, ti dico, sarai seduto nel tuo letto – come lo era mio marito – con un tic al viso, coi denti che ti cadranno e i capelli bianchi ritti attorno alla testa come un vecchio cespuglio vicino a una breccia attraverso la quale saltano le pecore. (*Dan Burke, gettando via il lenzuolo, si rialza senza rumore, portandosi la mano al viso. I suoi capelli bianchi sono ritti attorno alla testa. Nora prosegue lentamente senza sentirlo*). È una cosa pietosa invecchiare; ma certamente è una cosa singolare. È una cosa singolare vedere un vecchio seduto nel suo letto senza che gli sia rimasto un dente, sempre con una dura parola sulla bocca, e un mento che potrebbe servire a piallare la corteccia sul bordo di una tavola di quercia per farne una porta... Dio mi perdoni, Michel Dara; noi invecchieremo tutti, ma certamente è una cosa singolare...

MICHEL – Tu sei diventata tutta triste vivendo così a lungo con un vecchio, Nora, ed ecco che parli ancora come un pastore che esce dalla nebbia densa (*le passa il braccio attorno alla vita*) – ma ora condurrà una bella vita, con un giovane – una bella vita, t'assicuro... (*Dan starnuta violentemente. Michel cerca di guadagnare la porta, ma, prima che l'abbia raggiunta, Dan, vestito di curiosi indumenti bianchi, salta fuori dal letto col bastone in mano, e va ad appoggiarsi contro la porta*).

MICHEL – Figlio di Dio, liberateci! (*Si segna e va a ritroso dall'altro lato della stanza*).

DAN (*minacciandolo con la mano*) – Ora, non la sposerai quando marcirò alle Sette Chiese, e io ti riservo un piccolo regalo a modo mio, che ti seguirà sino all'estremo limite delle montagne quando soffierà gran vento...

MICHEL (*a Nora*) – Tirami fuori di qui, Nora, per l'amor di Dio. Ti ha sempre obbedito, e credo ti ascolterà anche adesso.

NORA (*guardando il vagabondo*) – È morto o vivo?

DAN (*voltandosi verso di lei*) – Che io sia morto o vivo poco t'importa; ma ora

è finita col tuo bel tempo e con tutte le tue chiacchiere sugli uomini giovani e vecchi, e con la nebbia che sale e che scende. (*Apri la porta*). Ora, uscirai da questa porta, Nora Burke; e non sarà domani, né il giorno seguente, né un altro giorno della tua vita, che la ripasserai per tornare.

VAGABONDO (*alzandosi*) – State dicendo una dura cosa per un vecchio, padrone; cosa farà una donna come lei se la gettate sulla strada?

DAN – Vaghi alla ventura come Peggy Cavanagh e chiedi l'elemosina ai crocicchi, o vanda agli uomini le sue canzoni. (*A Nora*). E ora, esci, Nora Burke; farai presto a invecchiare conducendo quella vita, ti dico; farai presto a perdere i denti, e la tua testa assomiglierà al cespuglio vicino a una breccia attraverso la quale saltano le pecore... (*Si ferma; Nora guarda verso Michel*).

MICHEL (*timidamente*) – C'è un bell'asilo laggiù a Rathdrum.

DAN – Una donna come lei non andrebbe mai all'asilo. Preferirà seguire le strade deserte e nascondersi sino a quando morrà – ...sino a quando la ritroveranno stesa come una pecora morta, tutta coperta di brina, oppure di grossi ragni intenti a tessere le loro tele sul suo corpo, in fondo a un fosso...

NORA (*con collera*) – Quel giorno, in che stato sarai tu stesso, Dan Burke? In che stato sarai tu quel giorno, coricato da gran tempo nella tomba? Brutto da vivo, sarai brutto anche da morto. (*Lo guarda un momento con aria feroce, poi si volta a metà e ricomincia a parlare con tono lamentoso*). Ma anche se questo dev'essere, Daniel Burke, chi può impedirlo? Su, rimettiti a letto, e non prenderti un accidente col vento che c'è e la pioggia che cade; non hai quasi nulla sulla pelle.

DAN – Saresti fiera e felice se prendessi un accidente il giorno in cui mi sbarazzo di te. (*Indicando la porta*). Via, esci di qui, ti dico; e non pensare di passare di qui se hai fame o se cerchi un letto.

VAGABONDO (*indicando Michel*) – Forse lui si prenderà cura di lei...

NORA – Cosa farebbe di me ora?

VAGABONDO – Potrebbe darvi la metà di un letto asciutto, e qualcosa di buono da mettere sotto i denti.

DAN – Lo prendete per un imbecille, straniero, o siete voi che siete nato imbecille? Esci di qui, e voi, straniero, uscite con lei – anche se piove – ...Avete veramente troppa parlantina.

VAGABONDO (*andando verso Nora*) – Ebbene, andiamo, padrona; la pioggia cade, ma l'aria è dolce, e forse domattina farà bello, se Dio vuole.

NORA – A che servono le belle giornate, ora che per me è finita e che morirò vagando per le strade?

VAGABONDO – Non è con me che troverete la morte, padrona; io conosco tutti i mezzi per trovare qualcosa da mettere sotto i denti... Andiamo ora, vi dico, e quando sentirete il freddo, o il gelo, o la pioggia scrosciante, o il sole quando torna, o il vento del sud che soffia nelle forre, non rimarrete seduta sulla sponda d'un fosso umido, come siete seduta qui, a invecchiare guardando passare i giorni. Una volta direte: «Che bella serata, sia lodato Dio!»; e un'altra: «La notte è ben brutta, Dio ci aiuti; ma passerà, certamente». Direte...

DAN (*andando verso di loro e gridando con impazienza*) – Prendete la porta, vi dico. Andate a cinguettare più lontano, nella valle. (*Nora raccoglie alcuni oggetti nel suo scialletto*).

VAGABONDO (*sulla porta*) – Andiamo, venite con me, padrona, e non sarà solo il mio cinguettio che sentirete; sentirete anche le grida degli aironi al di sopra dei laghi scuri; sentirete i galli della brughiera ed anche i gufi, le allodole e i tordi grassocci quando farà caldo; e non saranno loro a dirvi che invecchierete come Peggy Cavanagh e perderete i denti e lo splendore dei vostri occhi;

no, sentirete graziose canzoni al sorgere del sole e non avrete un vecchio asmatico che vi soffierà nell'orecchio come una pecora malata.

NORA – Sarò io, allora, ad essere asmatica, dormendo all'addiaccio nelle notti fredde; ma voi siete un elegante parlatore, straniero, ed è con voi che verrò. (*Va verso la porta, poi si volta verso Dan*). Tu pensi di aver fatto un bel'affare fingendo d'esser morto, ma cosa c'è, insomma? Come potrebbe una donna vivere in un luogo solitario come questo senza fare un briciolo di conversazione con gli uomini che passano? E come vivrai, ormai, senza nessuno che ti curi? Ormai avrai soltanto brutti giorni, Daniel Burke; e, te lo dico io, non passerà molto tempo che sarai ancora steso sotto questo lenzuolo, e ben morto, allora! (*Esce col vagabondo. Michel tenta furtivamente di seguirli, ma Dan lo ferma*).

DAN – Siediti dunque, e dammi un po' di quel whisky, Michel Dara. Ho la gola terribilmente secca, e la notte è appena iniziata.

MICHEL (*tornando al tavolo*) – Anch'io ho la gola molto secca, vi assicuro, dopo la paura mortale che mi avete fatta – e aver condotto le pecore di montagna sin dallo spuntar del giorno.

DAN (*gettando il bastone*) – Avevo intenzione di picchiarti, Michel Dara; ma sei un ragazzo tranquillo, Dio t'aiuti, e quello che fai mi è indifferente. (*Riempie due bicchieri di whisky e ne dà uno a Michel*). Alla tua salute, Michel.

MICHEL – Dio vi rimeriti, Daniel Burke; e possiate avere lunga vita tranquilla, in buona salute. (*Bevono*).

DI BOCCA IN BOCCA (La notizia che corre)

Atto comico di Lady Gregory

I personaggi

BARTLEY FALLON, pessimista e brontolone di natura e professione.

SIGNORA FALLON, Mary, moglie di Bartley.

JACK SMITH, l'uomo dai capelli rossi.

SHAWN EARLY

JAMES RYAN: mercanti e visitatori della fiera.

TIM CASEY

SIGNORA TARPEY

SIGNORA TULLY: tre donne fanno un mercato... e quattro una fiera!

UN POLIZIOTTO, JO MULDOON, o carabiniere che sia.

UN MAGISTRATO, dal sistema infallibile.

(*La scena si svolge nei dintorni di un mercato. Si vede una bancarella di mele, tenuta dalla Signora Tarpey. Entrano: il magistrato e un poliziotto*).

MAGISTRATO – Così, questa è la fiera. Bestiame, pecore e fango! Nessuna organizzazione. Che spettacolo ripugnante!

POLIZIOTTO – Proprio così, in verità.

MAGISTRATO – Suppongo succedano molti disordini in questo posto?

POLIZIOTTO – Sì, certo.

MAGISTRATO – Delitti comuni?

POLIZIOTTO – Abbastanza comuni.

MAGISTRATO – Crimini agrari, senza dubbio?

POLIZIOTTO – Infatti.

MAGISTRATO – Boicottaggio dei prodotti stranieri? Mutilazione del bestiame? Tiro con la pistola all'interno delle case?

POLIZIOTTO – È già successo, potrebbe succedere ancora.

MAGISTRATO – Brutta cosa. E vanno oltre?

POLIZIOTTO – Sì, in verità.

MAGISTRATO – Omicidio, forse? Questa regione è stata vergognosamente trascurata. Cambierò tutto. Il mio sistema non ha mai fallito quando ero alle Isole Andaman. Sì, sì, cambierò tutto questo. Che c'è sulla bancarella di quella donna?

POLIZIOTTO – Mele soprattutto, e dolci.

MAGISTRATO – Guardate se non ci sia nascosta sotto qualche merce proibita... Liquori o altro della stessa pasta. Alle isole Andaman avevamo dei casi di frode col sale.

POLIZIOTTO (*annusa prudentemente, rovesciando una piramide di mele*) – Non vedo liquori... né sale.

MAGISTRATO (*alla Signora Tarpey*) – Conoscete questa città, brava donna?

SIGNORA TARPEY (*che è sorda, gli presenta delle mele*) – Mezza dozzina per un penny, vostro Onore.

POLIZIOTTO (*gridando*) – Il signore chiede se conoscete bene la città. È il nuovo magistrato.

SIGNORA TARPEY (*si alza e fa una riverenza*) – Se conosco la città? Sì, la conosco, naturalmente.

MAGISTRATO (*gridando*) – Quali sono gli affari più importanti?

SIGNORA TARPEY – Gli affari, avete detto? Quali affari potrebbe avere questa gente, se non occuparsi degli affari degli altri?

MAGISTRATO – Voglio dire: quali sono i mestieri principali?

SIGNORA TARPEY – Nessun mestiere. Nessun mestiere assolutamente, se non quello di chiacchierare.

MAGISTRATO – Non verrò a capo di nulla, qui.

(*Entra James Ryan, con la pipa in bocca. Vedendo il magistrato, fugge nascondendo la pipa.*)

MAGISTRATO – Il fumo della pipa di quell'uomo mi è sembrato verdastrò. Può darsi benissimo che coltivi fraudolentemente il tabacco. Mi spiace di non essermi portato il cannocchiale in questa regione. Andiamo all'ufficio postale, telegraferò perché me lo spediscano. Il cannocchiale mi è servito molto quando ero alle Isole Andaman. (*Il magistrato e l'agente escono.*)

SIGNORA TARPEY – Il diavolo punisca Jo Maldoon per avermi rovesciato le mele. (*Rifà la piramide.*) Tutto per darsi delle arie davanti al nuovo magistrato.

(*Entrano Bartley Fallon e la moglie, Signora Fallon.*)

BARTLEY – In verità, questo è proprio un povero paese, un magro paese per viverci. Però, se fossi andato in America, credo sarei morto da molto tempo.

SIGNORA FALLON – Puoi ben dirlo. (*Posa il paniere su un barile e comincia a deporvi dei pacchetti che toglie di sotto il mantello.*)

BARTLEY – E dicono che costi molto, per un pover'uomo, farsi seppellire in America.

SIGNORA FALLON – Non aver paura, Martley Fallon, ti farò un bel funerale il giorno in cui morirai.

BARTLEY – Può darsi benissimo che sarai tu ad essere sotterrata prima di me al cimitero di Cloonmara, Mary Fallon, e allora sarò io a morire tutto solo senza nessuno che lo sappia, di notte e senza nessuno accanto a me. E può anche

darsi che il nostro gatto si perda vagabondando nella campagna, e allora i topi verranno a squittire sul mio copriletto.

SIGNORA FALLON – Smettila di parlare di morte. Forse fra vent'anni sarai ancora vivo.

BARTLEY (*sospirando profondamente*) – Se fra vent'anni sarò ancora vivo, sarò ben vecchio.

SIGNORA TARPEY (*si volta e li vede*) – Buongiorno a voi, Bartley Fallon. Buongiorno a voi, Signora Fallon. Ebbene, Bartley, non avrete modo di lamentarvi oggi. Tutti dicono che la fiera è stata buona.

BARTLEY (*alzando la voce*) – La fiera non è stata buona, Signora Tarpey. Direi che è una fiera sparpagliata e inutile. Non speravamo un gran che, ma abbiamo avuto ancora meno di quanto si sperasse. Per quanto mi riguarda, è sempre così. Potrei avere non so che merce da vendere, sono certo che il suo prezzo diminuirebbe. E quello che invece dovrei acquistare, aumenterebbe. Se una disgrazia deve abbattersi su questo povero mondo, sono io il primo ad esserne colpito. Essa piomba su di me come un volo di corvi su una piantagione di patate.

SIGNORA FALLON – Smetti di parlare di disgrazie e ascolta Jack Smith che sta arrivando cantando. (*Si sente la voce di Jack Smith che canta*).

Pensavo, o mio primo amore,
Che avremmo avuto una casetta nostra,
E ho pensato che ti avrei trovata
Con il mio bambino sulle tue ginocchia.
Sull'onda della marea
Salterò come un cigno
Per esserti vicino
Vicino alla donna
Dell'uomo dai rossi capelli.

(*Jack Smith entra. Ha i capelli rossi. Porta una forca*).

SIGNORA TARPEY – Sarebbe una bella canzone, se potessi ancora ascoltarla.

SIGNORA FALLON (*gridando*) – È la «Donna dell'uomo dai capelli rossi».

SIGNORA TARPEY – La conosco bene. È una canzone dal sangue vivo!

(*Volta loro le spalle per mettere a posto le mele*.)

SIGNORA FALLON – E lei, dov'è, Jack Smith?

JACK SMITH – Si è attardata a fare il bucato. Sta stendendo le lenzuola sulla siepe per farle sbiancare. Non osa lasciarle incustodite, dato che ci sono tanti zingari in cammino verso la fiera. Quanto a me, non è alla fiera che vado. Vado al prato dei Cinq-Arpents. Ho un contratto per la paglia. Aiuto a riporla nel fienile e ne avrò la mia parte.

BARTLEY – Per oggi non la riporrai. Prima di sera la pioggia l'avrà tutta bagnata. E bagnerà anche me. Succede raramente che io faccia un viaggio senza che la pioggia mi bagni prima che abbia avuto il tempo di trovare un riparo.

JACK SMITH – Già. Ma se non cadesse, la pioggia, credo ti metteresti sulla testa, al posto del cappello, un secchio forato, solo per avere un motivo per lamentarti.

(*Si ode una voce tra le quinte: «A destra! Dai! Esci di qui! Su! Dai!»*).

JACK SMITH – Ecco la puledra di Pat Ryan che si aggroviglia con i manzi di Shangnessy! È la folla che le ha fatto paura! Non lasciarti sopraffare, Pat! Ti darò una mano!

(*Esce, lasciando la forca in scena*).

SIGNORA FALLON – È ora che torniamo a casa. Tutto quello che ho comperato l'ho messo nel paniere. Guarda qui! La forca per la paglia di Jack Smith, l'ha dimenticata! E ne avrà bisogno. (*Chiama*) Jack Smith! Jack Smith! Se n'è andato in mezzo alla folla! Corrigli dietro, Bartley, avrà bisogno della sua forca.

BARTLEY – Lo faccio senz'altro. Non è un posto dove si possa lasciare una forca al sicuro. (*S'incammina, rovesciando il paniere della moglie*). Guardate un po'! Se c'è un solo paniere rovesciato in tutta la fiera, dev'essere il nostro. (*Esce*).

SIGNORA FALLON – Vattene! È tutta colpa tua. Se parli di disgrazie, attiri le disgrazie. Signore! Guarda i miei portauovo tutti nuovi che rotolano da tutte le parti. E le mie due libbre di zucchero con la carta rotta!

SIGNORA TARPEY (*lasciando le sue mele*) – Dio ci aiuti, signora Fallon, cos'è successo al vostro paniere?

SIGNORA FALLON – È stato quell'imbecille di mio marito, con le sue maniere brusche. Il mio zucchero di prima scelta è tutto rovinato, e lui che non vuole bere il tè senza zucchero! Non mi resta che tornare al negozio e comperarne dell'altro, anche se non lo meriterebbe!

(*Entra Tim Casey*).

TIM CASEY – Dov'è Bartley Fallon, signora Fallon? Dovrei dirgli due parole prima che se ne vada dalla fiera. Temo sia già in cammino verso casa, lui che non trova mai il tempo di berne un bicchiere, essendo un uomo temperante.

SIGNORA FALLON – Vorrei ci fosse, a casa. Sarebbe stato meglio per me fosse tornato direttamente a casa lasciando la fiera, od anche prima; sarebbe stato meglio non fosse venuto affatto alla fiera. Volete sapere dov'è? Lo volete? Ebbene, è per strada dietro Jack Smith con una forca.

(*Esce*).

TIM CASEY – Dietro Jack Smith con una forca? Si è mai sentita una cosa simile? (*Alza la voce*) Avete sentito, signora Tarpey?

SIGNORA TARPEY – Non ho sentito affatto.

TIM CASEY – Secondo me, è successa una disputa fra Jack Smith e Bartley Fallon, e di certo Jack Smith è scappato e Bartley Fallon lo insegue con una forca.

SIGNORA TARPEY – Lo insegna, veramente? Questo si chiama far le cose in fretta. Solo dieci minuti fa, erano qui, uno e l'altro. Bartley in atto di tornare a casa e Jack in cammino verso il prato dei Cinq-Arpents, e io stavo sistemando le mie mele, che Jo Maldoon, l'agente, aveva rovesciate, e quando mi volto, ecco che Jack Smith è partito ed anche Bartley Fallon, e il paniere della signora Fallon è rovesciato e tutte le sue cose sono sparse per terra, il tè qui, le due libbre di zucchero là, i portauovo tutto attorno. Sono proprio sfortunata di non aver più l'udito, così non ho potuto sentire l'inizio della zuffa. Aspetta un po' che lo racconto a James Ryan, che scorgo laggiù. Abita vicino a Bartley, e sarebbe un peccato non sapesse la cosa.

(*Esce. Entrano Shawn Early e la Signora Tully*).

TIM CASEY – Ascolta, Shawn Early; ascoltate, signora Tully, ascoltate la notizia: Jack Smith e Bartley Fallon hanno avuto una disputa e Jack Smith ha rovesciato il paniere della Signora Fallon con tutte le sue cose, e Bartley si è gettato su di lui con una forca. Prova ne sia che c'è ancora dello zucchero per terra.

SHAWN EARLY – Cosa mi dici! Parola mia, è uno strano avvenimento! Bartley Fallon è un uomo così calmo!

SIGNORA TULLY – Io non sono per niente stupita. Ho sempre diffidato di un uomo dall'aria tanto ipocrita. Secondo me, deve aver già raggiunto Jack a quest'ora.

(Entrano James Ryan e la Signora Tarpey).

JAMES RYAN – Bella notizia mi racconta la signora Tarpey. Sono sicuro che è per questo motivo che abbiamo visto aggirarsi nei paraggi il nuovo magistrato e la polizia. E io mi stavo chiedendo cosa cercassero.

SHAWN EARLY – La polizia li insegue? Bartley Fallon deve aver dato un brutto colpo a Jack Smith. La polizia non si immischierebbe in una semplice rissa a pugni.

SIGNORA TULLY – Certo gli ha dato un brutto colpo. Si sono visti uomini uccisi con molto meno di una forca.

JAMES RYAN – Aspettate! Corro al Caffè del Nord a dare la notizia!

(Esce).

TIM CASEY – Io vado ad avvertire il cugino di Jack Smith, che vedo laggiù vicino alla chiesa, occupato a vendere i suoi agnelli.

(Esce).

SIGNORA TULLY – Io vado a raccontare la cosa ai nostri vicini, laggiù verso ovest.

(Esce).

SHAWN EARLY – Io vado a darne notizia più in là, ad est della fiera.

(Sta per uscire, quando la Signora Tarpey lo trattiene.)

SIGNORA TARPEY – Aspettate un momento, Shawn Early: avete visto la moglie di Jack Smith oggi?

SHAWN EARLY – Sì, l'ho vista, era a casa sua, intenta a stendere il bucato mentre passavo sulla strada.

SIGNORA TARPEY – Cos'avete detto che stava facendo quando siete passato?

SHAWN EARLY (*andandosene*) – Stava stendendo un lenzuolo non lontano dalla soglia di casa.

(Esce).

SIGNORA TARPEY – Stava stendendo un lenzuolo funebre! Il Signore abbia pietà di noi! Jack Smith è certo morto e sua moglie gli prepara un lenzuolo per seppellirlo. (*Grida.*) Perché non me l'avete detto prima, Shawn Early? Che disgrazia essere sordi! Metà del mondo potrebbe morire senza che io lo sappia e senza che possa sentire una parola che me lo dica! (*Si siede e si dondola lamentandosi.*) Oh! mio povero Jack Smith! che se ne andava al lavoro così gentile e coraggioso! Ed ora eccolo lungo disteso per terra, in piena luce del mezzogiorno!

TIM CASEY (*entrando*) – Che c'è, signora Tarpey? Cosa è successo dopo?

SIGNORA TARPEY – Oh! Il povero Jack Smith!

TIM CASEY – Bartley l'ha raggiunto?

SIGNORA TARPEY – Oh! Pover'uomo!

TIM CASEY – È stato ucciso?

SIGNORA TARPEY – È lungo disteso sul Prato dei Cinq-Arpents!

TIM CASEY – Il Signore abbia pietà di noi! Mi dite proprio la verità?

SIGNORA TARPEY – Senza un soldo di consolazione della nostra Santa Madre Chiesa!

TIM CASEY – Chi ve lo ha detto?

SIGNORA TARPEY – E sua moglie che sta preparando un lenzuolo per il morto!
(*Si asciuga gli occhi*). Credo comunque che gli faranno una veglia mortuaria.

(*Entrano la Signora Tully, Shawn Early e James Ryan*).

SIGNORA TULLY – Tutta la fiera parla di questo terribile avvenimento!

SIGNORA TARPEY – Dio misericordioso! Freddo e morto! E forse sono proprio stata l'ultima a sentire il suono della sua voce.

JAMES RYAN – Il Signore abbia pietà di noi! È proprio morto?

TIM CASEY – È certo morto, e la moglie gli sta preparando la veglia funebre!

SHAWN EARLY – Bartley Fallon doveva essere ben pieno di veleno per arrivare a questo punto!

SIGNORA TULLY – Certo, doveva avere un motivo per agire così. Perché avrebbe ucciso Jack Smith senza una ragione?

(*Alza la voce e si rivolge alla signora Tarpey*). Cos'ha causato la disputa, signora Tarpey?

SIGNORA TARPEY – Niente, che io sappia. L'ultima cosa che ho visto di loro due, era Jack Smith in piedi qui, e Bartley Fallon in piedi più in là, tutti e due contenti e tranquilli, e Bartley che stava ascoltando «La donna dell'uomo dai capelli rossi».

SIGNORA TULLY – Avete sentito, Tim Casey? Avete sentito, Shawn Early? E voi, James Ryan? Bartley Fallon stava ascoltando «La donna dell'uomo dai capelli rossi». Chi è dunque l'uomo dai capelli rossi se non Jack Smith stesso, e chi è la donna dell'uomo dai capelli rossi se non Kitty Keary, la moglie di Smith? E Bartley l'ascoltava e certo le rispondeva sussurrando. È lei che ha scatenato la disputa!

SHAWN EARLY – Essa ha dovuto abbandonare la propria casa per seguirlo. E qualcuno avrà dato l'allarme al marito.

TIM CASEY – Non avrei mai creduto che Bartley Fallon avesse un debole per la moglie di Jack Smith.

SIGNORA TULLY – E come avreste potuto saperlo? Certo non l'avrebbero annunciato per strada. Se la signora Fallon non lo sapeva, se i vicini non lo sapevano, se Jack Smith stesso non lo sapeva, come avreste potuto sentirne parlare, Tim Casey?

SHAWN EARLY – Bartley Fallon farà bene ad occuparsi di lei e a prenderla a proprio carico, perché non è certo sulla pietà della gente della parrocchia che potrà contare.

TIM CASEY – Come potrebbe prenderla a suo carico? Sapete bene che ha una moglie. Non penserete certo diventi un calvinista e la sposi in seconde nozze in un tempio protestante!

JAMES RYAN – Gli sarebbe facile sposarla, soltanto portandola in America!

SHAWN EARLY – Con o senza Kitty, potete credermi se vi dico che in questo momento è in viaggio per l'America. Ho visto il nuovo magistrato e Jo Maldoon il poliziotto, che stavano entrando nell'ufficio postale proprio mentre passavo di là, e avevano molta fretta, e potete essere certi che volevano telegrafare affinché Bartley Fallon fosse arrestato nel momento d'imbarcarsi al molo di Queenstown.

SIGNORA TULLY – Ci sono molte probabilità che Kitty Keary sia filata con lui, senza occuparsi affatto di preparare il lenzuolo per il marito, e nemmeno la veglia funebre. Pover'uomo, essere abbandonato così dalla propria moglie nel momento stesso in cui lo spirito abbandona il suo corpo insanguinato, steso sul prato dei Cinq-Arpents.

(*Entra la signora Fallon*).

SIGNORA FALLON – Cosa sta dunque raccontando tutta la città? E cosa vi state raccontando voi stessi? È di Bartley Fallon che parlate? Che menzogne andate raccontando su Bartley Fallon a proposito dell'omicidio di Jack Smith? È proprio per mia disgrazia che siamo venuti a questa fiera!

JAMES RYAN – Non datevi pensiero, signora Fallon. Sicuramente non c'è una sola persona qui in fiera che non sia triste per voi.

SIGNORA FALLON – Tristi per me? E perché sarebbero tristi per me? Siate tristi per voi stessi, e la vergogna si abbatta sulle vostre teste da questo momento sino al giorno del giudizio finale, per le parole che dite e le menzogne che state raccontando per oscurare la buona reputazione del mio povero marito e per coprire il suo nome di lordure e condurlo alla sua perdita! Ecco cosa state facendo.

SHAWN EARLY – Un po' di coraggio, signora Fallon. La polizia non è così furba come crede. Certamente lui saprà sfuggirle, proprio come Lynchehaun.

SIGNORA TULLY – Comunque se lo prendono e gli mettono la corda al collo, nessuno potrà dire che non l'ha meritato...

SIGNORA FALLON – Proprio voi dite cose simili, Brigitte Tully, e proprio voi le pensate? Ve lo dico io, avete la lingua troppo lunga e vi credete un po' troppo qualcuno, per permettervi di dir male della gente onesta! Una corda, avete detto? Non è certo una corda lunga e solida quella di cui avreste avuto bisogno per legare tutti i vostri beni, quando avete sposato Martin Tully e siete entrata nella sua casa senza nemmeno una coperta, né un penny, e nemmeno un vestito che fosse un vestito, mentre io ho sposato Bartley Fallon portandogli settanta sterline e due letti di piume. E ora siete più sussiegosa di una donna che avesse portato una dote di centomila sterline. Del resto, avete tutti la lingua troppo lunga. Una corda! Sì. Ve lo dico io, la città è piena di bugiardi e di ipocriti che vi farebbero impiccare tutti per un bicchiere di whisky pieno a metà.

(Fa per uscire, poi torna).

E a quella gente non vorreste credere ciò che raccontano senza andare ad accertarvene voi stessi. Uccidere Jack Smith, veramente! Dove sei, Bartley Fallon, perché ti possa trarre d'impaccio? Mio dolce, gentile ometto! Mio dolce compagno! Tu che sei così tenero e inoffensivo quanto una innocente bestiola dei campi! Non farebbe male a nessuno se desse a tutti una buona battuta, dopo il bel lavoro che gli avete fatto oggi. Sarebbe una buona azione.

(Chiama).

Bartley! Bartley Fallon! Dove sei?

(Esce gridando).

Chi ha visto Bartley Fallon?...

(Gli altri la guardano andarsene).

JAMES RYAN – È duro per lei credere una cosa simile. Dio l'aiuti!

(Bartley Fallon entra, portando la forca).

BARTLEY – È proprio come dicevo, se un guaio deve piombare su questo povero mondo è su di me che piomberà per primo.

(Tutti si voltano verso di lui).

BARTLEY – E dire che sto vagabondando da ogni lato con questa forca senza trovare nessuno cui darla. Senza trovare un posto dove metterla. Ah! ecco

Shawn Early! (*Gli tende la forca*). È bene averti incontrato. Tu non devi lasciare la fiera subito come me, e io non posso andarmene senza sbarazzarmi di questa forca. Vuoi incaricartene fino a quando Jack Smith...

SHAWN EARLY – Non la prenderò, Bartley Fallon. Grazie tante!

BARTLEY (*voltandosi verso la bancarella delle mele*) – Guardate un po' questa forca, signora Tarpey. È qui che l'ho raccolta. Lasciatemela mettere sotto la vostra bancarella. Qui sarà al sicuro e nessuno la vedrà prima che Jack Smith...

SIGNORA TARPEY – Togliete quella forca di lì. Volete attirarmi dei guai e condurmi alla rovina? È certo che se la nascondete qui, la polizia la troverà.

(*La respinge*).

BARTLEY – Così facendo non siete una buona vicina, signora Tarpey. Non credete abbia avuto abbastanza fastidi con questa forca, correndo qua e là come un pendolo e non osando lasciarla da nessuna parte? Avrei fatto meglio a non toccarla affatto!

JAMES RYAN – È un vero peccato, infatti!

BARTLEY – Vuoi prenderla tu, James Ryan? Sei sempre stato un buon vicino.

JAMES RYAN – Farei molto per farti piacere, Bartley Fallon, ma questo non lo farò.

SHAWN EARLY – Te lo dico io, non c'è un uomo che muoverà il mignolo per aiutarti dopo quello che hai fatto oggi. Avessi commesso soltanto un crimine contro le leggi agrarie...

BARTLEY – Se nessuno la vuole prendere, la miglior cosa è ancora quella di metterla nelle mani della polizia.

TIM CASEY – Certo la polizia sarà contenta di averla!

(*Risa*).

SIGNORA TULLY – Bisognerà mettere anche Kitty Keary nelle mani della polizia!

SIGNORA TARPEY – Mi chiedo chi si incaricherà della veglia funebre del povero Jack Smith.

BARTLEY – La veglia funebre di Jack Smith?

TIM CASEY – E perché non dovrebbe avere una veglia funebre quanto qualsiasi altro? Saresti tanto meschino di rifiutargliela?

BARTLEY – Jack Smith dai capelli rossi? Morto? Chi ve lo ha detto?

SHAWN EARLY – Tutta la città ne parla.

BARTLEY – E si sa come è morto?

JAMES RYAN – Forse non lo sai nemmeno tu, Bartley Fallon? Forse non sai che qualcuno l'ha seguito e colpito a morte con una forca?

BARTLEY – Con una forca?

SHAWN EARLY – Forse non sai nemmeno che il corpo è stato trovato sul prato dei Cinq-Arpents?

BARTLEY – Il prato dei Cinq-Arpents?

TIM CASEY – E certo non sai che la polizia è alle calcagna dell'uomo che ha fatto il colpo?

BARTLEY – L'uomo che ha fatto il colpo?

SIGNORA TULLY – Forse non sapete nemmeno che il motivo del crimine e il perché è stato commesso, è Kitty Keary, sua moglie?

BARTLEY – Kitty Keary, sua moglie?

(*Si siede, stupefatto*).

SIGNORA TULLY – E ora cos'avete da dire, Bartley Fallon?

BARTLEY (*segnandosi*) – E io che porto qui questa forca per trovare questa noti-

zia, arrivata prima di me. Non avrei certo la forza di muovermi di qui ora, nemmeno di qui fino alla strada.
TIM CASEY – Guardate, compare, ecco il nuovo magistrato e Jo Maldoon. È il momento di filare.

SHWAN EARLY – Di certo. È meglio non essere immischiati in questo affare.

JAMES RYAN – Per quanto cattivo sia, non sarò io a denunciarlo alla polizia.

(Tutti escono rapidamente, salvo la signora Tarpey, che rimane dietro le sue mele).

MAGISTRATO – Sapevo che questo settore era molto trascurato, ma non mi aspettavo un caso d'omicidio subito al mio arrivo in questa fiera.

POLIZIOTTO – Certo che non ve lo sareste aspettato!

MAGISTRATO – È stato un bene che non sia tornato a casa senza ascoltare un po' i discorsi della gente. Una parola qui, una parola là, e i miei sospetti si sono svegliati...

POLIZIOTTO – Si sveglierebbero, a meno...

MAGISTRATO – E tutte le persone che avete interrogate, vi hanno raccontato la stessa storia?

POLIZIOTTO – La stessa storia. O per lo meno, se non era assolutamente la stessa, una non era meno opprimente dell'altra.

MAGISTRATO – Che fa quell'uomo? Seduto tutto solo con una forca? Ha l'aria colpevole. L'omicidio è stato commesso con una forca!

POLIZIOTTO *(a voce bassa)* – È proprio questo l'uomo accusato del delitto, Bartley Fallon in persona.

MAGISTRATO – Ha dovuto rinunciare a scappare, e spera di cavarsela protestando di essere innocente. Un malfattore delle Isole Andaman ha tentato questo gioco con me, ma il mio sistema è infallibile.

(Va verso Bartley Fallon, incrocia le braccia e gli si pianta davanti).

Dite, giovanotto, avete sentito parlare di John Smith?

BARTLEY – John Smith? Chi può essere?

POLIZIOTTO – Jack Smith, signore, Jack il Rosso.

MAGISTRATO *(avanzando d'un passo e battendo sulla spalla di Bartley)* – Dov'è Jack Smith?

BARTLEY *(sospirando e scuotendo la testa)* – Dov'è, in verità?

MAGISTRATO – Cos'avete da dire?

BARTLEY – Era qui stamattina. Stava lì cantando la sua canzone e accendendosi la pipa sfregando un fiammifero sotto la suola della scarpa.

MAGISTRATO – Vi chiedo per la terza volta dov'è.

BARTLEY – È una domanda molto imbarazzante. E' un gran mistero. E' ben difficile dirlo per chiunque, sia che sia stato amato o detestato.

MAGISTRATO – Ditemi quello che sapete.

BARTLEY – Tutto quello che so... Ebbene! si dice che ci siano tre stati. C'è il Purgatorio, e poi c'è...

MAGISTRATO – Stupidaggini! Quisquillie! Arrivate al fatto.

BARTLEY – Forse non siete credente come insegnano i preti. Quello che dicevo, è l'insegnamento dei preti. Forse avete la fede degli antichi, secondo la quale l'ombra dei morti rimane vagante, e l'anima si inaridisce e il corpo si riposa. L'ombra?

(Dà un sobbalzo).

Ero quasi certo di aver scorto Jack Smith dieci minuti fa, accanto alla ferriera, e poi l'ho perduto di vista. Credete sia il suo fantasma quello che ho visto?

MAGISTRATO (*al poliziotto*) – È la sua coscienza che è turbata. Ora confesserà tutto...

BARTLEY – Il suo fantasma si presenterebbe a me? Certo è a causa della forza. Ero io che passeggiavo con la sua forza mentre lui non aveva nulla fra le mani per difendersi quando ha incontrato la morte!

MAGISTRATO – Devo prender nota di quello che ha detto. (*Toglie di tasca un taccuino*). Vi preveggo che ogni parola che direte sarà annotata.

BARTLEY – Se sin dall'inizio avessi corso più in fretta, ora questo terrore non sarebbe su di me. Forse me lo rimprovererà il giorno del giudizio. Questo non mi stupirebbe affatto.

MAGISTRATO (*scrivendo*) – Il giorno del giudizio...

BARTLEY – Credo che il suo fantasma non abbia tardato ad apparirmi. Continuerà a tormentarmi in questo modo, in pieno giorno? E verrà a tirarmi le coperte di notte? Questo non mi stupirebbe affatto, visto che io sono sempre il primo ad essere preso di mira quando ci sono in aria dei guai...

MAGISTRATO (*severo*) – Ditemi la verità: qual è stato il motivo del delitto?

BARTLEY – Il motivo?

MAGISTRATO – Sì, il motivo, la causa.

BARTLEY – Preferirei non dirlo.

MAGISTRATO – È nel vostro interesse dirlo. Si trattava di denaro?

BARTLEY – Affatto. Cosa avrebbe potuto avere in tasca Jack Smith se non le sue sole mani?

MAGISTRATO – Si è trattato di una disputa per un terreno, per una proprietà accaparrata?

BARTLEY (*indignato*) – Affatto. Jack Smith non è mai stato un accaparratore. Non ha mai preso niente a nessuno.

MAGISTRATO – Ditemi subito la verità, e non ve ne pentirete.

BARTLEY – Vi ripeto che non lo direi per nulla al mondo. È una cosa di cui non desidero parlare.

MAGISTRATO – Non serve a nulla nasconderla. La si scoprirà alla fine.

BARTLEY – Sì, suppongo di sì, tanto più che la sanno già tutti. Sentite, non vi mentirò, a che servirebbe? (*Si mette la mano davanti alla bocca e il magistrato si china*). Non date la colpa alla parrocchia, perché una cosa simile non è mai avvenuta qui. È stato a causa di Kitty Keary, la moglie di Jack Smith.

MAGISTRATO (*al poliziotto*) – Mettetegli le manette. Ecco un buon lavoro. Ero sicuro che avrebbe confessato se avessi saputo prenderlo.

(*Il poliziotto gli mette le manette*).

BARTLEY – E ora, le manette! Signore! Ho sempre detto che se una disgrazia avesse dovuto abbattersi su questo povero mondo, io sarei stato la prima vittima. Mettere le manette a me! Questo poteva succedere soltanto a me!

(*Entra la signora Fallon, seguita dagli altri. Essa è voltata verso di loro e parla*).

SIGNORA FALLON – Sono menzogne che dice la gente di questa città, menzogne, menzogne, dette più in fretta di quanto un vescovo impiegherebbe a benedirle! Dire simili cose contro il mio povero rispettabile marito! Accusarlo di avere ucciso Jack Smith! Il mio dolce compagno! Non c'è uomo più dolce e migliore di lui in tutte e cinque le parrocchie! Non ha mai fatto male a nessuno. (*Si volta e lo vede*). Cosa vedo, Dio onnipotente! Bartley Fallon nelle mani della polizia. E con le manette ai polsi! Oh! Bartley. Cos'hai dunque fatto? Cos'hai fatto?

BARTLEY – Oh! Mary, è una grande sventura quella che si è abbattuta su di me!

L'ho sempre detto, se una disgrazia doveva abbattersi su questo povero mondo...

SIGNORA FALLON – Ma insomma, ha fatto qualcosa, o sono io che sono stregata?

MAGISTRATO – Quest'uomo è arrestato e incolpato di omicidio.

SIGNORA FALLON – Chi l'ha accusato? Non gli credete. In questo paese tutti mentono. Restituitemi mio marito!

MAGISTRATO – È naturale che prendiate le sue difese. Ma non avete alcuna ragione di lamentarvi dei vostri vicini. Egli è stato arrestato per l'omicidio di Jack Smith, e ha confessato.

SIGNORA FALLON – I santi del paradiso ci proteggano! E perché avrebbe ucciso Jack Smith?

MAGISTRATO – È meglio sappiate tutto. Ha ucciso Jack Smith perché era innamorato della moglie della vittima.

SIGNORA FALLON – Innamorato della moglie di Jack Smith? Innamorato di Kitty Keary? Per la miseria! Traditore!

LA FOLLA – È veramente una grande vergogna. Certo, è un traditore...

SIGNORA TULLY – In America voleva portarla, signora Fallon!

BARTLEY – Ma cosa state dicendo! Mary, ti dico che...

SIGNORA FALLON – Non una parola. Non ascolterò una sola parola. (*Si tura le orecchie*). Traditore, ignobile traditore! Il Signore abbia pietà di me!

BARTLEY – Sta quieta e lasciami parlare. Ascolta quello che ho da dire.

SIGNORA FALLON – Seduto vicino a me sul carretto, in cammino verso la città! Così gentile, così rispettoso! Col tradimento nel cuore!

BARTLEY – Sei diventata pazza tu o sono io che sono diventato pazzo?

SIGNORA FALLON – E tutti i sacrifici che ho fatto per te, io che ho lavorato come una schiava, e tu sempre a brontolare, a sospirare, a tossire, e mai contento, e sempre in articulo mortis con un prete per darti l'olio santo al capezzale del letto.

BARTLEY – Ti dico di stare tranquilla, che ora ti spiego.

SIGNORA FALLON – E dovevi proprio essere tu a portare il disonore sulla parrocchia. Dovevi proprio essere tu a commettere un crimine che nessuno ha mai commesso nella parrocchia?

BARTLEY – Vuoi tacere e ascoltarmi?

SIGNORA FALLON – E fosse stato per una donna bella e forte! Ma per una donnicciuola che non ha di che riempire la mano di un onest'uomo, alta tre palmi, e che non aveva più di tre denti in bocca prima di farsi mettere la dentiera! Dio ti punisca, Bartley Fallon, per il nero tradimento che hai in cuore e per la cattiveria che hai nell'anima!

(*Si sente la voce di Jack Smith che canta fra le quinte*).

BARTLEY – È la voce di Jack Smith. Non ho mai sentito che un fantasma potesse cantare. Mi tormenta a causa di questa forca.

(*Entra Jack Smith*).

Uno di voi gli dia la sua forca e saremo a posto per l'eternità.

SIGNORA TARPEY – Il Signore abbia pietà di noi! Jack Smith il Rosso! L'uomo di cui si sta preparando la veglia funebre!

JAMES RYAN – Sei uscito dalla tomba?

SHAWN EARLY – Sei vivo o sei morto?

TIM CASEY – Sei proprio tu?

SIGNORA FALLON – Morto o vivo, impedito a Kitty Keary, vostra moglie, di portare mio marito in America.

JACK SMITH – È proprio come pensavo, siete diventati tutti pazzi! Cosa potrebbe fare mia moglie di vostro marito in America?

SIGNORA FALLON – Essa vuole lasciarvi, vuole sbarazzarsi di voi, Jack Smith, vuole prendermi il marito. Ecco cos'avevano progettato tutti e due.

JACK SMITH – Voglio spaccare la faccia a chi ha detto una cosa simile. (A Tim Casey) L'hai detto tu? (A Shawn Early) O tu?

TUTTI (*indietreggiando*) – Io no!

JACK SMITH – Ditemi il nome di chi l'ha detto!

TUTTI (*indicando Bartley*) – È stato lui.

JACK SMITH – Aspetta che ti spacco la faccia!

(*Bartley indietreggia, terrorizzato. Gli altri trattengono Jack Smith. Jack Smith cerca di liberarsi.*)

JACK SMITH – Aspetta un po'! Guardate questa specie di spaventapasseri che vuole attraversare l'America con la moglie del vicino! Ma non saprebbero cosa farsene di lui in America. Verrebbe arrestato al molo di sbarco e rispedito a casa! La menzogna sul labbro e il tradimento in cuore, e la moglie di un altro al suo fianco per farla passare come propria! Lasciate che gli spacchi la faccia!

(*Si dibatte.*)

IL MAGISTRATO (*indicando Jack Smith*) – Agente, mettete le manette a quest'uomo. Ora capisco tutto. È un caso di usurpazione di identità. Una cospirazione per ingannare la giustizia. C'è stato un caso identico alle Isole Andaman, un assassino del clan dei Mospa, un fanatico religioso.

POLIZIOTTO – Infatti, infatti.

MAGISTRATO – Dobbiamo portare questi due uomini sul luogo del delitto. Dobbiamo metterli a confronto col corpo del vero Jack Smith.

JACK SMITH – Spaccherò la faccia a chiunque pretenda di trovare il mio cadavere.

MAGISTRATO – Sarà necessario chiedere man forte alla caserma.

(*Dà un colpo di fischietto.*)

BARTLEY – Ecco ciò che mi dico: se Jack Smith e io veniamo chiusi questa notte nella stessa cella, se gli levano le manette e ha le mani libere, ci sarà certamente un omicidio, uno vero, questa volta...

MAGISTRATO – Andiamo!

(*Sipario*)

CORIOLANO TRA SHAKESPEARE E B. BRECHT

Un popolo e una società hanno bisogno di un capo per vivere nella giustizia?

Evangelos Mazarakis

La leggenda di Coriolano

In quest'articolo riferisco per sommi capi sul lavoro svolto dal Gruppo Teatrale, costituito secondo le regole del Teatro Sinergico presso il Liceo Scientifico S. Ambrogio, il quale nel corso dell'anno scolastico 1982/83 si è cimentato col *Coriolano* di Shakespeare, in vista della sua rappresentazione che avverrà nel corso dell'anno scolastico prossimo. Premesso quanto è stato già da me scritto e riferito (si veda EG 1, 83; 2, 83), dico che iniziamo con la lettura e con l'analisi del testo di Plutarco, *Vita di Coriolano*, unica fonte cui attinse Shakespeare. La vicenda è nota: in conseguenza delle sue valorose gesta nella guerra contro i Volsci e della vittoria conseguita con la conquista della città di Corioli, Caio Marzio riceve il soprannome di «Coriolano». Il Senato lo vorrebbe Console, ma il disprezzo che Caio Marzio ostenta della Plebe gli attira l'odio delle masse popolari. Egli, malgrado gli sforzi in suo favore compiuti da Menenio Agrippa, viene bandito. Coriolano si rifugia presso Tullo Aufidio, duce dei Volsci, che gli affida il comando di un esercito che muova contro Roma. Caio Marzio arriva sin sotto le mura della Città. Le ambascerie ufficiali che il Senato gli manda ond'egli si pieghi a risparmiare la Città, non sortiscono risultati. Solo le implorazioni della Madre Volturna e della moglie Virginia lo convincono a non attaccare e a risparmiare Roma. Benché riesca a concludere un trat-

tato di pace favorevole ai Volsci, accusato di tradimento, viene fatto proditoriamente uccidere da Tullo Aufidio. Questa la scarna sequenza dei fatti della leggenda di Coriolano. Il quale nella Storia di Roma è verosimilmente un personaggio del tutto inventato.

Coriolano dalla leggenda al Teatro

Pare che veramente i Volsci siano una volta arrivati fin sotto le mura di Roma. Sol che l'orgoglio romano non poteva ammettere che ciò venisse tramandato. Da qui l'invenzione di una figura maestosa e campeggiante di condottiero romano, le cui gesta fossero tali da capovolgere i fatti e stendere una cortina di fumo sulla spiacevole verità storica.

Mito e leggenda, dunque, nella storiografia di Roma repubblicana e imperiale, Coriolano diviene per Shakespeare (che storico non è, ma poeta) realtà viva e vera, autentico protagonista di eventi reali, drammaticamente vissuti con spasimo e partecipazione, da accreditarsi come del tutto realistici. Egli s'erge statuario, sdegnoso e sprezzante, sulla plebe vile e meschina, ma ostinata a difendere le sue conquiste politico-costituzionali, che saranno decisive per la Storia di Roma. Ciò ci autorizza a veder rappresentato nel dramma shakesperiano oltre che la vicenda di una individualità idealizzata, una circostanza storica reale, e cioè il conflitto di interessi all'interno di una società divisa in classi contrapposte.

Solo che a un certo punto interviene l'Arte in cui e per la quale la vicenda storica e l'individualità di Coriolano vengono come trascese e trasfigurate, per assurgere al ruolo di forze titaniche, primordiali e antagoniste, feroci, decise ciascuna nella esaltazione della propria natura e dei propri interessi di classe: il Patriziato e la Plebe.

Shakespeare e il «suo» Coriolano

È ormai opinione diffusa e accreditata presso gli studiosi che tra tutti i drammi shakesperiani *Coriolano* è dei più complessi, malgrado la linearità dell'azione e, tra gli altri due di ambiente «romano» (*Antonio e Cleopatra* e *Giulio Cesare*), quello che raggiunge il massimo di perfezione formale e di compiutezza poetica (Cfr. T.S. Eliot, *Saggi Elisabettiani*, trad. ital., Bompiani, Milano 1965, p. 55). Coriolano appare come un «gigante protervo», al limite dell'umano, e la consapevolezza del proprio valore e della propria superiorità generano in lui tale orgoglio smisurato da farlo apparire sinistro dinnanzi alla salda sensibilità della madre Volunnia. Su quest'aspetto dell'eroe shakesperiano io e i ragazzi riflettemmo a lungo e fummo d'accordo che, per Shakespeare, Coriolano è l'orgoglio, il più cieco e il più paranoico. Ma quando lo vedemmo dinnanzi alla madre Volunnia, disarmato, alla fine, dalla dolcezza materna e dalla fiera dignità della donna romana, solo in certe scene omeriche ci venne di ricordare che è possibile ritrovare situazioni drammatiche di pari intensità. Fu così che lessi coi ragazzi quella scena dell'*Illiade* in cui Ettore prende congedo da Andromaca per mai più rivederla, e quell'altra nella quale il vecchio Priamo si reca alla tenda d'Achille e abbraccia le ginocchia dell'uccisore di suo figlio e chiede di poterne riscattare il cadavere. Allora avviene che ambedue i personaggi omerici commossi si abbraccino e piangano insieme, ciascuno il proprio inconsolabile dolore. Davvero la potenza della *vis drammatica* che pone di fronte Coriolano a Volunnia e ne caratterizza il confronto non è da meno di quella che anima le due scene omeriche. In tutte e tre le situazioni, i sentimenti i più alti e i più puri di cui è capace un uomo, traboccano e s'espandono in tutta la loro spirituale bellezza, con serena intensità, raggiungendo una maestà epica che incanta e commuove.

Coriolano spettacolo di propaganda?

A lungo riflettemmo, io e i ragazzi, sulla seconda parte del dramma che è, come è noto, tutto un lungo conflitto tra Coriolano e il suo orgoglio da una parte, e la Plebe dall'altra. Ma i ragazzi convennero che *Coriolano* non si può considerare uno «spettacolo» di propaganda diretta, dato che Shakespeare non era uno... spirito democratico. Benché figlio del popolo, Shakespeare s'era andato allontanando dalla sua «classe» e, se non per il suo genio, certo per le sue amicizie e la sua cultura. Tuttavia nel conflitto tra Coriolano e la Plebe egli non parteggia per il primo, e comunque non senza riserve. Egli sa e lascia ben intendere che certe virtù, portate all'eccesso, e non equilibrate da virtù contrarie, diventano fatalmente vere e proprie tare e vizi. Egli sa che un uomo dal carattere di Coriolano è fatalmente e giustamente votato all'insuccesso e alla rovina.

Coriolano o dell'Orgoglio

Diversamente che negli altri drammi «romani», nel *Coriolano* è semplicità e asciuttezza di tratti: il mondo è quello schietto e primitivo della prima repubblica, e le parti in causa (Coriolano, la Plebe) hanno di quella schiettezza e primitività tutta la titanica fierezza, sì che il dramma risulta costruito come da enormi blocchi di caratteri e di irriducibili passioni, spigolose ed eroiche insieme. Tutto il dramma è intessuto di dirompenti tratti di bellezza. In esso non ci sono stacchi e cesure, ma vi regna una compatta monoliticità d'azione, un crescendo vieppiù drammatico che conduce diritto al catastrofico epilogo. Coriolano è l'*Orgoglio* fatto persona, ed è su questo elemento caratteristico che Shakespeare costruisce l'intero personaggio. In quanto romano egli disprezza i Volsci, e i plebei in quanto patrizio. È duro e spietato come generale, e come soldato disprezza i «borghesi». Ma qual è l'*eidos* di *Coriolano*? Avendo io illustrato gli esiti degli altri due drammi «romani», i ragazzi convennero che la «morale» del *Coriolano* è la medesima degli altri due, e cioè una «morale» *pessimistica*: l'orgoglio di Coriolano si piega dinnanzi alla madre, e però egli finisce ucciso. Come Bruto che, uccidendo Cesare, vendica Pompeo ma è punito da Antonio, che a sua volta muore anche lui a vantaggio di Ottaviano, che finisce col

raccogliere i frutti dei loro errori e dei loro delitti. Sequenza che sembra ubbidire a una logica storica quantomeno assurda, ma che tuttavia è l'unica che si conosca.

Altre osservazioni

Un problema che ci si pose (o che, per meglio dire, alcuni ragazzi posero con insistenza) fu: che cosa ha inteso Shakespeare presentare o esaltare con *Coriolano*, un carattere o un momento storico? Qual è, in definitiva, l'intenzione eidetica di questo dramma? La risposta che poi coralmemente fu data è che *Coriolano* è «un carattere e un destino» e che la tragedia è tutta nel «carattere» di *Coriolano*.

Altre interessanti osservazioni furono fatte da alcuni ragazzi a proposito del personaggio di Menenio Agrippa. Creazione nata quasi interamente da alcune frasi «storiche» e dalla famosa tradizione dell'apologo, Menenio è personaggio da «valorizzare», giacché in Shakespeare egli è un «tipo» tra i meglio riusciti del suo teatro per vitalità comica e drammatica incomparabili.

Brecht e Shakespeare

Prima di iniziare la lettura dell'adattamento brechtiano del *Coriolano*, e quindi la lettura sinottica dei testi, ritenni opportuno far conoscere ai ragazzi le vicende del complesso atteggiamento di Brecht nei confronti di Shakespeare. Due fasi si possono identificare, come è risaputo, nell'atteggiamento di Brecht dinnanzi al sommo drammaturgo inglese: la prima, di rifiuto, che risale agli anni 1926-1929 (quando Brecht scopre il «Teatro epico») e che dura almeno un ventennio. Brecht giudicava il teatro elisabettiano, e shakespeariano in particolare, un «teatro per cannibali». Scriveva: «I grandi protagonisti shakesperiani portano in sé il proprio destino, compiono irresistibilmente la loro vana e mortale corsa alla catastrofe...» (Cfr. B. Brecht, *Breviario di Estetica teatrale*, in *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1962, pp. 108-109). Brecht giudicava oggi non più sostenibile l'idea che individui, sia pur eccezionali e dotati di grande personalità, s'appartino dalla società per consumarsi nella solitudine, «teatro di forze improduttive», dominati solo dal «destino». Oggi non è più concepibile — aggiungeva — una personalità «storica» che sia tale al di fuori dei legami con la società. Ma col tempo, seppur mai egli ac-

cettò la «filosofia» di Shakespeare, la sua concezione tragico-romantica della realtà; col tempo Brecht venne conciliandosi col Sommo Drammaturgo, riconoscendo che il Teatro shakespeariano va in effetti al di là della stessa «filosofia» di Shakespeare e che, anzi, per molti aspetti, quel teatro, anticipa il «Teatro epico». Fu la seconda fase dell'atteggiamento di Brecht nei confronti di Shakespeare.

La «Via verso Shakespeare» dell'ultimo Brecht

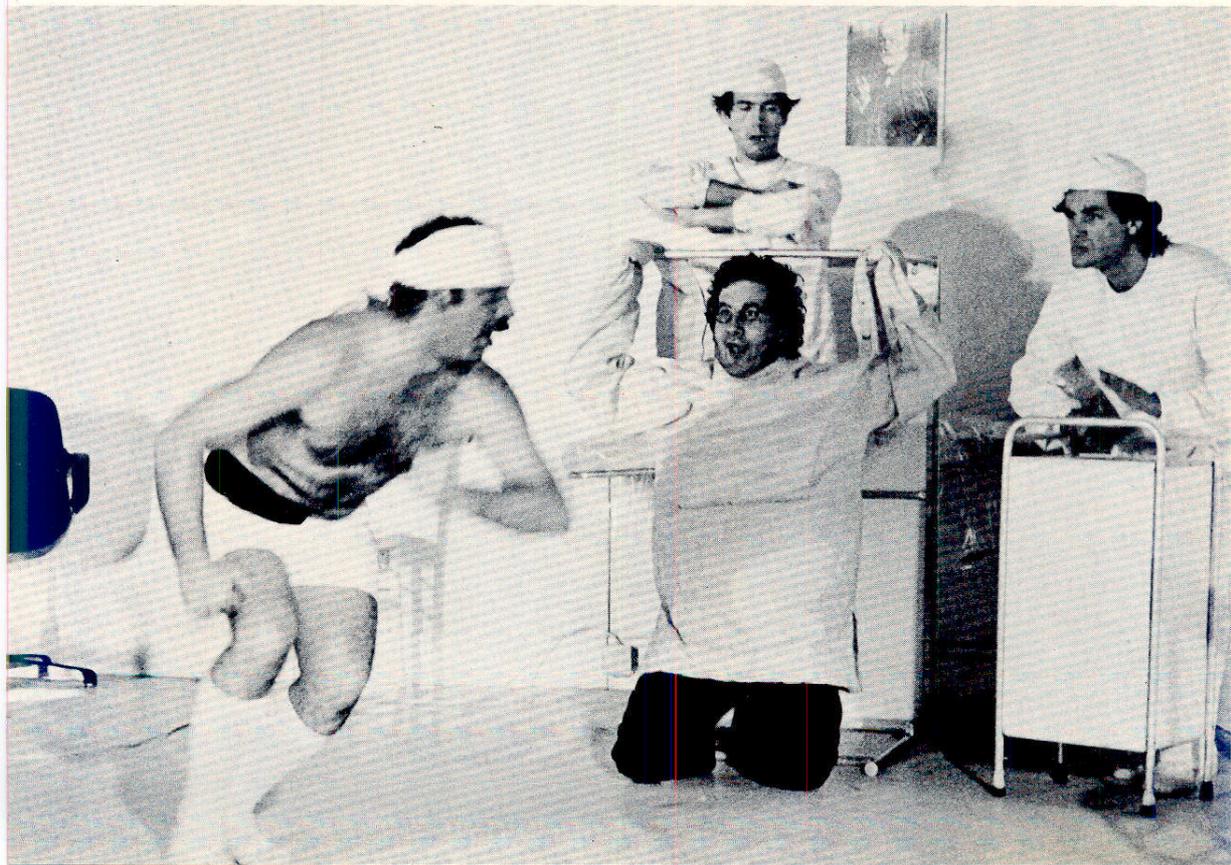
Brecht finì così col convincersi che le «vecchie opere» di Shakespeare sono proponibili anche oggi e che non è vero che gli «eroi» di quei drammi «hanno rotto tutti i legami con la Società e la Storia», e che il «dramma individuale» è pur sempre «dramma della società».

Verso gli ultimi anni della sua vita Brecht era venuto riconoscendo, dunque, l'insostituibile importanza di Shakespeare. Lo dimostra il suo lavoro sul *Coriolano*. Al rifiuto originario, alla «demistificazione» originaria (*La irresistibile ascesa di Arturo Ui*, *Teste tonde e teste a punta* sono, infatti, tentativi di demistificazione e di capovolgimenti di personaggi shakesperiani), subentra in Brecht una accettazione della opera dell'Inglese se non passivamente entusiastica, certo aperta ancor che critica.

L'«adattamento» del *Coriolano*

Il rimaneggiamento (o più precisamente l'«adattamento», appunto) resta il più valido di quanti Brecht ne abbia eseguiti su altre *pièces* classiche. Esso risale agli anni 1951-1952 e non venne neppure portato a termine. Il tentativo di «riadattamento» fu un evento di grande importanza per il teatro brechtiano e non solo per la genialità del lavoro in sé, ma soprattutto per le interessanti discussioni che il proposito della sua messa in scena suscitò all'interno del Collettivo di regia del *Berliner Ensemble* e che confluirono, in seguito, come *Studio sulla prima scena del Coriolano*, ne *La dialettica a Teatro* (che sono tra gli scritti brechtiani i più vivi e stimolanti sul piano del dibattito teorico).

Balza evidente come sotto la penna di Brecht l'originario *Coriolano* di Shakespeare abbia subito profonde metamorfosi. A tutti noi del Gruppo (ragazzi e sottoscritto) fu subito chiaro che Brecht non ha voluto









fare di Coriolano un personaggio in sé negativo, né della plebe una entità senz'altro positiva, dotata di coscienza rivoluzionaria. Il *Coriolano* brechtiano è piuttosto «la tragedia della fede nella indispensabilità di un individuo». Coriolano è utile perché è un grande stratega, un «signore» della guerra. Ma egli è un prezzo troppo alto per il Popolo, dato che Coriolano non si limita a fare «il suo mestiere» di militare e di stratega, ma fa il politico con intenzioni nettamente reazionarie e chiaramente anti-plebee. Il Popolo si trova allora nella necessità di doverlo «eliminare», provvedendo da sé a se stesso, armandosi. È questo il nucleo, l'*eidos* del dramma brechtiano: dramma di un Popolo che deve risolvere da sé un grosso problema, senza che la «soluzione» comporti, come che sia, spargimento di sangue. Ma presa la decisione di far da sé, ecco che Coriolano diventa «inutile».

Brecht e la scena di Volumnia

Rappresenta, questa scena, il risultato delle più profonde «incisioni» apportate da Brecht al testo shakespeariano. Volumnia si presenta al figlio sia a titolo personale, come madre, che a nome della Città, come romana. Ma è piuttosto come portavoce degli interessi del Patriziato romano che parla e cerca di convincere il figlio non solo a risparmiare Roma, ma a correre in aiuto della propria «classe». La Plebe è ar-

mata e i Patrizi rischiano di perdere il loro rango. Coriolano cede alle suppliche della madre non in quanto figlio ma in quanto «patrizio». Con quest'operazione Brecht credeva d'aver «reintegrato» l'eroe shakespeariano nella dialettica storico-sociale (ma a qualcuno dei ragazzi la medesima operazione sembrò tendenziosa e propagandistica...).

Conclusione

Ridimensionata apparve a tutti i ragazzi la figura di Aufidio, il duce dei Volsci (che tuttavia non perde la dignità di «capo»); mentre Menenio Agrippa è apparso, nel testo brechtiano, più consumato politico che nell'originale shakespeariano. Commoventissima fu infine giudicata la sua figura quando, congedato bruscamente da Coriolano prima d'essere stato ascoltato, fa tristemente ritorno a Roma.

In sede di «bilancio» sembrò a tutti che l'*eidos* del testo brechtiano stesse nell'implicita domanda che esso pone, e cioè se il capo, un capo, sia indispensabile a un popolo e a una società affinché vivano nella giustizia.

Il lavoro di cui ho succintamente riferito s'è svolto secondo le regole del «Teatro Sinergico» che per i lettori affezionati della nostra rivista non dovrebbe essere più un mistero. Con l'anno venturo riprenderemo il lavoro, in vista ormai della messa in scena.

Fotografia

1-2. VALERIO, CARLO, PIERO E BANO in Arrivi e/o Partenze.

L'ultimo spettacolo della Filarmonica-clowns. (Servizio a pag. 34).

3. LAURA MORANTE nel film «Colpire al cuore»

«Un film nel terrorismo quotidiano senza affetto, senza speranza». (Scheda di V. Guslandi, pag. 59).

4. LO STATO DELLE COSE di Wim Wenders

«Un film scuro che però non chiamerei pessimista». (Scheda di V. Guslandi, pag. 53).

5-6. CAMMINACAMMINA di Ermanno Olmi

«Si vede ancora la stella? Anche se non si vede c'è di sicuro!». (Scheda di E. Leoni, pag. 61).

7-8. IL RICCO E IL POVERO a confronto

La parabola di Gesù non è teatrale soltanto, ma esistenziale, attuale.

7. Il banchetto nell'Opera da tre soldi, di Brecht.

8. Gli affamati dell'Uganda (1981).

(Cf. teatro-sacro, pag. 41).

In copertina: Roy Bosier in «Atto senza parole» di S. Beckett, Regia di Giorgio Strehler. Fotografia di Luigi Ciminaghi.

PAS DE GRIMACES! (NIENTE SMORFIE!)

La vera ricerca teatrale è sempre umana,
fatta da persone sull'uomo, le sue intenzioni,
i suoi limiti.

Bano, Carlo e Valerio

Ci chiamiamo così, perché il nome rende l'idea...

Permesso?... Scusate, ci saremmo anche noi... «Voi chi?». Ma, noi della giovane e promettente compagnia Filarmonica Clown/CRT! «Ah... giovani. E chi dice che siete promettenti?». Oh, beh... lo dicono le critiche sui giornali. «Perché, i giornali scrivono di voi?». Non tutti i giorni, evidentemente... ma si dà il caso che abbiamo debuttato al Teatro Poliziano di Milano con il nostro spettacolo «ARRIVI e/o PARTENZE», per la regia di Bolek Poliwka. «...Si dà il caso?... Quindi avete debuttato per caso? Lasciamo perdere. Dite che vi chiamate Filarmonica Clown: suonate o fate ridere? Oppure fate ridere quando suonate?». Molto, molto spiritoso. Ci chiamiamo così perché questo nome rende l'idea della filarmonica dei clowns. Siamo in quattro: Bano Ferrari, Piero Lenardon, Valerio Bongiorno, Carlo Rossi. «Ah... bravi, bravi, fate i clowns, eh? Non che mi interessi, ma si può sapere che ci fate qui? O volevate farvi un po' di — se così si può dire — bassa pubblicità?». E lei chi è per fare queste «basse» insinuazioni? «Sono la vostra coscienza». Come? Ah... piacere di conoscer... Volevo dire che se si presentava prima, certamente noi... insomma, scusi per l'equivoco... Certo che non è una vita facile avere una coscienza così ironica... «E vi lamentate? Che razza di attori sareste, se no?». Lei spara sempre al bersaglio grosso, eh? Resti qui, la sua presenza ci sarà utile.

Vi raccontiamo della nascita dello spettacolo che ha costituito per noi una svolta importante anche professionalmente; e non solo perché da un repertorio di teatro di piazza e, per così dire, all'improvviso (ci è capitato di dover improvvisare anche per il pubblico), siamo approdati ad uno spettacolo teatrale in senso stretto, ma soprattutto per il metodo di lavoro del nostro amico e maestro Bolek.

La prima volta che l'abbiamo conosciuto, durante uno stage da lui condotto, ci ha detto che quando si ha il dono dell'immaginazione è giusto farla lavorare su quello che è più importante per noi. Chi ha avuto la fortuna di vedere questo grande attore e clown ceko nei suoi spettacoli «Am e Ea», «Pepe», «Naufragio» (cfr. EG n. 5, 1980), può capire cosa significhi questo per lui.

Ma procediamo con ordine, partendo dalla trama di «Arrivi e/o partenze», che si può così riassumere: Un pazzo, condotto in uno squallido ambulatorio psichiatrico, scambussola con la farsa della sua immaginazione lo stesso ambulatorio-

rio e i suoi custodi, un medico e due infermieri, i quali, dapprima riluttanti, poi addirittura protagonisti, partecipano al gioco fantastico, come se questo, e non la funzione di controllori, fosse la loro vera dimensione.

Il tema potrebbe apparire banale, certamente più da noi che non in Cecoslovacchia, ed essere pretesto per ogni sorta di gags. E le gags ci sono, ma senza trattare la storia e i personaggi da pretesti. Questa è stata la prima svolta del lavoro: noi, infatti, abbiamo sempre lavorato sulla nostra sensibilità, preoccupandoci poco di storia e trama, anzi facendo delle nostre invenzioni creative l'ossatura degli spettacoli. Anche in quest'ultimo c'è moltissimo uso dell'immaginazione creativa, per cui gli oggetti e lo spazio stesso dell'ambulatorio assumono funzioni ed aspetti assai diversi, a seconda del gioco che è in atto: un po' come i bambini che, pur restando tali, si immaginano di essere indiani e cow-boys. Ma ogni possibile invenzione in «Arrivi e/o partenze» passa attraverso la drammaturgia, anzi si ricrea all'interno di essa, per cui fare il medico o l'infermiere, o addirittura il pazzo, non è più pretesto per poter creare quello che si vuole: è «il signor dottore», per dire di un personaggio, che si diverte come un pazzo.

Inizialmente è stata dura, anche perché siamo individualisti, e questo, per un attore, può essere anche giusto, ma soprattutto perché è difficile uscire da quel complesso di grandezza-piccolezza derivante dal fatto di non avere mai frequentato «scuole» di teatro. Ma tutto ciò, a patto che si desideri e si sia capaci di comprendere ed imparare, può essere un gran bene, anche perché con Bolek noi abbiamo potuto veramente fare scuola, e di un genere che da noi non è facile trovare.

Poliwka ci ha conquistati subito con il suo spirito di osservazione e la minuziosa e geniale comprensione dei motivi delle azioni: ci ha detto i motivi interiori di quello che stavamo facendo! Ci spieghiamo meglio: entra in scena il pazzo (Piero) e, a tu per tu con l'impassibile e attento medico, improvvisa qualche follia. Fin qui niente di strano per noi; ma Bolek, fermando la scena, spiega a Piero che il fatto che il pazzo canti «La calunnia è un venticello» non è un caso, ma è perché vuole saggiare questo medico, scoprirne i lati deboli per giocare con lui e poterne approfittare. Quindi, pazzo sì, ma non scemo.

E poi, sono le due di notte, il dottore è stanco ed abituato a queste visite notturne, e il folle conosce già il tipo d'ambiente in cui si trova e sa che sarebbe inutile cercare di impietosire i suoi custodi, forse cercando di stupirli... vediamo un po' cosa ne dice di un bel pezzo di lirica cantato con tonante voce baritonale, anche se è una cavatina da basso, ma tra amici si può, no?... Come? Mi dà una pillola tranquillante?... Ma allora non ha capito, non ci siamo, eh dottore?...

Intendiamoci, è il vero lavoro di un attore, questo approfondire il motivo dell'azione senza cercare subito la «grimace», la smorfia caratterizzata che mostri le intenzioni del personaggio, ma che, senza la motivazione, diviene una contrazione muscolare, buffa, forse, ma anche superflua e sforzata. Questa ricerca teatrale è veramente umana, non solo perché è fatta da persone umane, ma anche perché è sull'uomo, sulle sue intenzioni, sui suoi limiti, su ciò che lo cambia o lo lascia indifferente. Questi personaggi è come se li avessimo conosciuti personalmente, eppure sono nati da noi.

La mescolanza, anzi la contemporaneità di questo lavoro con l'altro più nostro (ma anche specifico di Poliwka) dell'invenzione di situazioni evocate dall'immaginario collettivo (cinema, musiche famose, scene classiche), ha generato lo spettacolo. Un lavoro veramente umano, dicevamo, e lo è stato anche perché abbiamo imparato che occorre lavorare insieme, guardare i compagni, e non pensare di essere soli sulla scena. Brucia ammetterlo, ma questo non è così semplice: vuol dire essere umili (non mediocri), pensare di più allo spettacolo in toto che

non ai singoli particolari, anche se è in essi che ciò che conta viene fuori... «Ah, bene, bei pensieri edificanti».... Come... ci eravamo dimenticati che c'era anche lei. «Sì, bravi, ma a cosa serve tutto questo?». Come, a cosa serve? Non crede, signora coscienza, che nel panorama estetizzante ed effimero del nostro teatro... «Calma, calma! Stiamo esagerando con i paroloni. Non credete di stare addentrando in una giungla di termini un po' troppo pesanti per l'argomento?». No. A dire il vero, no. «Come vi pare. Del resto, è ora che me ne vada». Come, la «coscienza» che se ne va! «E' bene che ve lo dica: io non sono affatto la vostra coscienza». Ah no? «No. Sono uno che passava di qui e che vi ha preso un po' in giro. Ho preso in giro dei clown»... Veramente? Chi l'avrebbe mai... Decisamente, a questo mondo non si può proprio stare tranquilli! Mai.

Così hanno scritto di noi

Con il nuovo spettacolo Arrivi e/o Partenze la Filarmonica Clown/CRT Milano, giovane compagnia milanese, passa dallo spettacolo di piazza alla messa in scena teatrale, al luogo chiuso pur mantenendo vivi umori ed atteggiamenti che avevano caratterizzato i precedenti lavori, vale a dire la costruzione di personaggi e situazioni portatori di una comicità diretta e gestuale.

La vicenda di Arrivi e/o Partenze, che prende l'avvio dall'ingresso baldanzoso di un pazzo in un ambulatorio medico, si dipana leggera e scanzonata attraverso una catena mirabolante di avventure nel regno del fantastico e dell'immaginario che a tratti si interrompe, quando gli oggetti stessi — il trillo di un telefono, uno stetoscopio — sembrano riportare la situazione al livello di una più prosaica, irreggimentata e codificata realtà.

Le gags, le smargiassate, le goliardiche invenzioni e trovate che si succedono con un ritmo incalzante, pur richiamando tutta un'iconografia cinematografica — dal film western, al thriller, al film di guerra e infine al musical hollywoodiano — non devono essere viste come mero e arido collage di citazioni, quanto piuttosto divertita messa a punto di quelli che sono gli archetipi più comuni e generalizzati dell'immaginario collettivo.

Arrivi e/o Partenze è legato al tema della solitudine così caro a Polivka, che qui cura la regia dello spettacolo. Tuttavia l'ironia amara e graffiante, il pathos, l'assunto drammatico del maestro si stemperano per diventare gioco lieve e svagato, sorriso e spensierata comicità.

Il gruppo Filarmonico Clown nasce alla fine del 1978. Componenti fondatori del gruppo sono Valerio Bongiorno e Carlo Rossi, con la collaborazione di Urbano Ferrari, cui si aggiunge due anni dopo Pier Lenardon reduce dall'esperienza del «Teatro di Ventura». La prima produzione della compagnia è «Selavi» ('79), sorta di divertita incursione nel mondo della comicità quotidiana; a questa seguono «Camminata» ('80), spettacolo di strada e «Arrivano i Clown». Nel 1981 il gruppo partecipa al seminario sul «Corpo Comico» coordinato da Urbano Ferrari con la presenza di Y. Lebreton, B. Polivka e H. Malamud. Infine con lo spettacolo «Wargames», che debutta al «Ben venga maggio» ('81), la Filarmonica Clown inizia la collaborazione stabile con il CRT.

ESPRESSIONE E MOVIMENTO

Negli incontri di espressione corporea tenuti a Nicolosi (CT) per la bottega dell'attore, uno dei laboratori di ricerca è stato su «Espressione e movimento».

L'ipotesi di lavoro aveva come punto centrale il raggiungimento di una discreta

capacità di espressione corporea attraverso brani musicali diversi e la presenza di un «pezzo».

Visto il tempo ristretto (si trattava, in totale, di circa 20 ore di lavoro), si è dovuto sintetizzare al massimo l'apprendimento sia pratico che teorico, cercando comunque di privilegiare in prevalenza il primo aspetto.

Fasi di lavoro:

— esercizi fisici basati su rilassamento e tensione del corpo, rilassamento e respirazione, salti ed esercizi per rafforzare le fasce muscolari degli arti inferiori, e in generale tutto il corpo.

— esercizi fisici, saltelli, spostamenti nello spazio seguendo il ritmo della musica, movimenti al rallentatore, esercizi di equilibrio, esercizio di concentrazione sul movimento del compagno e «ripresa» del movimento.

— «danza» su brani musicali, destrutturazione delle «figure» consuete di movimento, rapporto continuo tra rilassamento-espiazione e tensione-inspirazione, espressione «interna» con lo spazio del corpo ed «esterna» con lo spazio «fuori» più lontano da noi.

— invenzione di uno spazio, gioco di immaginazione di piccole storie (es., giro intorno ad una stanza), creazione di un personaggio, figurazioni astratte, forme da riprendere, da memorizzare, ritmi diversi nelle diverse parti del corpo.

— lavoro: improvvisazione, memorizzazione su un pezzo musicale per ottenere una «pièce» presentabile al pubblico.

La difficoltà maggiore si è avuta nella fase iniziale del lavoro, legata più a problemi di ordine psicologico: in genere è difficile essere «liberi» nei movimenti quando si ha paura di essere osservati, insomma si ha vergogna di lasciarsi andare, tant'è che alla fine degli incontri i corsisti non se la sono sentita di far vedere il lavoro agli altri (d'altra parte si è deciso di non forzarli, la decisione doveva essere loro); per il resto, nonostante il tempo breve, si è riusciti a dare per lo meno la struttura ed i punti di riferimento di un lavoro che è senz'altro da continuare.

Molti ci hanno chiesto se quello che si faceva era danza; per non far storcere il naso ai puristi, abbiamo preferito denominare il corso con un titolo semplice: espressione corporea o, meglio, espressione e movimento; non si è quindi parlato di danza, anche se il riferimento sia teorico che pratico (basta dare una scorsa agli esercizi per capire) riguarda l'esperienza di danza di questi anni.

Dove c'è un corpo in movimento non sempre c'è la danza, ma quando questo corpo costruisce sul ritmo di una musica («ricca» o «povera» non importa) una rappresentazione dello spazio e del tempo nello spazio e nel tempo, come possiamo chiamare questo movimento? Chiamatelo come volete: performance, post-modern dance, training, ex corporelle, movimento o riscaldamento...

Noi crediamo solamente che questo «esercizio» possa servire ad approfondire una esperienza che può dare i suoi frutti anche contaminando altri linguaggi espressivi.

Musiche usate negli incontri:

— per gli esercizi: Zenyatta Mandatta, The Police;

— per il riscaldamento: You can't change that, Raydio; Once you get started; Chaka;

— per l'improvvisazione: Köln Concert, Keith Jarrett; Word's of mounth, Jaco Pastorius.

UNA FAVOLA: IL MUGNAIO, SUO FIGLIO E L'ASINO

Eccovi un'altra favola di La Fontaine, da mimare. Se ci saprete fare, vi divertirte molto.

La scena: una strada con paracarri e alberi, non indispensabili. Come tutto. Con un tappeto rullante, l'effetto della camminata sarebbe efficacissimo.

Importante! Per una messa in scena «mimica» della favola, è necessario studiare e creare varie «camminate originali» per i tre viandanti, il mugnaio, suo figlio e l'asino, su musiche e ritmi intonati ed espressivi.

La gente, suddivisa in cinque gruppi, deve dare l'idea della variabilità, superficialità e vanità dei suoi pareri e consigli. Il fatto di fermare gli attori-gente sulla loro espressione, rendendoli, per un attimo, come manichini da vetrina, potrebbe essere assai significativo.

Possono bastare 3 attori, opportunamente truccati e abbigliati, per recitare i cinque gruppi della gente. Distribuitevi voi le battute.

Personaggi

IL CANTASTORIE, in abito da menestrello o da clown.

IL MUGNAIO, piuttosto avanti negli anni.

IL FIGLIO, ancora ragazzino.

L'ASINO, attore con maschera asinina.

LA GENTE: tre operai, tre mercanti, tre ragazze, tre suore, tre ragazzi.

IL BATTERISTA, vivace, creativo, fortemente ritmico.

PAROLE E AZIONE

IL CANTASTORIE (*entra con tromba da banditore. Suona tre squilli e annuncia la favola, presentando contemporaneamente i personaggi.*)

Il mugnaio (*che entra, fa un inchino, esce*)
suo figlio (*idem*)

e... (*l'asino non entra*)

Da soli avete inteso chi è il terzo...

Sì, sì, riconosciuto ti hanno, questi miei e tuoi amici...

Simpatico, neh vero?

(*Raccontando*) Ho letto, da qualche parte, non so su quale libro, che un mugnaio un dì...

MUGNAIO E FIGLIO (*entrano. Portano sulle spalle, a mo' di palanchino orientale, un lungo palo al quale è appeso, per le quattro zampe, l'ASINO, felice e sorridente. Mentre camminano, dialogano.*)

FIGLIO – Pà, alla fiera stiamo andando?

MUGNAIO – Sì, figlio, alla fiera di S. Antonio.

FIGLIO – Pà, c'è ancora molto per arrivare?...

MUGNAIO – Meno di prima, figlio, e non sto ad imbrogliare.

BATTERIA

Musica allegra d'apertura.

Rullio di tamburo.

Tamburo.

Raglio F.C. (*registrato*).

Raglio F.C.

Raglio F.C.

Piatti.

Il tamburo batte un ritmo-marcia.

Sottofondo musica allegra, tipo «Alla fiera dell'est».

Triangolo e campanelli.

Tamburello.

Triangolo e campanelli.

Tamburello.

CANTASTORIE – Affinché l'asino fosse più fresco e di facile commercio, mani e zampe gli legarono, appeso a mo' di lampadario...	Ritmo-marcia.
TRE OPERAI (<i>li incontrano. Ridono della scena: dei due e dell'animale</i>).	Piatti!
– Oh che burletta, che caso singolare!	Gong!
– Che coppia di burini, ignoranti e fuori testa!	Splach!
– Ma che farsa giocano costoro?	Tintinnio.
(<i>Mentre ciascuno pronuncia la sua battuta, mima anche un gesto di meraviglia, fissandosi in quella posizione come un manichino</i>).	
TUTTI INSIEME (<i>riprendendo i movimenti normali</i>)	Ritmo.
– Il più ciuco dei tre non è quel che si pensa!	
MUGNAIO (<i>capisce la sua ignoranza e ordina l'alt!</i>)	Tamburo.
Alt! figlio mio. (<i>I due si fermano</i>).	Grancassa.
Op-là (<i>mettendo a terra l'asino. Lo slegano</i>).	
ASINO – Meglio a cavallo stare che a piedi camminare...	
CANTASTORIE – Drizzano la bestia in piedi e se la cacciano davanti... (<i>I tre, con fatica, eseguono, «Oh, issa, su!».</i> Poi riprendono la marcia).	Tamburo da piano a forte fino a colpo secco.
...e dietro a lor la gente. (<i>Escono</i>).	
ASINO, FIGLIO, MUGNAIO (<i>rientrano dal fondo. Il figlio è in groppa all'asino. Il padre lo segue a piedi</i>).	Ritmo di marcia che si allontana e... s'avvicina.
TRE MERCANTI (<i>il più vecchio grida per primo</i>).	Piatti!
– Oh là! scendi, senza che te'l si dica!	Bum!
– Scendi, poltrone, in basso	Nacchere.
– Ragazzo, a te, tocca scarpinare e a tuo nonno riposare!	Piatti.
– Fermati, scendi, e il vecchio subito fa salire!	Grancassa.
MUGNAIO (<i>stanco</i>) – È giusto quel che dite!	
FIGLIO – Signori, vi voglio accontentare. Alt!	Ritmo-marcia.
(<i>Eseguono: il figlio scende, e sale il vecchio. Ripartono</i>).	
TRE RAGAZZE (<i>in coro</i>) – Guarda se c'è giustizia, rispetto e sale in zucca.	Cinguettio di piatti.
– Quale vergogna vedere un povero bambino zoppicare...	Nacchere.
– Mentre quel vecchio, matusa e arricchito, superbo e trionfale	
va in groppa all'animale!	Grancassa.
– Sull'asino stravacca, come se fosse un re o papa o cardinale in cappa!	
MUGNAIO – Altro che papa o re!	Sempre in marcia.
Con gli anni miei, ragazze mie, credete, non c'è nessun guadagno nemmeno a fare il prete!	
TRE RAGAZZE (<i>rimbeccano il vecchio, tutte insieme, parlando in fretta con aggressività</i>).	Squittio di piatti e nacchere.
CANTASTORIE – Credette il vecchio d'aver il suo cervello pien di stoppa	Grancassa! Tamburello.

et hic et nunc, senza più eccepire, si prese il figlio in groppa. (<i>L'asino porta il mugnaio; il mugnaio, suo figlio</i>). Non fan che dieci passi e sono al sicutera...	Op-là!
TRE SUORE (<i>insieme</i>) – Jesusmariasantissima! (<i>Fanno la croce</i>). – E ci può stare al mondo una peggior maniera? – Non ne può più quel vostro animale! – Dov'è la carità del prossimo, o gente senza cuore, verso quest'umile e vecchio servitore? – Se ancora un po' va avanti, picchiato e caricato, non resterà dell'asino che il cuoio... e mal conciato! – Soltanto la sua pelle in fiera venderete e quattro soldi appena in tasca metterete.	Piatti! Campane. Plin! Bengh!
MUGNAIO – Ancora un po' e anch'io (<i>con il fiatone</i>) l'anima metterò nelle mani del Buon Dio.	Din, dan din!
TRE SUORE (<i>insieme</i>) – Jesusmariasantissima! (<i>Fanno la croce. Vanno</i>).	Grancassa.
FIGLIO – Pà, si perde tempo, cervello, nervi, e anche il fiato, a contentar tutta 'sta gente, la serva e il suo curato.	Squittio di piatti.
MUGNAIO – Proviamo ad ascoltare ancora quest'ultimo consiglio: a terra si cammina tutti, io, l'asino e il figlio. (<i>Scendono a terra. Ripartono.</i>)	Tamburello! Campane.
TRE RAGAZZI (<i>coralmente</i>) – Guardateli, fischiateli! – L'asino senza basto, cammina a lor davanti, e i suoi padroni a piedi trottano tutti quanti! – È una nuova moda, s'è evoluto ormai, non più bestia da soma, da oggi mai più, mai! – Dirà con gioia in core l'asino ai suoi padroni: «or voi somari siete... pardon! oppur santoni!»	Ritmo-marcia.
MUGNAIO (<i>al pubblico</i>) – Siamo somari, è vero, ad ascoltar la gente. Giuriamo innanzi a Dio, e guai chi poi si pente, che sempre, d'ora in poi, farem di nostre teste, lasciando gli altri dire, anche se corna e peste. (<i>Escono</i>).	Tamburello in crescendo.
CANTASTORIE – Così ciascuno ha fatto, per non trovarsi matto!	Colpo secco, grancassa. Ritmo-marcia.
	Risa, tamburello.
	Risa, tamburello.
	Risa, tamburello.
	Riprende la marcia-ritmo.
	Finale. Ripresa della musica.

IL RICCO E IL POVERO

(dal Vangelo di Luca, 16, 19-31)

Lo psicodramma offre la possibilità di correggere la vita o di colmare alcune lacune della vita reale.

Luigi Melesi

Il teatro come terapia dello spirito

L'ipotesi di un teatro come terapia ha trovato ulteriore conferma in un'esperienza vissuta nel carcere di S. Vittore dalle detenute che, in preparazione al Congresso Eucaristico Nazionale, hanno «giocato la Grande Cena» pubblicata in EG '83, n. 2. Ci siamo chiesti come arrivare insieme a comprendere l'Eucaristia centro della comunità e della sua missione. Cercavamo qualcosa di diverso dal solito, più provocante, e che coinvolgesse ciascuno in prima persona.

La proposta di rappresentare la parabola evangelica, ma con alcune tecniche dello psicodramma, è subito stata condivisa dalle ragazze della sezione femminile e dalle suore. Si sono distribuite le parti. Non si sono fatte le prove. Alcune hanno confezionato bellissimi costumi palestinesi d'epoca. Il banchetto paradisiaco venne preparato con amore da altre. La chiesa è stata allestita e addobbata per rivivere la grande cena.

Le detenute invitate erano tutte presenti.

Ciak! 1. Coinvolgimento. Il pubblico ha subito condiviso la descrizione dell'aldilà... ed ha espresso anche il desiderio di andarci. L'affermazione «che di là ci sarà quella giustizia che qui non c'è» è stata sottolineata da un «è vero» corale. Non è stata messa in dubbio l'esistenza di un'altra vita, dopo questa. «Ah! potessi, libera, mangiare anch'io alla mensa del regno di Dio!».

Ciak! 2. La parabola di Gesù. Il velo bianco si apre. La sala è preparata con gusto e ricchezza, di fiori, luci, cibi e bevande. I personaggi sono tutti femminili, ad eccezione del Signore. Stefania telefona alle invitate, che rispondono, per telefono, dal pubblico. «Ho comprato casa con piscina». «Non voglio perdere Panda e cappa». «Come posso, la prima sera di nozze, lasciare solo mio marito?». «E non rompermi più!».

Le povere, zoppe, storpie e cieche, sono entrate a suon di musica, e con esse anche l'indegna.

Quando il Signore ha ordinato di cacciare l'indegna, una detenuta spettatrice, se-

guita da altre due (l'intervento fuori testo è stato spontaneo e improvvisato), ad alta voce pregava il Signore di aspettare ancora a buttarla fuori, di tentare un dialogo sincero e convincente... E poi: «Anche qui le manette! Ma nooo! Speriamo non ci siano le manette nell'altro mondo...».

Ciak! 3. Il dibattito. Immediato, partecipato, schietto.

— «Mi sono vista come nello specchio. Troppe volte ho rinunciato a Dio per le cose...» (Silvia).

— «Anche Dio preferisce i ricchi?... Solo dopo, come ripiego, invita i poveri...!» (Stefania).

— «Mi sono sentita obbligata a rivedere la mia intera vita. Una voglia di cambiare mi ha presa tutta. L'invito mi è apparso rivolto a me in prima persona» (Maria).

— «Se è vero che Gesù raccoglie tutto quel rottame umano, sono tranquilla. Ci sarò anch'io» (Gianna).

— Ho capito che Dio invita proprio tutti, in modo diverso. Anche chi non sa che c'è Dio, se ascolta la sua coscienza, accetta l'invito di Dio sconosciuto e invisibile.» (Candida).

— «Ci ha toccato sul vivo, stavolta. E in quella storia ci siamo proprio tutti. Anche i giudici: avrebbero dovuto esserci.» (Lucia).

— «Come sarà il nostro corpo nell'aldilà? L'avremo ancora, sarà un altro...? E sarà veramente sempre festa?» (Fernanda).

— «L'indegna sono io. Non credo. Sono atea, nata in una famiglia di atei praticanti... In chiesa sono andata pochissimo, e in quelle poche volte ho dovuto uscire prima del tempo, arrabbiata, aggressiva, inferocita. Questa sera sono felicissima.» (Graziana).

— Ho immaginato che il Signore in quel banchetto ci faccia diventare Dio come è lui!» (Angela).

Queste, alcune battute di una conversazione-dibattito ricca di spunti, di chiarificazioni e soprattutto di emozioni.

Ci siamo tutti ritrovati in un clima di grande gioia e di amicizia. Per mezza giornata il carcere non era più.

Un po' di ricerca attorno e dentro la parabola

Andremmo per le lunghe se dovessimo ricercare tutte le «opere» nate dal soggetto di Luca.

Fra le sacre rappresentazioni medievali spicca il «Contrasto del povero e del ricco», una laude drammatica umbra, forse tra le più antiche. Lo schema drammatico appare semplicissimo e segue abbastanza fedelmente il racconto evangelico (Luca XVI, 19-31).

Poche scene, strettamente collegate: il Povero si presenta alla porta del Ricco e ne è duramente respinto; viene consolato da un Angelo, che minaccia la casa del Ricco; in essa l'Epulone gode l'abbondanza; ma Lucifero si prepara a riceverlo; un demonio improvvisamente lo trascina nel meritato tormento; chiederà ad Abramo un attimo di refrigerio; «che Lazzaro intingesse 'el suo dito mignarello' nell'acqua e, sporgendo il braccio, glielo ponesse 'su la lengua'...».

Niente di più. È proprio di una scabra concretezza. Nessuna esagerata fioritura immaginosa, e neppure commenti moralistici; solo, alla fine, un'esortazione di Abramo agli spettatori:

A tucte dòi esto consiglio – Che viviate en caritade.

*Cristo el disse: per lo meglio – Fa col povero amistade,
Perciò che suo è il paradiso; – El ricco se ne sta diviso.*

Un «Lazzaro», mito in tre atti in prosa, l'ha composto anche Pirandello. Vi tratta in maniera esplicita il problema religioso: l'esistenza di Dio, l'aldilà, il miracolo, la legge morale. In questo suo teatro non c'è nessun personaggio che si chiami Lazzaro. Né accenna al Lazzaro della parabola e nemmeno al Lazzaro risuscitato da Gesù, ma è chiaro che i temi del pezzo pirandelliano coincidono con quelli evangelici. Trascrivo alcune battute finali. Diego, che nella mezz'ora in cui è stato nell'aldilà (era una morte apparente la sua), non ha visto nulla, deduce che Dio non c'è e che quindi, come il ricco Epulone, empio e crapulone, può permettersi tutto, anche di far morire 'Lazzaro'.

DIEGO – ...Posso far tutto!

SARA – Tu non puoi far nulla!

DIEGO – Tutto! Tutto!

SARA – Perché non ti credi più tenuto da Dio,

CICO – Vi teniamo noi!

SARA – Diventi bestia e uccidi? Ma neanche le bestie uccidono così!

DIEGO – Non ho più ragione, più ragione di nulla! Posso far tutto!...

M'uccida... Ne ha il diritto: io ho voluto uccidere lui! Tutti i delitti, e anche questo! Tanto non si paga nulla, se tutto si paga qui! La carcere? È tutta carcere, carcere senza scampo! Di là non c'è nulla! Lo so io!...

LUCIO – ...padre, e che puoi sapere della morte se in Dio non si muore... il nostro momento solo in Lui non ha fine...

Tu avevi chiuso gli occhi alla vita, credendo di dover vedere l'altra di là. Questo è stato il tuo castigo. Dio t'ha accecato per quella, e ti fa ora riaprire gli occhi per questa che è Sua, perché tu la viva – e la lasci vivere agli altri – lavorando e soffrendo e godendo come tutti.

DIEGO – Che debbo fare?

LUCIO – Vivere, padre: in Dio, nelle opere che farai.

Il soggetto della parabola pare non sia stato inventato da Gesù. È presente in quella letteratura religiosa portata dall'Egitto in Palestina dagli Ebrei alessandrini e raccontata in aramaico nel Talmud. Il racconto egiziano, che narra il viaggio di Si-Osiris e di suo padre Seton nel regno dei morti, si conclude così: «Chi sulla terra è buono, trova bontà anche nel regno dei morti; ma chi sulla terra è malvagio, quegli anche di là riceverà cattiveria e malvagità».

È la storia della vita e della morte di Bar Ma'jan, ricco gabelliere, e del povero scriba. Che Gesù la conoscesse è provato anche dal fatto che egli la usò un'altra volta, nella parabola della Grande Cena.

Nel Talmud palestinese la storia termina con il sogno di un collega del povero scriba, fatto alcuni giorni dopo i funerali dei due. Nell'aldilà vide «il povero in giardini di bellezza paradisiaca, solcati da acqua di fonte. Vide anche Bar Ma'jan, l'uomo ricco, che stava sulla riva di un fiume e cercava di raggiungere l'acqua senza mai riuscirci». Il racconto era certamente noto agli uditori di Gesù, ed è forse per questo che non si sofferma a descrivere l'insensatezza e l'empietà del ricco, chiuso all'amore di Dio e del Prossimo.

Che Lazzaro sia timorato di Dio lo esprime bene lo stesso suo nome: Lazzaro significa 'Dio aiuta'. È anche l'unico nome proprio usato da Gesù in tutte le pa-

rabole. Nelle altre parla infatti, in forma universale, di un uomo, un signore, un pubblicano, un re, le vergini, un samaritano, i servi, il padrone, un padre, una pecora, ecc. ... È chiaro che anche 'Lazzaro' indica, universalmente, il credente, quelli cioè che pongono la loro fiducia nel Signore.

Quali messaggi Gesù propone con la parabola?

— *Non essere un uomo che vive soltanto «il di qua»: ma vivi oggi in modo da essere 'felice', anche e soprattutto, il domani che sarà più lungo dell'oggi.*

— *Per convertirci non aspettiamo il miracolo 'o altri segni': per chi vuol credere, gli basta Mosè, i Profeti, Gesù Cristo.*

— *Il vivere uno spietato egoismo oggi non ci permetterà nell'altra vita di godere 'la comunione' di Dio, dei fratelli e dei beni eterni.*

— *Smettiamola di pensare come i cinque fratelli, che con la morte tutto è finito.*

— *Impariamo la lezione: cerchiamo di essere sempre pronti, non aspettiamo l'ultimo momento, è in gioco tutta la nostra vita.*

— *«Avevo fame e non mi hai dato da mangiare!»... per questo se ne andrà al supplizio eterno.*

— *Nonostante tutto vada male, non disperiamo mai: Dio ci salva. È certo per Gesù, lo sia anche per noi.*

La scenografia della parabola

1. *Il primo momento, quello del coinvolgimento, deve essere recitato «dentro» il pubblico; quindi, davanti al sipario o nella stessa platea.*

2. *Fondale bianco. Potrebbe servire anche come schermo per le proiezioni. Nella mezzeria di sinistra, in primo piano, una grande porta, tipo la Porta del Sol. È sufficiente lo stipite in pietra, o l'arco di un fornice.*

Sopraelevata, sulla destra, la sala da pranzo, imbandita, del ricco. La si deve vedere, in parte, attraverso la porta; il resto, tutta sulla destra. Deve dare l'idea non solo della ricchezza ma dello spreco.

3. *Scompare la casa del ricco. Resta il fondo bianco per le proiezioni.*

Il bianco lino deve anche simboleggiare il grembo infinito di Abramo.

Sullo stesso bianco appariranno le ombre e il grande sole di Dio.

La fiamma, inestinguibile e mobile, sarà segno della presenza dannata del ricco.

La si può ottenere con del cotone imbevuto di benzina o di alcool, messo dentro una bacinella.

4. *La scena può restare la precedente; oppure ritornate alla prima.*

IL RICCO E IL POVERO

(Dal Vangelo di Luca, 16, 19-31; con riferimento anche a 12, 15-21).

1.

NARRATORE 1 (*entrando*) – Per giocare questa parabola di Gesù dobbiamo dividere il pubblico a metà.

NARRATORE 2 (*che entra insieme al n. 1*) – Guarda che a metà sarà impossibile...
Dividiamolo in due parti.
NARRATORE 1 – Hai ragione!... e le parti risulteranno disuguali, ma lo richiede il gioco delle parti!
NARRATORE 2 – E con quale criterio pensi di dividerli? Giovani e... non più giovani? Settentrionali e...
NARRATORE 1 (*interrompendolo*) – Secondo la dichiarazione dei redditi... (*Al pubblico*) Consegnatemi subito, per gentilezza, una copia del modello 101 o 740.
NARRATORE 2 – In tasca non ce l'hanno di certo. (*Al pubblico*) A memoria però lo sapete... non dite di no, perché non ci crederetei...
NARRATORE 1 – Facciamo così: alla mia destra si mettono tutti quelli che nella denuncia non superano i 3.000.000 di reddito annuo; alla mia sinistra quelli che li superano...
NARRATORE 2 – Anche quelli che vanno oltre i 500.000.000?...
NARRATORE 1 – ...se ci sono, anche loro... faranno un po' di fatica, ma... è un gioco!
SPETTATORE – Sentite: ci sono dei ricchi che nelle dichiarazioni fiscali passano per poveri... per miserabili accattoni, per casalinghe...
NARRATORE 2 – ...e ci sono anche dei poveri che hanno un cuore avido e avaro come quello del ricco Epulone!...
SPETTATORE – I bambini e i ragazzi, poi, dove li mettereste?... Non compilano modelli per le finanze. Ma possono già essere povero Lazzaro e ricco Epulone.
NARRATORE 1 – Beh, allora giochiamo senza dividerci...
NARRATORE 2 – Ascoltate la vostra coscienza... lei sa bene dove mettervi, se a destra o a sinistra...
NARRATORE 1 – Tu fai il ricco, che io faccio il povero.
NARRATORE 2 – No, fallo tu il ricco, che il povero lo faccio io, perché lo sono.
(*Il Narratore 1 diventa il ricco, il n. 2 recita la parte del povero Lazzaro*).

2.

(*Si apre il sipario, o si costruisce la scena*).

(*In primo piano appare un grande portale. Si entra per tre gradini nella sala da pranzo del ricco Epulone. La tavola è imbandita*).

IL RICCO (*rivolgendosi ai servi*) – Datemi subito i miei abiti! Come vedrete, non sono da mercatino arabo... Io, vесто abiti di lana preziosa color porpora, e... sottoveste di finissimo lino egiziano... scarpe da mezzo milione in su... orologio d'oro... un anello che non ha prezzo...

(*I servi gli portano, uno dopo l'altro, gli oggetti richiesti, e lo aiutano a indossarli*).

SERVO – Signore, il pranzo è pronto!

IL RICCO (*al servo*) – Chiama gli amici miei. (*Il servo esce ed entra con 3 o 4 amici*). (*Poi, al pubblico*). Inoltre, a me piace assai non mangiare, ma epulare...

AMICO – Che significa 'abbuffarsi'!

SERVO – Epulabat quotidie splendide... dice il Vangelo di Luca nella versione latina.

IL RICCO (*invitante... scanzonato...*)

Non vi lasciate illudere

chè la vita è poca.

Bevetela a gran sorsi.

Non vi sarà bastata

Quando dovrete perderla.
 Non vi fate sedurre
 da schiavitù e da piaghe.
 Che cosa ancora vi può spaventare?
 Morite con tutte le bestie... Ah, ah, ah...
 E non c'è niente, dopo.

IL RICCO (*si mette a tavola con i suoi amici*) – Guardate che «montagna di carne»!
 Per incominciare, un piatto di carni miste, guarnito di verdure e accompagna-
 gnato da salse, che richiede l'appetito di almeno quattro persone... E come
 vino d'apertura, una vernaccia dal colore giallo dorato... (*odorando il vino*)...
 ha un profumo di mandorle e un gusto secco e vellutato...

AMICO – Ho saputo che la tua campagna quest'anno ha dato un raccolto d'ec-
 cezione.

IL RICCO – È vero... al punto tale che adesso non so dove riporre questi miei
 raccolti.

AMICA – Che hai pensato di fare?

AMICO – Li venderai?

AMICA – Non li regala di certo!... (*ride*).

IL RICCO – Farò così: demolirò i miei attuali magazzini e ne costruirò di più
 grandi e moderni. E vi raccoglierò tutto il grano e i miei beni.

AMICA – E poi?

IL RICCO – E poi... dirò a me stesso: Anima mia, hai a disposizione un capitale
 di beni, per molti anni; riposati, mangia, bevi, e datti alla pazza gioia...

AMICA – Con i tuoi amici e amiche, naturalmente!

AMICO – Insuperabile, divino!

AMICA – Sei grandissimo sempre, nelle tue cose!

(*Continuano a mangiare, a bere, a gioire...*)

LAZZARO (*è il Narratore n. 2 – Mentre si veste da povero, si presenta al pub-
 blico*) – Sono Lazzaro. E «Lazzaro» vuol dire «Dio l'aiuta». Sono mendi-
 cante dalla nascita... e ora anche lebbroso.

(*Si mette sui gradini del grande portale. Stende la mano ai servi che gli pas-
 sano davanti. Guarda, con occhi da affamato, il cibo che cade dalla mensa.*)

Potessi almeno sfamarmi un poco di quello che cade dalla mensa di quel
 ricco! Ma i suoi cani verranno a leccare queste mie piaghe...

1° SERVO (*al ricco*) – Signore, c'è... Lazzaro alla tua porta.

IL RICCO – È importante che non entri... (*continua a mangiare, bere*).

2° SERVO – Lazzaro, il mendico, sta alla tua porta.

IL RICCO (*sgnignazzando*)... Che Dio l'aiuti! Si chiama Lazzaro, infatti...

3° SERVO – Signore, Lazzaro, alla tua porta... è morto!

3.

(*Gong! Buio. Sulla scena si abbassa il telo bianco. Con la tecnica delle ombre
 cinesi, passano due becchini: portano un palo con dentro l'amaca il morto, alla
 maniera sudamericana. Musica allegro assai. Poi sul telo bianco appare la proie-
 zione del «Paradiso» del Beato Angelico.*)

VOCE (F.C.) – E Lazzaro fu portato dagli angeli nel seno di Abramo.

(*Musica stop! Gong.*)

1° SERVO (*al pubblico*) – Anche il ricco è... morto!

(*Marcia funebre. Sul telo appare l'ombra del funerale solenne. Una sfilata di croci e bandiere, fiori e autorità... tanta gente.*)

VOCE (F.C.) – ... E sepolto!

(*Lo schermo si illumina del grande affresco di Luca Signorelli nel Duomo di Orvieto, «La caduta dei diavoli», oppure di un'immagine infernale di Hieronymus Bosch.*)

(*Buio. Poi si accende una fiamma, simbolo del ricco. Anche il lenzuolo-schermo-grembo s'illumina di sole caldo e raggiante.*)

IL RICCO (V.F.C. *La fiamma si agita, gridando*) – Padre Abramo, abbi pietà di me. Questa fiamma mi tortura.

(*In alto, da una fessura del lenzuolo-schermo-grembo s'affaccia il volto di Lazzaro, sorridente, felice, beato!*).

ABRAMO (V.F.C.) – Figlio, ricordati che hai ricevuto i tuoi beni durante la vita. Lazzaro, parimente, i suoi mali.

Ora, invece, lui è consolato e felice, e tu sei in mezzo ai tormenti.

Per di più, tra voi e noi è stabilito un grande abisso; coloro che di qua vogliono passare da voi non possono, né di costì si può attraversare sino a noi.

IL RICCO (V.F.C.) – Allora, Padre, ti prego di mandarlo a casa di mio padre, perché ho cinque fratelli. Li ammonisca, perché non vengano anch'essi in questo luogo di tormento.

ABRAMO (V.F.C.) – Hanno Mosè e i Profeti, ascoltino loro...

IL RICCO (V.F.C.) – No, Padre Abramo, ma se qualcuno dai morti andrà da loro, si ravvederanno...

ABRAMO (V.F.C.) – Se non ascoltano Mosè e i Profeti, neanche se uno risuscitasse dai morti saranno persuasi!

(*Musica.*)

4.

(*Ritorna la luce normale. I due narratori si presentano al pubblico...*)

NARRATORE 1 – Ed è proprio stato così! Non l'hanno ascoltato!

NARRATORE 1 – Anzi, l'hanno ucciso.

NARRATORE 2 – Ora, però, Gesù è risorto...

NARRATORE 1 – Siamo noi i cinque fratelli... siete persuasi?

NARRATORE 2 – Tocca a noi credergli,

NARRATORE 1 – e ascoltare Mosè e i Profeti, convertirci al Vangelo.

NARRATORI 1 e 2 – Tocca a te (*indicandosi vicendevolmente*) (*Al pubblico*)
Tocca a voi!

NARRATORE 1 – E Gesù non ci chiede di credere all'inferno, ma a Dio, che ci ama perché figli.

NARRATORE 2 – Raccogliamo la sua provocazione di fronte alla fine imminente su tutti.

NARRATORE 1 – Dichiarati per o contro il tuo egoismo;

NARRATORE 2 – dichiarati per o contro il povero Lazzaro;

NARRATORI 1 e 2 (*insieme*) – ...dichiariamoci per la salvezza o la nostra rovina.

UN SOGGETTO TEATRALE E CINEMATOGRAFICO

Un nuovo concorso a premi indetto a tutti, ma specialmente ai giovani

JAZZING

Soggetto teatrale di Alessandro Ghislanzoni

TEMATICHE

Elementi portanti di questo soggetto teatrale sono:

- 1) da una parte, l'incontro e il confronto, che talvolta diviene anche aperto scontro, dell'individuo con il gruppo; necessità reciproca, questa, che diventa stimolo ad una maturazione collettiva;
- 2) dall'altra la capacità, la potenza coesiva che l'elemento, in questo caso la musica e il jazz in particolare, a prima vista di contorno, neutrale sa esprimere. Essa passa infatti da motivo di congiunzione nel discorso complessivo ad elemento vitalizzante che piano piano prende corpo sino a diventare alla fine essa stessa espressione totale dell'incontro individuo-gruppo.

SOGGETTO

Uno scantinato. Alcuni strumenti musicali, una tromba e un clarinetto, stanno appoggiati a terra e su un tavolo.

Il pianoforte impolverato è situato sullo sfondo della stanza, al centro invece, c'è, coperta da un telo, la batteria e, appoggiato ad essa un vecchio contrabbasso. La luce è spenta. Si sentono dei passi e fischiettando arriva passando in mezzo al pubblico, il primo musicista del gruppo.

Sale i gradini, si avvicina alla parete di fondo e accende la luce. La stanza s'illumina. Dà un'occhiata agli strumenti, ne tocca qualcuno, quindi prende la tromba e senza emettere nessuna nota, ma facendone il verso con la bocca, prova i tasti. Altri due, partiti dal fondo sala, parlano tra loro sottovoce salgono i gradini, salutano con cenno amichevole il primo quindi, dopo essersi guardati intorno, si siedono e presi in mano uno il clarinetto e l'altro il contrabbasso, tra una nota e l'altra si mettono, un po' per ingannare l'attesa degli altri un po' per effettiva voglia di parlarsi, a raccontare quanto avevano fatto durante il giorno.

Con passo affrettato arriva il quarto e saliti di corsa i gradini saluta gli altri scusandosi del ritardo ma poi, girata la testa qua e là, si accorge di non essere l'ultimo. Manca ancora il quinto membro, il batterista; non si può iniziare senza di lui, chi ha mai visto un'orchestra jazz suonare senza la batteria? Sarebbe come voler andare in bicicletta senza una ruota! Si avvicina al piano, appoggia un dito ad un tasto facendolo suonare, si siede e prova due accordi. La mancanza del quinto si fa sentire.

Tutti sono incerti, si guardano, c'è chi fischietta un motivo per far passare il tem-

po. Ad un certo punto il primo arrivato scoppia e sbottando reclama il ritardo dell'altro membro affermando che lui per poter venire lì, la sera non cena neppure ma vi arriva direttamente dal luogo di lavoro.

Preso dalla foga inizia a raccontare delle angherie che lui deve subire tutti i giorni dal capo, e per giunta senza poter fiatare per mantenersi il posto. Accalorato prova un assolo con la tromba, il suo strumento.

Il terzo arrivato (già di per sé ottimista) vedendo che la situazione si sta facendo calda, tenta di scaricare la tensione che nel gruppo si sta creando; fa due battute poi inizia a raccontare un fatto divertente capitatogli che lo ha reso allegro per tutta la giornata.

Si sentono dei passi, tutti si zittiscono per sentire se sta arrivando il ritardatario, uno dei due arrivati per secondi si avvicina ai gradini e guarda nell'oscurità ma, scuotendo il capo torna dagli altri: era solo la donna delle pulizie!

Qualche smorfia di disappunto poi quello che aveva interrotto il suo racconto riprende a parlare. Andando avanti nella storia si eccita sempre di più, e con abbondanza di gesti e mimica riesce a coinvolgere nel divertimento anche il gruppo. Anche lui, terminato il racconto si siede al piano e attacca a suonare un pezzo cui poco dopo si unisce il primo con la tromba.

La musica cessa di colpo, si sono sentiti di nuovo dei rumori, sembrano passi, qualcuno sta arrivando! Si avvicinano tutti tranne uno ai gradini per vedere meglio chi è, ma dopo aver tirato un profondo sospiro corale tornano indietro: anche questa volta era solo uno spettatore!

Il clima torna a farsi nervoso, neanche il conforto di una sigaretta; nessuno di loro fuma! Ci si domanda perché non arrivi. Alla fine uno dei secondi arrivati, irritato, scoppia e scarica la sua rabbia contro il mancante: lo accusa di preferire le ragazze alla loro compagnia, di non interessarsi minimamente alla musica, di... Gli altri annuiscono, sbottano camminando avanti e indietro. Quello arrivato insieme a lui però interviene cercando di difendere il ritardatario e ribatte all'amico che egli parla così solo perché non è mai riuscito a farsi una ragazza fissa, il suo carattere introverso e il fare litigioso glielo hanno sempre impedito. L'altro ribatte troppo in fretta che non è affatto vero, ma il tono della voce lo svela. Riprende a camminare e preso in mano il clarinetto se lo porta alla bocca ed emette con rabbia due accordi fortissimi.

Tutti sono zitti. L'amico accortosi della sofferenza provocatagli cerca di ritornare sulle parole dette, si schernisce e raccolto il suo contrabbasso inizia a suonare invitando nello stesso tempo l'altro ad accompagnarlo. Questo si volta, non vuole accettare.

In sordina si uniscono i due rimasti finora in silenzio, la musica cresce, si fa invitante, sembra chiedere lei stessa la sua partecipazione. All'improvviso si sentono dei passi di corsa che si avvicinano ed ecco il quinto, il mancante che, senza fiato, sale a due a due i gradini che lo separano dagli amici. Tutti insieme, dimenticando ogni accusa fattagli precedentemente gli si affollano intorno e lo accolgono calorosamente come se lo avessero sempre atteso con ansia.

Ora ci sono tutti, la musica può finalmente cominciare, anche gli strumenti sono pronti. Si provano gli ultimi accordi guardandosi l'un l'altro contenti per la ritrovata unità. La musica che ha prima fornito loro lo spunto, l'occasione di parlare delle proprie cose, problemi, gioie, insicurezze, è ora l'elemento di esplicitazione, l'espressione reale della loro felicità di ritrovarsi insieme.

«One, two, three, four!», la musica parte, allegra, prima piano poi in crescendo fino a diventare ritmatissima e forte, alcuni si alzano dai posti dove stavano seduti e si mettono a ballare invitando gli altri a fare lo stesso quindi la scena si chiude con la musica che termina e un grande urlo corale.

LOGOS (oppure SHARP)

Soggetto cinematografico di Marco Pasquali

Il soggetto è specificamente cinematografico. Difficile rendere in maniera teatrale la visualizzazione sullo schermo di un personal computer, a meno di non ricorrere a video giganti oppure, con meno complicazione tecnica, alla proiezione su schermo lucido del *display*: effetto realizzabile riprendendo il *display* in superotto e poi proiettandolo, sincronizzato con l'azione.

Il soggetto vuole essere lo studio — surrealista — del complesso rapporto che può esistere fra operatore e personal computer. Il computer scelto può essere un Texas TI-99/4a (molto versatile e di facile uso) oppure uno Sharp, il quale presenta il vantaggio di una grafica ad alta risoluzione.

Il protagonista svolge col c. una serie di lavori specifici nello studio-abitazione dove vive. Si tratta essenzialmente di una piccola banca dati, abbastanza versatile: ed è facile alternare il display dello schermo alle varie operazioni alla tastiera. Il ritmo deve essere molto rapido, molte le dissolvenze, e non guasta un sottofondo di musica elettronica. L'arredamento della stanza-ufficio dove si svolge la maggior parte dell'azione deve essere studiato con cura.

Il disordine deve essere solo apparente, anche se gli oggetti tanti.

In realtà il computer svolge una funzione importante anche nella strutturazione del tempo libero del protagonista, che vede poche persone, ed ha con il computer un canale privilegiato di comunicazione: scacchi elettronici, videogames domestici sono le attività serali post-lavorative. Anche le TV private. È evidente che Lui riesce a parlare molto bene con una macchina di cui conosce assai bene il codice, molto meno con le persone esterne, tanto imprevedibili e poco programmabili. Le persone che entrano mentre si è al lavoro sono un disturbo...

Ma le funzioni del computer, dotato com'è di memoria, e funzionante secondo l'imputato, arrivano ad essere quelle di super-io. Tradotto in immagini e sequenze, significa che un collaboratore insostituibile come il c. pone anche limiti inderogabili alle azioni di Lui: pronto a dare consigli di ogni tipo, sceglie lui però ambienti sociali, partners e altro che ritiene giusti e ha già registrati. Poco duttile, arriva a porre un onere pesante alla libertà di azione dell'operatore.

La rottura non tarda ad arrivare: e il lavoro si blocca del tutto.

Chi ha il coltello dalla parte del manico è il computer.

La situazione deve essere resa in maniera del tutto surrealista: facile comporre sulla tastiera addirittura frasi di dialogo, risposte demenziali, rifiuti. Un montaggio alternato rapido risponde alle esigenze di una buona resa visiva, e un corredo sonoro adatto calca bene la mano.

Man mano però l'amicizia viene ristabilita. Nuovi softwares vengono elaborati a tavolino e poi immessi nella memoria di massa della macchina, e si arriva infine all'*integrazione* fra Lui e il suo Computer.

Su questa trama-base si può anche immettere una storia d'amore, che risulterà assolutamente comica al momento di fare le presentazioni (per così dire). La partner adatta deve essere simpatica, intelligente ma tanto poco convinta dell'utilità di tanta razionalità da rasentare lo *snob*. Ma anche lei ha i suoi problemi: paradossalmente deve parlare prima o poi col computer se vuole comunicare col suo Lui. Solo alla fine, nella finale integrazione, lo Sharp lascerà i due in pace. Merito, per esempio, di un cavo telefonico collegato direttamente alla banca dati, di un software più duttile, ecc. S'intende che il surrealismo sarà la *norma* di un eventuale film.

PROGRAMMIAMO IL CINEFORUM

La scelta di ottimi film vi assicura la buona riuscita dei vostri cineforum.

Mario Spreafico

Ogni anno ritorna il problema della programmazione

È di questi giorni una lettera in merito alla programmazione, arrivata in redazione. La trascrivo.

«Spett. Redazione. Sono un animatore di cineforum... di Roma. Per il prossimo autunno devo organizzare dei cineforum. Scrivo a voi per chiedere un consiglio su cosa indirizzarci. Vi sono molto grato per il vostro suggerimento, anche sui lavori teatrali e schede cinema che presentate nella rivista. Cordiali auguri A.R.».
Caro amico A.R., la tua mi aiuta a fare questo intervento sulla programmazione di un cineforum. Probabilmente non sarà la risposta che ti aspetti. Ma per accontentarti dovrei essere un indovino! Spero che queste riflessioni ti possano ugualmente servire.

Per organizzare una serie di cineforum bisogna prendere in considerazione i diversi elementi che lo costituiscono:

- il pubblico con i suoi interessi, esigenze, capacità...;*
- i film che offre la piazza, cioè il tuo noleggiatore;*
- i «quattrini» che avete a disposizione;*
- gli «obiettivi» che gli animatori e il cinecircolo si propongono;*
- la disponibilità e possibilità dell'animatore-direttore-esperto.*

Coinvolgete i cineforisti nella programmazione

La scelta dei film (ma anche l'introduzione e il metodo del dibattito) deve essere adatta e adattata agli spettatori.

È certamente più facile la programmazione quando il pubblico è omogeneo per età, cultura, sviluppo, ambiente... Diventa invece estremamente difficile se si ha a che fare con un pubblico eterogeneo.

Resta ideale un preliminare sondaggio dei suoi interessi, fatto direttamente; o almeno, indirettamente, attraverso chi conosce un poco gli spettatori e il loro ambiente. Non siate presuntuosi né pressapochisti.

Potendolo fare, programmate i film insieme agli spettatori, proponendo una rosa di temi e titoli ben documentati e motivati. Una serata così di programmazione potrebbe risultare la più educativa dell'intero ciclo filmico.

È controproducente proiettare film di livello troppo superiore rispetto alle capacità e ai gusti degli spettatori. Né sarebbe giusto proiettare a degli adolescenti film con problematiche da essi insopportabili o inadeguate alla loro psicologia.

Non si tratta soltanto di far vedere a tutti i costi, o proibire, delle «grandi» opere, ma di far sì che il pubblico sappia 'valorizzare' l'opera e possa, al tempo stesso, maturare la propria personalità.

Obiettivi e tema-messaggio

Gli interessi e le motivazioni coscienti o inconsci del pubblico di un cineforum saranno tradotti dagli animatori in 'obiettivi' da raggiungere e in 'tema-messaggio' da analizzare, svolgere insieme e trasmettere. Su questo tema farete la scelta di un ciclo di cineforum. Vi sconsiglio di superare per ogni ciclo il numero di sei film.

Eccovi alcuni temi-messaggio possibili, di interesse generale o quasi:

1. TEMI SOCIALI: l'educazione del bambino, dei ragazzi; giovani e libertà; la emarginazione sociale, culturale, religiosa, fisica; il lavoro dell'uomo e della macchina; la donna nel cinema; la coppia; uomo e culture; il razzismo; il gioco del potere; militarismo e guerra; mass-media...

2. TEMI RELIGIOSI: la fede come ricerca; società vendicativa o misericordiosa?; la trascendenza nel cinema contemporaneo; morale dell'essere o dell'avere?; testimonianze religiose; la vita e la vita eterna...

3. TEMI CINEMATOGRAFICI: per generi (western, commedia, drammatico, giallo, poliziesco, fantascientifico, musicale, storico, documentaristico...); per regista, per attori, per epoche, per scuole, per nazioni produttrici; dal cinema muto, al sonoro, al colore...

I temi, l'ho già detto, dovranno essere scelti in vista degli obiettivi che il cinecircolo o gruppo socioculturale si è proposto: un'educazione all'immagine, alla giustizia, alla fraternità universale?... una ricerca sull'uomo, sulla natura, sulle istituzioni?... una sensibilizzazione ad alcuni problemi personali, familiari, educativi, sociali, religiosi?... un confronto di culture, civiltà, epoche storiche?...

Ad esempio, un gruppo eminentemente operativo, e quindi d'azione, potrebbe scegliere un film per arrivare a riflettere sul lavoro che si sta facendo, scoprirne l'anima, le motivazioni, la dimensione spirituale.

Non tutti i film sono disponibili per tutti.

E non sempre la parte del leone la fa il cinecircolo della grande metropoli. Infatti, certe pellicole, a Milano, restano in prima visione di un preciso circuito di sale per anni, senza riuscire a sbloccarle nemmeno per una serata. Mentre in altre città o paesi di provincia è più facile, alle volte, avere le stesse pellicole e a minor prezzo. Fatevi consigliare da chi ha «visto» i film ed è esperto in materia. In alcune città e regioni ci sono persone e centri specializzati. Consultate i libri che raccolgono recensioni di film, ad esempio quelle di G. Grazzini, del Centro S. Fedele di Milano...

Procuratevi un catalogo aggiornato dei film a disposizione sul vostro mercato, a 36 e a 16 mm. Alcuni vecchi film vanno poi ricercati nelle cineteche.

Sappiate inoltre che spesso si può ottenere anche la copia in lingua originale.

Non sono certamente l'ideale di un cineforum i film chilometrici; quando la sola proiezione obbliga alle ore piccole, difficilmente il pubblico si ferma volentieri a discuterne le tematiche. Evitate sempre la programmazione di opere 'vuote' di valori e di contenuti. Rifiutate assolutamente le pellicole maltenute: sbiadite, rigate, rattoppate, dalla colonna sonora impossibile...

La scelta di un ottimo film vi assicura per due terzi la buona riuscita del vostro cineforum.

LO STATO DELLE COSE

di Wim Wenders

Un film scuro che però non chiamerei pessimista.

Valerio Guslandi

Regia: Wim Wenders. **Fotografia:** Henri Alekan. **Musica:** Jurgen Knieper. **Interpreti:** Patrick Bachau (il regista), Samuel Fuller (il cameraman), Paul Getty III (lo scrittore),

Allen Goorwitz (il produttore), Roger Corman, Robert Kramer, Viva Auder. **Origine:** Germania Federale, 1982. **Distribuzione:** Gaumont. **Leone d'oro** di Venezia 1982.

IL SOGGETTO

Sulla costa portoghese si sta girando un film di fantascienza diretto da un regista tedesco, Friederich, al suo primo lavoro per una produzione americana. All'improvviso scompare il produttore e con lui i soldi necessari per continuare le riprese, per cui la troupe si vede costretta ad una interruzione forzata in attesa del ritorno dello scomparso. Poiché il tempo passa senza avere alcuna notizia dell'uomo, il regi-

sta vola a Los Angeles per cercarlo. Qui amici e collaboratori del produttore gli rivelano che questi è scomparso per essersi messo nei guai con la malavita per questioni di denaro. Friederich riesce a trovare il produttore ugualmente, ma viene ucciso insieme a lui da un colpo di fucile. Non prima, però, di essere riuscito a filmare con una cinepresa portatile, quella «realtà» che andava cercando di trasporre nei suoi film.

LINEE DI LETTURA

Film disperato, freddo, sgradevole; poetico, allegorico, struggente. Film drammatico e ironico, autobiografico e universale.

Tutto questo è «Lo stato delle cose», tutto questo e forse ancora altro, una pellicola che non sembra dire niente più di quello che mostra, ancorata com'è nell'attesa e nello scorrere inutile del tempo.

In primo luogo un richiamo alla pausa forzata che Wenders stesso dovette osservare durante le riprese del film «Hammett» per i continui boicottaggi del produttore, Francis Ford Coppola. Ma è un richiamo molto tenue, uno spunto per osservazioni più complesse, come quella sul mestiere di regista. Chi è e cosa fa questo Friederich? È un intellettuale che concepisce il cinema come restituzione della realtà, un uomo alla ricerca di una verità, che al tempo stesso è conscio di come ognuno stia sempre recitando una parte (vedi il discorso serale alla troupe) e finisce col trovarsi a girare un film di fantascienza, anzi, il rifacimento di un vecchio film di fantascienza, che della realtà è quasi la negazione.

Ecco allora la contraddizione del cinema, teorico della realtà ed esecutore della finzione, anche se la scelta estetica del bianco e nero al posto del colore lo conforta nell'illusione di un risultato più oggettivo. Il suo vero film lo trova nel momento della morte, quando, con la cinepresa portatile, «gira» l'ambiente intorno a lui, identificando il suo sguardo con quello del mezzo cinematografico attraverso inquadrature non più ricercate, come si era visto durante tutta la storia, ma inclinate e un po' «fuori fuoco». Un viaggio tragico, il suo, ancora uno dei tanti viaggi di cui è pieno il cinema di Wenders attraverso il tempo. Un viaggio con risposta, quella che la realtà tanto cercata è sempre pronta a tenderti l'agguato definitivo.

Un film di attese, di solitudine e di noia, restituite attraverso i gesti quotidiani e ormai cristallizzati della troupe nell'albergo portoghese sulle rive dell'Atlantico. Un albergo molto vicino alla fortezza Bastiani del «Deserto dei tartari», enorme e isolato. oltreché decadente, dove non si vede mai

neppure un cameriere. La pausa forzata rigetta ogni componente della troupe tra le braccia della propria esistenza senza importanza, impone a ciascuno il peso del tempo, illusoriamente fratturato dal cinema, ma presenza costante e silenziosa del liquefarsi dei rapporti sociali.

Più che la macchina da presa Wenders sembra usare qui il microscopio, per osservare da vicino i piccoli uomini del suo

film, i loro riti e la loro solitudine. Osserva questo regista europeo che ha voluto fare suo l'ormai fallimentare «sogno americano», e non è riuscito a compiere la fusione (o il compromesso?) tra mentalità del vecchio continente e modelli americani, causando il tracollo e il relativo assassinio suo e del produttore.

Osserva lo «stato delle cose» per capire la tragedia della vita.

IL REGISTA

Wim Wenders è nato a Düsseldorf nel 1945. Dopo il diploma scolastico intraprende studi di medicina e filosofia, per poi abbandonarli in favore della pittura, trasferendosi a Parigi. Nella capitale francese approfondisce la conoscenza con il cinema. Rientrato in Germania inizia l'attività di critico cinematografico. Stimolato dall'ambiente culturale inizia a realizzare i primi cortometraggi, per esordire nei lungometraggi con «Estate in città» (1970). A questo seguiranno «Prima del calcio di rigore» (71), «La lettera scarlatta» (72) dal romanzo di Nathaniel Hawthorne, quindi i film della cosiddetta «trilogia della strada»: «Alice nelle città» (73), «Falso movimento» (74), «Nel corso del tempo» (75). Affrontato un soggetto «nero» della scrittrice Patricia Highsmith, «L'amico americano» (77), realizza un film-documento sugli ultimi giorni di vita del regista Nicholas Ray, «Nick's movie» (79/80) e l'inedito «Hammett».

«La lentezza (nei film) significa mostrare, con la maggior dovizia di particolari possibile, gli avvenimenti che devono essere descritti... Non solo per evidenziare lo svolgersi della vicenda, ma anche per sottolinearne la durata. Esiste un solo sforzo uniforme: rendere il più possibile chiari e comprensibili tutti gli avvenimenti fisici e psichici nella loro giusta successione temporale.

«Lo stato delle cose» è un film scuro, che però non chiamerei pessimista. È nato come remake di un film di fantascienza e poi è decollato per diventare questa avventura. Forse lo avevo inconsciamente dentro di me da anni. Nella pellicola non c'è più il cinema e non c'è più il film, ma il film resiste. Nel primo tempo assistiamo alla «morte» metaforica della troupe, poi, in Usa, c'è una specie di risveglio. Forse manca una terza parte che non ho girato e non girerò».

PARERI DELLA CRITICA

Wenders è oramai un capofila del cinema europeo, forse quello che con più coerenza, dopo Antonioni, chiede alle immagini di esprimere insieme alle forme degli oggetti, delle figure, della natura, il loro valore spazio-temporale. «Lo stato delle cose» ha, soprattutto nella prima parte, una mirabile capacità di far cantare la spossatezza dei sentimenti provati da chi vive nell'ambiente del cinema.

Wenders compie un bellissimo «paesaggio con rovine» in cui i riferimenti autobiografici ci interessano meno delle sensazioni trasmesse. Proprio confrontando questo film con «Hammett», fatto nel rispetto delle regole di Hollywood, si vede quanto giovì a questo autore restare fedele alle proprie corde anche nella supposta povertà dello spettacolo.

Giovanni Grazzini da «Corriere della Sera»

Per un appassionato di cinema «Lo stato delle cose» è festa grande. Wenders con la freschezza delle sue cose migliori rivive la condizione di chi vive facendo film e chi vive nutrendosi di pellicola.

Giorgio Carbone - «La notte»

Dalla lunga e compiaciuta apertura in Portogallo il racconto approda a un capitolo finale ambientato in California che si colloca dalle parti di Nathanael West. Il monologo del produttore è un capitolo degno di figurare in qualsiasi antologia sulla «dream factory» e la sparatoria all'alba, dove trovano la morte regista e produttore fucilati dal nemico comune che è il capitalismo nella sua forma più perversa, è un brano straordinario.

Tullio Kezich da «Panorama»

TOOTSIE

di Sidney Pollack

Lui è Dustin Hoffman, Lei è Tootsie.

Stefano De Nadai

Regia: Sidney Pollack. **Soggetto:** Don Mc Gui-re. **Sceneggiatura:** Larry Gelbart, Murray Schisgal. **Fotografia:** Owen Roizman. **Musica:** Dave Grusin. **Interpreti:** Dustin Hoffman (Mi-

chael Dorsey/Dorothy Michaels), Jessica Lange (Julie), Ter Garr (Sandy), Charles Durning (Les), Sidney Pollack (George Fields). **Origine:** Usa, 1985. **Distribuzione:** PIC.

IL SOGGETTO

Pignolo, piantagrane, mai contento di ciò che i vari registi gli dicono di fare, Michael Dorsey non riesce a trovare una partecina che gli permetta di sbarcare il lunario. Non che gli manchi il talento, ma la sua aggressività lo rende un po' sgradito a registi e produttori, tanto che il suo agente gli dice chiaro e tondo che per lui il mestiere di attore è senza domani.

Avuto sentore che cercano una donna per una parte di amministratrice ospedaliera, Michael, quasi per sfida, si presenta agli studi televisivi e, proprio grazie alla sua aggressività, ottiene la parte. Nelle nuove vesti femminili Michael-Dorothy fa un po' di te-

sta sua, facendo allibire i colleghi e ottenendo grande successo presso il pubblico. Il guaio è che, oltre a Julie, giovane e avvenente collega che diviene sua grande amica, anche un bel po' di maturi giovanotti trovano Dorothy affascinante e fanno imbarazzanti advances.

La situazione si fa veramente pericolosa quando si innamora di lei un agricoltore del West, padre di Julie, il quale arriva a chiederle di sposarlo. Urge riprendere la propria identità, anche perché Michael si è innamorato proprio di Julie. Ovviamente però, di qui alla fine, non mancheranno ancora equivoci e risvolti esilaranti.

LINEE DI LETTURA

«Tootsie» (che in linguaggio affettuoso significa pressapoco cocco, tesoro) rappresenta il classico prodotto hollywoodiano ottimamente confezionato, basato sulla commedia degli equivoci e sul travestimento dettato dalle necessità, filone che ha avuto esempi fortunatissimi: basti ricordare l'insuperato «A qualcuno piace caldo» di Billy Wilder o il recentissimo «Victor Victoria» di Blake Edwards. Se confrontato con questi due classici, il film di Pollack si colloca al terzo posto, ma ciò non impedisce che «Tootsie» raggiunga punte decisamente esilaranti, questo grazie soprattutto all'interpretazione straordinaria di Dustin Hoffman, ad alcune battute fulminanti e al discreto buon gusto, esente da volgarità, che permea tutta la pellicola. Abbastanza fine e delicato nel tratteggiare le psicologie, con momenti di notevole femminismo quasi

accattivante, «Tootsie» rimane un buon film, ricco di divertimento, distensivo e piacevolissimo a vedersi, anche se dal punto di vista tematico offre abbastanza poco e le tanto declamate rivelazioni sul microcosmo femminile rimangono semmai a livello personale per Dustin Hoffman chiamato a una parte impegnativa.

Al massimo, qualche spunto lo si ricava dalla satira piuttosto scoperta nei riguardi della televisione, con situazioni quasi assurde, ma di sicuro effetto umoristico.

Praticamente il vero valore del film risiede comunque nell'interpretazione dei protagonisti, accuratissima, vivace, convincente e spettacolare quella di Dustin Hoffman, più pacata e apparentemente un po' in ombra quella di Jessica Lange, comunque sempre affascinante.

IL REGISTA

Nato nell'Indiana il 1° luglio 1934, Sidney Pollack, appena terminati gli studi, va a New York, attratto dal mondo dello spettacolo. Il suo primo amore è il teatro e per sette anni sarà assistente del suo maestro Sanford Meisner. Come attore prende parte ad alcuni lavori televisivi diretti da John Frankenheimer, la cui amicizia gli apre nel '61 le porte della regia. Dopo un tirocinio televisivo, nel '65 firma «La vita corre sul filo». Successivamente lo troviamo autore di film come «Questa ragazza è di tutti» (1966), «Joe Bass l'implacabile» (1968), «Ardenne '44, un inferno» (1969), il famoso e interessante «Non si uccidono così anche i cavalli?» (1969), «Corvo rosso non avrai il mio scalpo» (1972), «Come eravamo» (1973), «Yakuza» (1975), «I tre giorni del Condor» (1975), «Un attimo,

una vita» (1977) e infine il discusso «Diritto di cronaca» dell'81.

Sidney Pollack è un nome fondamentale nell'evoluzione della nuova Hollywood; bravissimo nel dare una ragione espressiva allo schermo panoramico, ultimamente ha messo il suo talento al servizio di progetti un po' di ordinaria amministrazione, spreca forse l'occasione di sfornare qualche capolavoro.

Sul suo ultimo film ha dichiarato: «Tootsie è la storia di un tipo che accettando, per necessità, la parte più femminile di sé, diventa un uomo migliore. E comincia a capire davvero le donne. Lo so, c'è un filone cinematografico sul travestimento e l'omosessualità che va di moda; ma io ho voluto semplicemente trattare un soggetto piuttosto serio in maniera comica».

PARERI DEI CRITICI

«Tootsie» presumeva forse di prendere spunto dalla moda dell'androgina per affrontare con punte garbate il problema dei ruoli sessuali, con un'analisi integrata delle psicologie e dei comportamenti. Se questo era il traguardo, non si direbbe raggiunto, perché si va poco oltre l'amenità delle situazioni, e l'unica satira centrata è quella della soap-opera televisiva e del suo ambiente.

Giovanni Grazzini, da «Corriere della Sera»

Se «Tootsie» rivela nei dettagli finezza e spessore intellettuale, nella struttura principale appare invece tagliato con l'accetta. Le avventure dell'uomo-donna si sgranano all'insegna dell'ovvio (...). La morale della favola dovrebbe essere che la «mossa del cavallo» di un uomo che sceglie di presentarsi come donna mette in crisi tutti i ruoli (...).

Tullio Kezich, da «La Repubblica»

Costruito con grande senso dello spettacolo sul filo di una comicità irresistibile, sempre dentro la misura, sempre intelligente e immediato, «Tootsie» rinverdisce alla grande le glorie della commedia brillante hol-

lywoodiana applicandola a temi di viva attualità e adottando una formula narrativa insolitamente realistica.

È il film più teneramente femminista che abbia mai visto. Lontano da ogni retorica e da ogni maschile compiacenza, annega nell'ironia tutta una serie di luoghi comuni sull'argomento concludendo che (...) dentro ognuno di noi c'è una parte femminile che va scoperta e vissuta come un valore e un arricchimento.

Eligio Ermeti, da «Famiglia cristiana»

Il merito maggiore del film sta nel garbo salottiero con cui Michael-Doroty si avvicina a situazioni che in altre mani sarebbero risultate pesanti e, dopo averle appena sfiorate, se ne allontana con civettuola disinvoltura. (...) I dialoghi del film sono spiritosi. Qualche 'gag' è indovinata. Si sfiora, in alcuni momenti, la farsa. Ma, più spesso, Pollack lavora di fino. Niente, sia chiaro, di troppo 'osée' o, comunque, di nuovo. In un film del genere, attento a non disturbare nessuno, l'apporto degli attori è fondamentale per assicurare piacevolezza all'insieme.

Francesco Bolzoni, da «Avvenire»

UFFICIALE E GENTILUOMO

di Taylor Hackford

Un film che ha incontrato grande favore di pubblico.

Stefano De Nadai

Regia: Taylor Hackford. **Sceneggiatura:** Donald Thorin. **Musica:** Jack Nitzsche (canzoni eseguite da Joe Cocker e Jennifer Warnes, Pat Benatar, Van Morrison, Z Z Top, Dire Straits, Sir Douglas Quintet). **Interpreti:** Ri-

chard Gere (Zack Mayo), Debra Winger (Paula), Lisa Blount (Lynette), David Keith (Sid), Louis Gossett jr. (il sergente). **Origine:** Usa, 1982. **Distribuzione:** CIC.

IL SOGGETTO

Zack Mayo è un aitante giovane, insofferente della condizione in cui lo ha costretto a vivere un padre ubriaccone e donnaiolo nelle Filippine e psicologicamente ancora provato dal suicidio della madre.

Decide quindi di uscire dall'emarginazione, di arruolarsi nella Marina e prendere il brevetto di pilota di jet. Alla scuola di Port Rainer l'addestramento è infernale grazie soprattutto alla durezza e all'inflessibilità del sergente maggiore Foley, la cui maggiore aspirazione sembra quella di esasperare gli allievi, spingendoli così al ritiro. Foley prende subito di petto Zack il quale, non avendo alternative, stringe i denti e

va avanti. A rendere la situazione meno dura, ma a complicarla sotto altri aspetti, ci si mettono alcune bellezze locali, spinte dal fascino della divisa e dalla prospettiva di sposare un pilota ad abbordare i giovani allievi.

Una di loro, Paula, finisce per innamorarsi seriamente di Zack, il quale, inizialmente, la tratta poco più che come oggetto di passatempo. Sarà l'esercizio di umiliazione, lo sforzo fisico e la disciplina a far uscire Zack dall'isolamento, a scoprire il prossimo ed aiutarlo e, nonostante la triste vicenda di un amico suicida, ad accettare e ricambiare l'amore di Paula.

LINEE DI LETTURA

«Ufficiale e gentiluomo» è il classico film realizzato con notevole astuzia e conoscenza dei gusti del pubblico, destinato a un pubblico di largo consumo, in prevalenza piuttosto giovane anche se non giovanissimo. Alla storia con risvolti sentimentali e con desideri di affermazione, unisce la presenza di due attori decisamente attraenti (anche se Debra Winger è praticamente al suo esordio, è comunque dotata di notevole bellezza e talento artistico) e l'inserimento di qualche sequenza un po' discutibile e scabrosa, destinata a soddisfare certe frange di pubblico.

Sostanzialmente i pregi del film si riassumono nel fatto che la storia è piuttosto gradevole a seguirsi, la recitazione è adeguata e la figura di Zack Mayo è una di quelle che si amano vedere al cinema, estrema-

mente volitivo nel suo tendere alla meta, disposto a superare qualsiasi ostacolo o difficoltà e capace anche di aiutare gli altri, una volta superate alcune difficoltà psicologico-ambientali che lo avevano portato a chiudersi. La psicologia dei personaggi non sarà particolarmente approfondita, ma comunque ci offre delle figure abbastanza credibili.

I difetti risiedono soprattutto nella scarsa originalità delle scene all'accademia aeronavale e nelle frequenti cadute nel fotomanzesco o nel fumetto sentimentale, specie nell'happy end decisamente troppo smaccato, anche se prevedibile. Fa poi pensare come ancora una volta il recente cinema hollywoodiano presenti una esaltazione della ferrea educazione militarista, quasi un ritorno all'uomo forte di stampo mili-

tare, macchina da guerra umana pronta ad affrontare qualsiasi difficoltà (vedi «Rambo»). E questo un discorso che meriterebbe di essere approfondito «Ufficiale e genti-

luomo» resta comunque un prodotto confezionato con accuratezza e che, grazie agli elementi prima accennati, ha incontrato grande favore di pubblico.

IL REGISTA

Californiano di origine, il regista Taylor Hackford è un nome abbastanza nuovo del cinema americano, essendo soltanto alla sua seconda opera. Non è però uno sprovveduto, come dimostra «Ufficiale e gentiluomo» e visto il suo breve ma non disprezzabile curriculum. Nel '79, infatti, ha vinto l'Oscar per il cortometraggio con «Teenager father» e successivamente ha firmato «Rock Machine», film che ha avuto un certo rilievo.

Sul successo di pubblico avuto negli Stati

Uniti dalla sua seconda opera, il regista ha così commentato: «Cosa c'è di più positivo di un ragazzo che trova se stesso attraverso il rigore della vita militare? E poi il mio film parla di mobilità sociale, di opportunità di elevarsi offerte a tutti, e non parlo di opportunità alla «Rocky».

Hanno detto che è un film della guerra, io dico che è un film degli anni '80. Anni duri, che offrono poche prospettive ai lavoratori. Io ne ho illustrato una ».

PARERI DEI CRITICI

(...) il film scritto da Douglas Day Stewart contiene quasi tutti gli ingredienti che si chiedono al melodramma di consumo (...), ma impastati senza ingegno particolare. Mentre le scene sull'addestramento militare si limitano ad aggiornare situazioni già molto spesso portate sullo schermo, quelle d'amore vi sono aggiunte con scarsa coerenza narrativa, e le une e le altre sono espresse con un linguaggio piuttosto ovvio. Né i caratteri hanno tale spessore da rimediare alla genericità dell'impalcatura. Con tutto ciò il film è uno spettacolo di soddisfacente interesse per gli aspetti documentari e per gli spunti d'analisi di costume.

Giovanni Grazzini, da «Corriere della sera»

In «Ufficiale e gentiluomo» manca non solo quell'aura di eroismo che avvolge chi serve la Patria, ma anche quella vena di antimilitarismo che porta lo spettatore a compiangere gli eroi, vittime di sacrifici spesso inutili. Qui la guerra è fisicamente

lontana, ma, metaforicamente, più vicina che mai: è quella che affronta ognuno per trovarsi uno spazio in una società spietata (...). L'amore è a volte «ciò per cui vale la pena», a volte la barriera che non superi e ti fa gettare la spugna. (...) Tra le cose migliori di «Ufficiale e gentiluomo» che non sono molte, ma tali da avergli decretato notevole fortuna alla sua uscita in USA, va senz'altro annoverata la recitazione dei protagonisti.

Eligio Ermeti, da «Famiglia cristiana»

«Ufficiale e gentiluomo» è un film astuto e cinico, ideologicamente parlando, magari anche perverso. Taylor Hackford ha imparato da Lucas e dai suoi amici il gusto della citazione contaminante. Pesca un po' di qua e un po' di là: qualche eco di «Prima dell'uragano», un pizzico della «Lunga linea grigia», una bella dose di «Da qui all'eternità». E, accidenti, il maledetto miscuglio funziona.

Claudio Carabba, da «l'Europeo»

COLPIRE AL CUORE

di Gianni Amelio

Un film nel terrorismo quotidiano, senza affetto, senza speranza.

Valerio Guslandi

Regia: Gianni Amelio. **Sceneggiatura:** Gianni Amelio e Vincenzo Cerami. **Fotografia:** Tonino Nardi. **Musica:** Franco Piersanti. **Interpreti:** Jean Louis Trintignant (Dario), Fausto Rossi

(Emilio), Laura Morante (Giulia). **Origine:** Italia, 1982. **Distribuzione:** Gaumont. Primo premio al festival di Ischia 1983.

IL SOGGETTO

Emilio, giovane studente liceale, figlio di Dario, professore universitario, riconosce in un terrorista ucciso dalla polizia, un giovane che aveva visto insieme al padre nella villa della nonna. Scosso dal fatto, Emilio rivela l'incontro ai carabinieri e poi, incontrata per caso la ragazza del terrorista, si mette a pedinarla. Sorprende in questo modo anche il padre, che si incontra di nascosto con la ragazza, e li fotografa insieme. Dario viene a sapere di essere stato

seguito quando trova una di queste fotografie nella sua borsa. Il confronto con il figlio è drammatico, anche violento, ma totalmente infruttuoso. Emilio rinfaccia al padre di non avere combattuto la violenza, Dario promette di cambiare. Ma quando si reca per l'ultima volta dalla ragazza, entrambi cadono nella trappola della polizia, probabilmente avvertita ancora una volta da Emilio.

LINEE DI LETTURA

Un nuovo passo nella galleria degli orrori e della inarrestabile degenerazione in atto nella istituzione familiare.

Non un film sul terrorismo, ma un film nel terrorismo quotidiano, fatto tanto di armi e violenza quanto di mancanza di affetto e di speranza.

Emilio è un ragazzo intelligente ma introverso, retto ma intransigente. Le sue capacità intellettuali lo pongono certamente al di sopra dei suoi coetanei, ma proprio per questo motivo lo fanno sembrare anche troppo serio per la sua età. Raramente lo si vede sorridere, se non per qualche amaro sarcasmo. In famiglia si trova a vivere con una madre perennemente assente, tutta chiusa com'è nel suo lavoro (significativa, al riguardo, la sequenza in cui Emilio la insulta e l'accarezza, mentre la donna, con in testa la cuffia del registratore, recepisce solo il gesto di affetto) e un padre con cui non ha un rapporto profondo come vorrebbe.

Corrono insieme nei boschi, si confrontano, ma più spesso come due estranei che

non riescono a capire cosa si agita dentro l'altro. Così nasce nel ragazzo il sospetto che il legame tra il padre Dario e il terrorista ucciso vada oltre la semplice amicizia tra insegnante e allievo.

Emilio non sa chi sia in realtà questo uomo che è anche suo padre. Potrebbe benissimo essere un terrorista, visto che si incontra di nascosto con la ragazza dell'estremista. O forse sono solo incontri sentimentali. Emilio non sa, non capisce, ma si mette a spiare le mosse del padre come fosse un delinquente. Quando Dario si ritrova una sua foto con la ragazza nella cartella, si accorge di quanta distanza ci sia tra lui e il figlio, ma non sa più come agire. Decide di «diventare» un vero padre, autoritario e inflessibile, come in fondo gli chiede il ragazzo, a cui manca da sempre un punto di riferimento che gli spieghi ciò che è bene e ciò che è male.

Lo scontro tra i due è proprio su questo terreno: tra il bene e il male, tra quello che non si è fatto per permissivismo e man-

canza di sensibilità e quello che si cerca di fare in buona fede, sbagliando comunque per non aver saputo agire al momento dovuto.

Da un lato troviamo una generazione, quella dei padri, ancorati alla memoria della guerra e della resistenza, tenuta da sempre come bandiera per coprire i successivi anni di assenza di impegno politico e sociale, a tutto favore del proprio interesse personale; dall'altro abbiamo la generazione dei figli che, lasciati a se stessi e senza un ideale a cui conformarsi, in una società lacerata e sanguinante, vedono come tentativo di soluzione, l'irrigidimento al servizio di un ordine e di una giustizia ciechi almeno quanto chi cerca di distruggerli. Così Emilio (molto verosimilmente anche

se non è così chiaro), denuncia il padre alla polizia, senza nemmeno cercare di capire i rapporti che lo legano alla ragazza. Non vuole capire, chiuso com'è nel suo cerchio di paure e incertezze e sceglie di agire, salvo restare poi con l'angoscia del dubbio. Così Dario si trova condannato non per la complicità con i disegni eversivi, ma per avuto paura di creare un ponte tra lui e il figlio che sicuramente non avrebbe prodotto i risultati che ora gli si ritorcono contro.

Un film senza soluzioni e senza spiegazioni su cosa accadrà ai protagonisti. Non ci importa sapere come andrà a finire. Ci importa sapere cosa ci sta accadendo, per capire come tutto avrebbe dovuto essere e non è stato, solo per colpa nostra.

IL REGISTA

Gianni Amelio è nato nel 1945. Già organizzatore di cineforum, è passato dietro la macchina da presa agli inizi degli anni '70 con un mediometraggio televisivo, «La fine del gioco» sui mezzi di comunicazione di massa e sulla situazione delle case di correzione al sud. Da ricordare ancora «La città del sole», analisi della figura dell'intellettuale basata sulla figura di Tommaso Campanella, filosofo italiano del '600, e «Bertolucci secondo il cinema» cronaca del-

la lavorazione del film «Novecento».

«Colpire al cuore» è il suo primo lungometraggio realizzato secondo i canoni della produzione commerciale.

Nel 1978 realizza «La morte al lavoro» (Premi di Locarno e di Hyres), e per la tv «Effeti speciali».

Nel 1979 «Il piccolo Archimede», premio per la miglior interpretazione femminile al festival di S. Sebastiano, a Laura Betti.

PARERI DELLA CRITICA

Ben scritto, ben costruito sui toni dimessi e allusivi, che si addicono alle doppie verità, sempre attento al rapporto fra valori figurativi e quelli psicologici, «Colpire al cuore» è un referto (e un «giallo») dolorosamente verosimile, più ricco di motivi di quanto si possa credere (per esempio il toccante rapporto che sfiora o rammenta l'amore fra Giulia e Dario), dettato dal

sentimento del tragico e dal tema della gabbia a un cineasta tanto maturo nella tecnica quanto nella sensibilità. «Colpire al cuore» è l'analisi di una situazione e il ritratto di due caratteri, non un pamphlet pro o contro il terrorismo. Come tale ci sembra riuscito.

Giovanni Grazzini, «Il corriere della sera»

DICHIARAZIONI DEL REGISTA

Per me ha molta importanza il contrasto generazionale, l'osservare come un padre e un figlio guardano al terrorismo, l'uno in un'ottica sentimentale, l'altro con una grande volontà d'azione, di civiltà. L'ignoranza di certe cose, il mistero di una realtà che non conosciamo è proprio il tema

del film, che osserva il rapporto dei personaggi, un padre e un figlio davanti a qualcosa di più grande di loro. Non voglio spiegare chi sono i terroristi, perché non lo so neanche io, ma chi siamo noi di fronte a loro. Non osservo il fenomeno, studio il problema.

CAMMINA CAMMINA

di Ermanno Olmi

«Si vede ancora la stella? Anche se non si vede c'è di sicuro»

Ezio Leoni

Regia, soggetto, sceneggiatura, scenografia, fotografia e montaggio: Ermanno Olmi. Musica: Bruno Nicolai. Interpreti: Alberto Fumagalli (Mel, il sacerdote), Antonio Cucciar-

ré (Rupo), Eligio Martellacci (il centurione del re). Produzione: Rai-Radiotelevisione Italiana e Scenario s.r.l. Distribuzione: Gaumont. Durata: 2h e 45'. Origine: Italia 1983.

IL SOGGETTO

Le stesse scene iniziali invitano ad intendere Camminacamina come una 'rappresentazione' popolare, una vicenda 'privata e corale' sul canovaccio della venuta dei Magi. Con un consueto telone che fa da cartogramma celeste e da sipario di stelle, si va ad incominciare...

Mel e Rupo: il sapiente, astrologo e sacerdote del Dio antico, ed il discepolo, un bambino già iniziato alla lettura dei testi sacri ed ai riti sacrificali. Il mondo degli adulti, invischiati nelle tradizioni religiose e sociali, e quello dei fanciulli, alla perenne ricerca del 'capire', con lo spirito riluttante di fronte a qualsiasi offesa alla vita (anche a quella di un agnellino).

Poi il luminoso astro della Natività solca il cielo ed i due si inseriscono, come guide regali del loro popolo, in un discorso più profondo e concreto di venerazione e speranza, mettendosi in marcia nella direzione indicata dalla stella: 'Camminacamina' incontro al nuovo re, salvatore dell'umanità, guidati da un centurione farfugliante, mescolati tra fedeli e furfanti, oltre fiumi e montagne, con i fogli delle scritture sferzati dal vento.

Qualcuno fugge o desiste, ma la carovana

procede fiduciosa («si vede ancora la stella? Anche se non si vede c'è di sicuro»), si unisce a quelle di altri due inviati regali e con muli, elefanti e cammelli giunge infine alla meta. I tre magi debbono ancora superare la infida cortesia di un vessatorio governatore, quindi (l'ultima indicazione è dalla voce degli oppressi), tra antichi ruderi ormai soggiogati dalla vegetazione, incontrano il santo bambino, vedono la sua manina spuntare dalla greppia dell'asino e porgono i doni di santità, regalità e martirio mentre ricevono a contraccambio tre piccoli pani e Rupo lascia nella stalla un simbolico agnellino. Vengono accolte altre offerte di denaro e gioielli, ma la notte si fa carica di minacce e le tre 'guide', confondendo i loro timori con visioni angeliche di avvertimento, rimettono la carovana sulla strada di casa.

Ognuno riprende l'originaria direzione di provenienza, le monete e gli ori non consegnati finiscono nelle tasche dei magi; solo una voce osa proclamare la vigliaccheria e gli inganni ed intanto, nell'abbandonata radura del presepe, restano i tragici segni della prima strage dell'era cristiana.

LINEE DI LETTURA

«...Ho voluto raccontare una favola a sfondo metafisico. In questo senso io paragono il cinema all'arte popolare della «narrazione orale: non occorrerebbero altre parole per chiarire la lettura di *Camminacamina*, dato che tutto il film si umilia e si eleva proprio nel definirsi di questa ottica d'autore. L'eccessiva lentezza, il predomi-

nare dell'oscurità notturna, le ricorrenti declamazioni di massime e moniti biblici, l'esile frammentarsi dell'evento-guida in una miriade di episodi-parabole, la 'povera' spontaneità di paesaggi, scenografie e recitazione non sono che le caratteristiche stesse, punti di forza e di debolezza, della scelta stilistica di Olmi: un racconto quin-

di 'popolare' piuttosto che 'popolaresco', non rigorosamente storico né asceticamente mistico, una rappresentazione tra il sacro ed il profano, 'vera' nel suo intimo proprio perché ardita e riflessiva.

«Anche nel coraggio c'è un po' di demenza ed anche nella demenza c'è un po' di ragione» ricorda durante il viaggio il suonatore di flauto. Ci sono voluti davvero 'coraggio e demenza' per intraprendere un simile lavoro con tanta professionalità ed impegno e così poca arrendevolezza commerciale (basti pensare alla durata globale dell'impresa — circa tre anni — con le conseguenti spese di produzione, alla gioviiale e rigorosa coerenza espressiva della parlata toscana, alle fatiche quotidiane della realizzazione nella zona di Volterra, con tessuti, costumi ed arredi costruiti 'in loco'). Ma quella che alla fine predomina è la 'ragione' di Olmi, il suo pensiero di «credente non passivo», fin troppo preoccupato, nel suo «smontare completamente l'immagine o meglio l'immaginetta religiosa» di puntualizzare che «credenti non significa appartenere ad una Chiesa, votarsi ad un Dio, ma accettare il mistero della fede», poiché ciò che più brilla in questo suo undicesimo lungometraggio è la sincerità della ricerca e la finezza di accenti di un cristianesimo ormai profondamente radicato e fervido di meditazione: citiamo, su tutto, lo splendido 'itinerario eucaristico', con Rupo che sussurra «mi piacerebbe fare il panettiere» giusto prima dell'apparire della cometa (la meta, sottintesa, è naturalmente Betlemme, 'casa del pane') e

con il simbolico scambio delle offerte — 'oro, incenso e mirra' più i pani e l'agnello — tutti segni limpidamente cristologici, per una Natività in cui già si compie, nella sua pienezza, il progetto messianico.

Il ventilato 'scandalo' c'è solo per chi legge le tenebre come il regno del male e non del dubbio, per coloro ai quali le parolacce 'stonano' solo perché sono in bocca ai bambini (il termine del caso è 'ecolalia'), per chi vuole dimenticare e non rileggere in maturità di confronto la 'storia della Chiesa'. Nello sconclusionato procedere della carovana di *Camminacammina* c'è la denuncia dei vari controsensi della religiosità, dallo 'scandalizzare' i bambini con la violenza sacrificale all'adagiarsi o in formule e gesti volutamente incomprensibili o nell'elitaria acquiescenza dello spirito («arrivati a questo punto non ci resta altra scelta che quella delle certezze»); c'è la critica all'immobilismo di certe istituzioni clericali, negatesi al vero impegno (la fuga di fronte al pericolo) o troppo compromesse con i criteri ed i simboli della realtà materiale (l'appropriazione del denaro, con la scusa di «costruire templi per celebrare la venuta di Dio sulla terra»).

E c'è la polemica, o semplicemente la delusione, nell'osservare la meschinità del 'popolo dei fedeli' confuso tra paura e debolezza nell'affrontare le asperità della vita, vilmente in rotta come i propri 'capi' (spirituali, intellettuali o altro) di fronte alle prove di devozione ed eroismo, entusiasta per i grandi segni, ma presto dimentico dell'intimismo degli eventi più veri.

IL REGISTA

Quando a Cannes, nel maggio 78, la Palma d'oro venne assegnata a L'albero degli zoccoli, al pubblico questa parve finalmente l'occasione per la scoperta 'popolare' (in contenuti ed adesione) di un nuovo grande regista e le ovazioni per Ermanno Olmi furono quasi unanimi e coscientemente partecipate. Fu il rivelarsi per lo spettatore di una concezione del cinema 'povera' e profondamente umana, rivolta alla «rivalutazione dell'ovvio» ed alla rappresentazione meditata della quotidianità, trasportata per l'occasione in un mondo, quello contadino, in stretto e sincero contatto con le tradizioni più feconde, con la 'faticosa' disponibilità della natura, con la fede cristiana, rasserrenante e fraterna. Per la critica fu il ritrovare un autorevole artigiano da tempo sulla breccia, perfetta-

mente identificabile per originalità, serietà e qualità d'impegno.

Nato a Bergamo il 24 luglio 1931, inserito fin da giovanissimo nel mondo del lavoro (causa la prematura scomparsa del padre), Olmi poté ugualmente coltivare l'amore per la recitazione con valide esperienze filodrammatiche e facendosi tra l'altro notare, per le sue imitazioni 'dopolavoristiche', nella ditta in cui era impiegato, la Edison. Ben presto viene creata, ed affidata alla sua direzione, una 'sezione cinema' con l'obiettivo di realizzare documentari industriali a supporto dell'immagine pubblica dell'azienda (da notare la presenza di Tullio Kezich come soggettista e addetto stampa, e di collaboratori saltuari quali Parise e Pasolini). Circa 30 cortometraggi tra il 54 e il 59, poi nel 60 il primo lungometraggio Il tem-

po si è fermato (la cornice è quella di una diga in Valcamonica) nel quale Olmi sublima una tendenza che è ormai già caratteristica del suo operare cinematografico, quella di svincolarsi dalla didascalica rappresentazione di apparecchiature tecniche per dedicarsi agli uomini che vi sono preposti, ai loro problemi più intimi e reali quali la solitudine e l'alienazione, l'esigenza di comunicazione e di solidarietà.

Il film successivo, vera 'opera prima' a soggetto (come tale premiata alla XXII Mostra di Venezia), è *Il posto* (61), amaro approdo di un giovane di origini operaie alla grigia sicurezza dell'ambiente impiegatizio milanese.

Gli apprezzamenti internazionali, da 'Film Culture' ai 'Cahiers du Cinéma', non distolgono Olmi dal rimanere ai margini della jagocitante industria cinematografica (tra l'altro ama essere egli stesso soggetto, sceneggiatore, responsabile della fotografia e del montaggio dei suoi lavori) al fine di proseguire nell'approfondimento delle sue tematiche 'semplici' e umane con *I fidanzati* (63), *Racconti di giovani amori* (67),

I recuperanti (70), *Durante l'estate* (71). Un momento a parte è costituito da *E venne un uomo* (65) tentativo non compiutamente risolto di rileggere la biografia di Giovanni XXIII, ma il valore del cineasta resta indiscutibile e con un'opera come *La circostanza* (74) si fa più specifico anche il suo scavare nel malessere interiore del ceto borghese, analisi già intrapresa con discreti risultati in *Un certo giorno* (69).

Dopo *L'albero degli zoccoli*, «non un film di rimpianti, ma il contributo al progetto di un futuro più mediato», Ermanno Olmi si è ora sbilanciato con *Camminacammina* in «una scommessa persa in partenza», un film «ammirevolmente fatto a mano nell'era della tecnologia e della specializzazione» (Kezich) ma decisamente ostico nella serietà 'iniziatica' del tema (una riflessione sul messaggio della Natività, sui compromessi e le contraddizioni dell'umanità che l'ha accolto) e nella scarna impostazione stilistica, con un ritmo decisamente lento ed una strutturazione filmica arditamente affrancata dai consueti 'clichet' di recitazione e verosimiglianza.

PARERI DEI CRITICI

Nell'operazione il regista ha messo poco meno di cinque anni della sua vita, a cavallo dei fatidici cinquanta, inclusi i dubbi e le rabbie di un intellettuale cristiano arrivato al momento della verità... Benché poco portato all'invettiva, il regista ha maturato una vena eretica di impronta lombarda e manzoniana, non meno sommosa che irriducibile... Il presepe di Olmi è sempre a misura d'uomo e le sue figure e le loro collocazioni corrispondono ad una realtà molto semplice dei sentimenti e delle cose... E così, anche se il testo si rifà a fonti letterarie (lo storico Ugo Monneret de Villard, il «Cantico dei cantici» e il Nietzsche di «Zarathustra») Olmi è fedele all'impegno di mantenersi al livello dei personaggi».

Tullio Kezich, da «La Repubblica»

«Questo nuovo film di Olmi è ancora più bello de «L'albero degli zoccoli», anche se molto più difficile. È un film che commuove, soggioga, convince. Grazie all'arte con cui è fatto, diventa un messaggio audace e meraviglioso che restituisce la fiducia nella condizione umana e nell'autentica fede religiosa».

«France Soir»

«Il meglio del film non va cercato in certa tensione ironica, piuttosto nell'evocazione di quel popolo in cammino, nella caratterizzazione delle figurine a livello di lingua e nell'incontro di raro controllo e pudore tra i Magi e il loro seguito con Gesù».

Francesco Bolzoni, da «L'Avvenire»

«Olmi recupera dal mondo de «L'albero degli zoccoli» credenze, leggende di un'antica civiltà tesa a suffragare una sua più decisa presa di posizione tanto verso la religione cristallizzata in liturgie e codificazioni estranee al verbo cristiano originario quanto nei confronti dell'attuale 'paganesimo' consumistico che ha per ideali il denaro, il potere, il successo.

Questi, in estrema analisi, i propositi a cui si ispira «Camminacammina» anche se poi nel film prende corpo una trasparente polemica antintellettualistica riferibile alla «trahison des clercs» ricorrente in ogni periodo di crisi storica ed esistenziale... Tutto ciò rivive sullo schermo in una narrazione lineare senza troppe rotture drammatiche, tanto che la sensazione più immediata è quella di assistere ad una pura e semplice registrazione di eventi remoti dimenticati.

Attilio Borelli, da «L'Unità»

'CLUB AMICI DEL CINEMA'

La storia e l'attività di un centro di cultura cinematografica aperto a tutti: bambini, giovani, adulti, anziani.

Giancarlo Giraud

Con i suoi otto anni di attività ininterrotta il cinecircolo giovanile socioculturale «Club Amici del Cinema» ha già raggiunto nel 1982-83 la cifra di tremilacinquecento soci e arriverà prevedibilmente a fine stagione a cinquemila. Il cineclub, che opera presso il Don Bosco di Genova Sampierdarena, rappresenta una realtà che è cresciuta costantemente nel corso degli anni e che costituisce ora un'importante esperienza rivolta a un vasto pubblico: dai bambini agli adulti, dalle scuole agli anziani.

L'iniziativa è sorta grazie all'impegno e al volontariato di un gruppo di giovani di Genova che hanno assunto man mano i ruoli tipici della gestione cinematografica sino ad acquisirne la completa padronanza ed una buona professionalità. La disponibilità e la collaborazione dei Salesiani del Don Bosco ha permesso la continuità e l'ampliamento delle attività. Queste ultime stagioni hanno ricalcato una collaudata formula di cinema d'essai e cinema per ragazzi che hanno segnalato il cineclub in campo cittadino come spazio culturale polivalente. Si trattava di qualificare l'esercizio parrocchiale protagonista per antonomasia di programmazioni «culturalmente ambigue». Il mescolare il dignitoso e lo sciatto non soddisfaceva alcuno e troppo spesso si sottovalutavano le capacità di certo pubblico.

Il progetto avviato di riconversione della sala parrocchiale ha consentito una maggiore rispondenza alle esigenze culturali del nostro tempo. In particolar modo la scelta del cinema di qualità ha permesso al pubblico di accedere alla cultura in modo facile e gradito. Inoltre ha favorito il dialogo soprattutto con i giovani, primi interlocutori dell'azione educativa del Centro Giovanile Salesiano.

Oggi il Club svolge primariamente attività di cinema d'essai con film di qualità.

Recupera e ripropone film troppo spesso emarginati dal circuito commerciale, rappresenta classici e minicicli di autori e cinema-

tografie. In questo senso si sono compiuti notevoli progressi. La distribuzione cinematografica, spesso ostica nei confronti della sala, inizia a capire l'importanza e i risultati, anche economici, di un locale specializzato. La sopravvivenza del cinema passa anche dalla riorganizzazione e qualificazione degli spazi d'essai e in questo senso il Club aderisce anche alla Federazione Italiana Cinema d'Essai (F.I.C.E.), associazione nata nell'ambito dell'A.G.I.S. per l'esercizio culturale. Ma il Club Amici del Cinema non è solo questo: oltre alla proiezione di film e alla promozione culturale il cineclub infatti si propone anche come «spazio di incontro» nell'ambito del territorio. In questo senso si inseriscono le diverse iniziative operate al di fuori della struttura stessa, nelle scuole durante l'estate nell'ambito dei «Punti Verdi» nel centro giovanile. Non disponendo una «multisala» il Club ha escogitato un ideale «multiprogramma» che prevede iniziative diversificate nel corso della giornata rivolte alla mattina al pubblico delle scuole in alcuni pomeriggi agli anziani ed in altri ai ragazzi, alla sera al pubblico dei giovani e degli adulti.

Ma vediamo quali sono nel dettaglio queste iniziative.

Cinema d'essai

È il settore più ampio e seguito (cinque serate alla settimana), comprende: film di grosso richiamo ma di buona qualità, perché il cinema d'essai non deve essere sempre sinonimo di cinema noioso e intellettualistico, prosecuzioni di prime visioni a breve distanza dalla programmazione del centro-città di film d'autori poco conosciuti ma apprezzati (pensate a Wenders, Saura, Resnais...), ripresa di film segnalati dalla critica. In quest'ottica sono comprese le rassegne tematiche e le personali dedicate ad un determinato autore, come è stato fat-

to l'anno scorso con Tarkovskij e come si sta facendo ora con Bunuel. In questo stesso settore si collocano i film in lingua originale l'iniziativa è incominciata nella stagione 81/82 con una rassegna di film in inglese e continua ora con proiezioni in lingua tedesca in collaborazione con il Goethe Institut di Genova. Infine l'animazione. Fa ormai parte a pieno titolo dell'attività di cinema d'essai e risulta molto gradita al pubblico.

Il Club dei ragazzi

Due sono le sale in cui si svolge questo tipo di attività, la sala del Don Bosco e quella della Cella, entrambe situate a Genova Sampierdarena.

La disponibilità di due locali permette di offrire ai ragazzi di Sampierdarena una programmazione più ampia e al tempo stesso estende il lavoro di animazione a zone prive di spazi di aggregazione e divertimento.

I ragazzi che assistono alle proiezioni ricevono gratuitamente un'apposita tessera che li iscrive al «Club dei Ragazzi» e gli permette di partecipare a prezzi ridotti ai momenti di giochi musicali e teatrali che fanno da cornice al film. Così lo spazio cinematografico diventa uno spazio lucido amato come un campo da pallone, il film può diventare solo un momento, il cinema non rende anonimi ma favorisce la conoscenza e la familiarità fra il pubblico, si crea una nuova occasione educativa.

«Occhioperocchio» è il titolo della rassegna organizzata per le scuole elementari di tutto il Distretto Scolastico.

Giunta ormai al suo secondo anno di esperienza questa iniziativa ha incontrato l'interesse e la partecipazione di insegnanti e scolaresche. Organizzata in collaborazione con il Sisco (Servizio Integrativo Scolastico), si articola su due piani: da un lato per gli studenti la proiezione al cinema di film particolarmente significativi e il loro relativo utilizzo didattico. Contemporaneamente per gli insegnanti coinvolti si organizzano dei corsi di aggiornamento sul linguaggio audiovisuale con la partecipazione di esperti qualificati. Lo studio si sviluppa sulle problematiche del cinema, sulle tecniche cinematografiche, sui metodi di interpretazione e sulla lettura e analisi dei film.

Al termine la verifica del lavoro svolto coincide con un momento pubblico di studio dedicato alla didattica del cinema.

«Cinema senza età»

È un'iniziativa giunta ormai al terzo anno di attività, si tratta di rassegne cinematografiche gratuite per gli anziani e i portatori di handicap aperte a tutta la cittadinanza. Un'occasione di socializzazione importante rispetto alla sempre più evidente ghettizzazione dell'anziano.

«Cinema senza età» prevede quindi una serie di incontri e iniziative in modo da permettere uno scambio reale di esperienze e cultura tra giovani e anziani, un contatto e un colloquio che troppo spesso nella vita di città vengono a mancare.

Le iniziative collaterali

Sono iniziative che intendono puntare ad aspetti minori ma non meno importanti del mondo cinematografico. È il caso delle diapositive commentate dagli esperti del Pro Natura sui parchi e le riserve naturali in Italia e in Europa, degli incontri con il Cinema non-professionale o dei film di montagna. Interessanti si sono rivelati i dibattiti con personaggi del mondo della cultura e spettacolo.

In conclusione è importante osservare l'attenzione e il successo, forse effimero rispetto alle nuove tecnologie incalzanti, che i cineclub si sono conquistati all'interno della Città, successo che dimostra come sia possibile stanare il pubblico da il letargo televisivo e far vivere occasioni d'incontro — «Al cinema per stare insieme» — anche in spazi decentrati, riaprendo sale che i «mercanti di celluloidi» avevano definitivamente condannato, basta impegno, cultura e professionalità. In questo senso è mutato anche il ruolo degli organismi pubblici che si sono «accorti» dell'esistenza dei cineclub e della loro stimolante presenza. Basti citare che il «C.G.S. Club Amici del Cinema» lavora da anni in costante contatto con il Consiglio di Circostrizione di Sampierdarena, con i comitati di quartiere, l'Ente Decentramento Culturale di Genova, il Coordinamento Provinciale dei Cineclub, il Sisco, il Servizio di Aiuto Domiciliare della delegazione, gli Assessorati alla Cultura e ai Servizi Sociali del Comune di Genova, alle Biblioteche e le Radio locali, i gruppi territoriali che si occupano degli argomenti più svariati, dalla prevenzione alla droga all'alpinismo. E non ci pare poco.

PROFESSIONE TV

3. IL REGISTA

Regista di spettacolo, regista d'attualità, regista-programmista; in diretta, sul campo, in studio...

Federico Bianchessi Taccioli

Regista di spettacolo

«Turchetti, fiato alle trombe, entrino i concorrenti!», gridava qualche tempo fa Mike Bongiorno, all'inizio dei quiz del «Rischiatutto». E Turchetti, dalla sua cabina di regia, faceva andare in onda gli squilli di fanfara. Naturalmente, il suo compito non si riduceva a quello, anche se Mike ne aveva fatto in quel modo il primo regista di quiz televisivi ad avere un nome popolare. Il lavoro del regista di «Rischiatutto» consisteva nel trasformare il gioco di domande e risposte in uno spettacolo televisivo. Cominciava proprio là dove finiva quello degli ideatori del meccanismo, dei compilatori delle domande, dei selezionatori dei concorrenti, di Mike Bongiorno stesso. Così come nel cinema, anche in televisione il regista lavora più come capo di una équipe che come singolo operatore, anche se, nel momento finale della scelta tra le immagini, è soltanto lui a decidere.

Ma nelle fasi preparatorie dello spettacolo il regista è il supervisore di un gruppo di altri tecnici: lo scenografo che deve costruire l'ambiente in studio, il costumista, il truccatore, il musicista o l'addetto alla scelta delle musiche, il responsabile delle luci, i cameramen, i tecnici del suono e così via.

Nel caso di un teleromanzo kolossal, come il «Marco Polo» di Montaldo, il lavoro del regista tv ricalca abbastanza fedelmente quello del suo collega cinematografico. La principale differenza è il mezzo con cui ha a che fare, che richiede una tecnica espres-

siva un po' differente, un «linguaggio» basato su una gamma di risorse non proprio coincidenti. Nel senso che la tv, per sua natura, richiede maggiore uso di campi medi e corti, di primi piani, di dettagli, e meno scene panoramiche o di massa, che sul piccolo schermo appaiono confuse. Così pure è meno possibile il ricorso a carrelate e movimenti di macchina, mal tollerati dalla tecnica televisiva. La tv, d'altra parte, ha acquistato recentemente una serie di possibilità espressive, basate su effetti elettronici, che il cinema ha appena cominciato a esplorare, senza peraltro risultati strepitosi (come nel caso del «Mistero di Oberwald» di Antonioni). Per il resto, però, il tipo di lavoro registico-organizzativo è uguale.

Nei primi anni della televisione, quasi tutte le trasmissioni avvenivano in diretta, comprese le commedie e gli sceneggiati o i varietà realizzati negli studi. Questo rendeva il lavoro del regista televisivo molto più delicato e stressante che nel cinema, dove le riprese possono essere tranquillamente ripetute, nell'ordine preferito, prima di passarle al montaggio. Allora, invece, ogni cosa doveva essere regolata e prevista con assoluta precisione, perché qualsiasi errore o incidente sarebbe andato in onda senza scampo.

Oggi le trasmissioni in diretta, come sappiamo, sono abbastanza poche: il telegiornale (in realtà trasmesso con uno scarto di pochi secondi), gli avvenimenti sportivi di grande richiamo, qualche fatto di cronaca eccezionale (l'incoronazione del Papa o il

lancio di una astronave). Tutti gli spettacoli, salvo quelli ripresi dal vivo (il concerto di Capodanno da Vienna ad esempio), sono registrati. I quiz di Mike erano sempre realizzati il mercoledì e trasmessi il giovedì (e lo sono ancora). Questo dà una certa tranquillità sia al regista sia ai responsabili della Rai, sempre preoccupati di «imprevisti» pericolosi. Le litigate di Mike Bongiorno col signor «no», ad esempio, o le sue gaffes più inaccettabili potevano essere tagliate. D'altra parte, gli imprevisti sono anche il «sale» delle riprese in diretta, anche se non dobbiamo pensare a questo tipo di ripresa come «assolutamente sincera», perché anche la simultanea è in buona misura preconfezionata attraverso una certa disposizione delle telecamere ed è tenuta sotto controllo appunto dal regista, che ha sempre la possibilità di mandare in onda quella delle immagini propostegli dai vari monitor che più gli sembra opportuna. È cioè possibile e facile anche «censurare» un avvenimento ripreso in diretta, semplicemente inquadrando altro o ricorrendo a commenti depistanti.

Regista d'attualità

Tra regista di spettacolo e regista d'attualità, le differenze si sono fatte in televisione molto marcate. Raramente ci sono «scambi» (Zeffirelli ha diretto l'inaugurazione dell'anno santo, ma è un'eccezione), perché le professionalità sono diverse. I registi tv sono sempre molto specializzati: quelli che fanno riviste e varietà, come Enzo Trapani, e quelli che seguono i diversi generi dell'attualità, come Franco Morabito («Ring»), Giuseppe Sibilla («Tribuna politica»), Antonio Menna («Tam Tam»). Da un punto di vista professionale, si è perciò delineata in tempi più recenti la figura nuova del regista-programmista, diversa per alcuni aspetti da quella del regista tradizionale. Oltre a dirigere e organizzare la trasmissione, il regista-programmi-

sta può scrivere i testi, parlare al microfono, comparire sul video. Alla Rai sono ormai circa 400 i registi-programmisti. È una professione molto richiesta anche all'estero, specie in quei paesi del Terzo Mondo dove la tv è ancora in fase di sviluppo. Il regista-programmista lavora spesso «sul campo», a volte con un giornalista a volte no, ma sempre su argomenti d'attualità.

Come si diventa registi televisivi

Due scuole, a Roma: il Centro Sperimentale di Cinematografia e l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica. Può essere però anche un mestiere a cui arrivare da altre professioni, con la pratica. Alla Rai si entra con una selezione, a cui sono ammessi solo i laureati. La domanda va inviata alla Direzione del Personale, via Mazzini 14, 00195 Roma.

I guadagni

Buoni, anche se non elevatissimi. Si può anche essere assunti a «cachet» per singoli programmi, e la paga varia a seconda delle prestazioni e anche della notorietà del regista.

Pro e contro

È naturalmente una professione molto impegnativa e stressante, carica di responsabilità. Non ci sono orari fissi, occorre grande capacità di creare un rapporto umano con le persone con cui si collabora, bisogna essere pronti ad affrontare i più vari imprevisti. D'altra parte, la varietà, la creatività e il dinamismo compensano molti disagi, senza parlare della notorietà che raggiungono alcuni dei migliori registi televisivi.

DISCOFORUM

Rassegna di audizioni musicali legate da un tema comune.
Una proposta per educarci all'ascolto.

La musica che descrive: 1 incontro

Luigi Lacchini

Vediamo dunque in che modo può essere organizzato praticamente un discoforum. Premetto che, non piacendomi gli omogeneizzati, mi limiterò a dare alcuni esempi di analisi dei brani proposti, intendendo fornire più una indicazione di metodo che dei contenuti veri e propri.

Ciascuno si regoli di conseguenza a seconda della propria preparazione, dell'uditorio che ha di fronte, delle attrezzature disponibili ecc.

Il cardellino

1. Breve introduzione generale: chi è Vivaldi, cosa ha fatto, quando e dove è vissuto ecc.
2. Presentazione generale del concerto in-



Notare la ripetizione dell'intervallo di quarta: LA- RE

- b) In secondo luogo è necessario far rilevare l'importanza che assumono i trilli durante tutto il movimento, quale imitazione



titolato «Il Cardellino»; vale la pena di approfittarne per spiegare ai ragazzi, qualora già non la conoscano, la struttura solita del concerto, con la sua successione classica di tempi: ALLEGRO / ADAGIO / ALLEGRO.

Va specificato che si tratta di un concerto eseguito con il flauto traverso, e non «dolce»; mostrate loro possibilmente come è fatto un flauto traverso (almeno in fotografia) ed invitateli a notare la differenza timbrica tra il tipo di flauto che sono soliti usare e quello adoperato nel concerto (che risulta più «freddo», più liquido e guizzante).

3. Presentazione del 1° movimento; occorre individuare il modo in cui Vivaldi «imita» il canto del Cardellino:

a) attraverso un flauto, un pianoforte o la pre-registrazione fate ascoltare le battute 13-20

onomatopeica del canto dell'animale.

- c) Sottolineare l'uso frequente dei raddoppi ritmici nell'imitazione del canto (battute 13-16/56-58/62-63)



d) Anche l'importanza della ricorrente figura ritmica composta da un ottavo puntato seguito da un sedicesimo va fatta rilevare.

e) Interessanti anche gli effetti di «eco» usati da Vivaldi per rendere plasticamente il dialogo fra il cardellino e gli altri uccelli; la risposta dell'eco è affidata ai violini (battute 69-73)

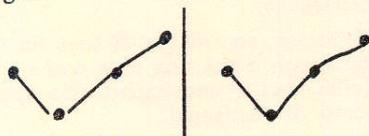
f) Nella battuta n. 32 si passa dall'imitazione onomatopeica al vero e proprio disegno musicale.

Rilevare quindi che le battute 1-32 costituiscono per così dire una introduzione.

g) Vale anche la pena di sottolineare l'andamento comune (in questo concerto e in

altri) dell'arpeggio vivaldiano (battute 32 e ss.)

Per rendere il tutto più evidente ai ragazzi, lo si può rappresentare graficamente come segue:



4. Finalmente, audizione del 1° movimento

5. Presentazione del 2° movimento

a) È una buona occasione per far capire ai ragazzi che il compositore, una volta ispiratosi al cardellino, lascia perdere successivamente la semplice imitazione e si lascia guidare dalla sua fantasia.

Nove volte su dieci, quindi, anche la musica «a programma» non si limita a descrivere.

b) È utile far risaltare bene la struttura del pezzo, che, essendo molto facile, può

costituire per i ragazzi un primo approccio alla analisi formale della musica.

Abbiamo una prima figurazione melodica di 6 battute che viene ripetuta per la presenza di un ritornello; spesso, nella ripetizione l'interprete introduce alcune piccole variazioni di abbellimento (trilli, gruppetti, mordenti ecc.) che vanno opportunamente sottolineate. È un modo come un altro per far capire ai ragazzi che l'esecutore non è uno «schiacciatasti», ma il veicolo soggettivo della resa artistica.

Alla prima figurazione melodica fa seguito una seconda formata da 7 battute (fatto questo che, a titolo del tutto personale, mi ha sorpreso molto!) anch'essa ripetuta a causa del ritornello finale.

c) Durante altre ore di musica si possono invitare i ragazzi che se la cavano meglio con il flauto dolce ad imparare l'esecuzione del 2° movimento, sollecitando la loro capacità interpretativa per meglio comprendere quella di chi ha eseguito il disco.

Che velocità tenere? Quali abbellimenti inserire? Quale dinamica proporre?

6. Audizione del 2° movimento.

A questo punto si può fare una presentazione del 3° movimento sulla falsariga di quanto si è visto fino ad ora, oppure è possibile cambiare metodo come segue:

7. Audizione del 3° movimento.

8. Domande ai ragazzi: cos'ha di diverso dal 1°? E dal 2°?

Dovrebbero emergere almeno due aspetti: è meno «imitativo» del 1° movimento, ma meno ispirato del 2°, rispetto al quale ha degli schemi più rigidi.

L'insegnante può a questo punto far notare che sono rimasti molti trilli ed il ritmo puntato la fa ancora da padrone, mentre è cambiata la figurazione degli arpeggi che anche in questo caso può essere visualizzata come segue:



9. Nel caso non si abbia fretta (ed è bene non averne!) si può, a questo punto, far riascoltare tutto il concerto, invitando i ragazzi ad osservare il rapporto musicale tra il solo e l'orchestra, evidenziando la costruzione musicale «a terrazze», e la situazione di contrapposizione assai più che di dialogo tra il flauto e gli archi (quando il primo «canta» gli altri si limitano ad «accompagnare»).

La notte

Un'analisi simile va effettuata naturalmente anche per gli altri brani vivaldiani programmati. Personalmente, non intendendo scrivere un'enciclopedia, mi limiterò ad alcuni spunti.

10. Riguardo al concerto per fagotto intitolato «La Notte» vanno fatti rilevare almeno i seguenti aspetti:

a) Prima dell'attacco delle figurazioni arpeggiate del 1° movimento c'è, anche qui, una sorta di introduzione composta di due parti.

La prima è una specie di «perorazione» iniziale dell'orchestra, mentre la seconda vede comparire il fagotto che rappresenta assai bene l'arrivo furtivo dei fantasmi.

b) L'allegro vorrebbe rappresentare la

danza dei fantasmi che sono arrivati di soppiatto e si scatenano.

c) In tutto il movimento la fusione di solo e orchestra è migliore di quanto non accadesse nel concerto de «Il Cardellino».

d) Anche qui il 2° movimento ha una prevalente struttura melodica e intenderebbe rappresentare il sonno.

e) Si faccia notare il bellissimo spunto iniziale del 3° movimento, che presenta plasticamente il risveglio della vita all'aurora.

f) Vale la pena di sottolineare come il compositore si sia adattato alla struttura dello strumento solista (meno agile del flauto) scrivendo una parte nel complesso più lenta. La sottolineatura, di per sé banale, serve a far capire ai ragazzi che ogni strumento ha le sue caratteristiche tecnico-espressive che vanno rispettate per una resa ottimale dello strumento stesso.

La tempesta di mare

11. Per quanto riguarda invece il concerto per violino intitolato «La tempesta di mare» mi limito a segnalare quattro semplici sottolineature.

a) L'inizio manca dell'introduzione, e ci porta subito nel vivo della tempesta turbinate, rappresentata dalle veementi figurazioni dell'orchestra.

b) Gli arpeggi del violino solista dovrebbero rappresentare i gorgi delle onde, ma quasi subito diventano solo un pretesto per far scatenare il violino in figurazioni virtuosistiche.

c) Schering, con un po' di fantasia (ma la fantasia non è poi una cosa così orribile!) individua nel 2° movimento una specie di lamento di naufraghi.

d) Nel 3° movimento la descrizione ha ormai lasciato il posto alla musica fine a se stessa.

12. Dopo l'ascolto di questi tre concerti vivaldiani vale la pena di fare un piccolo inventario, riassumendo ai ragazzi le chiavi di lettura fornite sino a questo momento. In questo modo si vede come, pur partendo da una analisi descrittiva della musica ascoltata, si possono condurre gli uditori alle soglie di una semplice struttura formale come quella del concerto.

Tale struttura ha le seguenti caratteristiche:
1° mov. = Allegro; spesso con una parte

introduttiva a cui fa seguito una sezione virtuosistica.

2° mov. = Adagio; il solista è in netta emergenza rispetto all'orchestra ed esegue un «cantabile».

3° mov. = Allegro; di carattere prettamente virtuosistico e senza introduzione.

Questi elementi formali andranno ora verificati nei concerti delle «Stagioni», il che sarà una buona occasione per far capire ai ragazzi che le strutture musicali, che pure esistono, non sono però qualcosa di statico ed immutabile. Entro canoni formali generali il compositore varia a suo piacimento.

13. L'ascolto dei concerti delle «Stagioni» sarà preceduto da una breve introduzione generale sul ruolo che tali composizioni hanno avuto nella storia della musica e sul posto che occupano all'interno della produzione di Vivaldi.

Si potrà validamente far precedere all'ascolto di ciascun concerto la lettura spiegata degli orribili sonetti illustrativi scritti forse da Vivaldi stesso, e reperibili con facilità o sulle copertine-spiegazione dei dischi o nelle parti introduttive della partitura.

La primavera

14. Presentare i concerti delle «Stagioni» è indubbiamente come propagandare l'acqua calda, per cui sarà opportuno che riduca le indicazioni allo stretto necessario. Riguardo al 1° movimento, l'Allegro, varrà la pena di sottolineare quanto segue:

a) Incomincia con una specie di melodia introduttiva (batt. 1-13) che servirà anche come collegamento fra le varie parti.

b) Anche qui troviamo il canto degli uccelli (batt. 14-28) e vale la pena di confrontarlo con quello riscontrato nel concerto de «Il Cardellino».

c) Ritorna quale breve intermezzo la melodia iniziale.

d) Segue la rappresentazione di lampi e tuoni (batt. 45-56) attraverso scale rapidissime e vorticosi arpeggi del solista.

e) Ritorna la melodia di collegamento.

f) Gli uccelli riprendono a cantare con schemi ormai ben noti.

g) Finale con ripresa della melodia iniziale.

Occorre fare notare bene ai ragazzi la presenza di questa specie di melodia-guida che ritorna durante il movimento; essa rappresenta una indubbia novità rispetto ai concerti già presentati, ma è una costante all'interno delle «Stagioni».

15. Il largo è un esempio di simbologia multipla:

a) Il solista vuole rendere l'idea del languore proprio di uno che dorme (nel nostro caso è il capraro).

b) I violini, con la figurazione puntata rappresentano plasticamente il mormorio delle piante.

c) Le viole, con la loro arcata strappata vogliono imitare il latrare del cane.

È però bene non fermarsi, almeno in questo caso, alla pura descrizione musicale e cercare invece di far gustare ai ragazzi l'altissimo livello di ispirazione di questo intenso brano musicale che non è certo grande per le sue qualità «imitative».

16. Il 3° movimento è di nuovo un allegro e si debbono identificare in esso almeno due momenti:

a) Il suono pastorale delle zampogne

b) La danza del pastore (e delle ninfe) impersonata dal violino solista.

Non sarebbe male inquadrare un po' la scena; i nostri ragazzi, oggi come oggi, non hanno molta dimestichezza con le danze primaverili dei pasori, e ancor meno con le ninfe!

A proposito di questo concerto e degli altri facenti parte del ciclo delle «Stagioni» è possibile proporre varie iniziative. Si possono invitare i ragazzi a suonarne le parti più facili (come già visto), è possibile registrare dal vivo i suoni della natura e confrontarli con le loro «imitazioni» musicali, provare ad abbinare alla musica delle diapositive (e non viceversa come accade di solito) ecc. ecc.

La mancanza di fantasia (oltre alla difficoltà di reperire delle ninfe vere) è l'unico limite a simili ampliamenti del disco-forum.

L'estate

17. Anche in questo caso il 1° movimento è rappresentato da un Allegro, ma attenuato dalla precisazione «non molto».

a) L'introduzione, quasi lenta, rappresen-

ta la languidezza per il caldo (batt. 1-30). Svolge anch'essa la funzione di melodia-guida o meglio melodia di collegamento.

b) Segue il canto del cuculo, tutto basato su ottave spezzate (batt. 31-51); si tratta in realtà di un pretesto per il virtuosismo del violino solista.

c) Breve intermezzo con il tema dell'introduzione (batt. 52-58)

d) Canto della tortora; è il più «melodico» tra i canti di uccelli che vengono imitati, nettamente diverso dagli altri che abbiamo visto impostati per lo più sui trilli (batt. 59-71).

e) Canto del cardellino; si impone il confronto con l'omonimo concerto. Anche qui viene riproposto il tipico «salto» di quarta (questa volta però è RE-SOL) (batt. 72-77).

f) Segue l'immagine del vento leggero (bat. 78-89), rappresentato attraverso delle terzine che ben presto divengono sedicesimi puntati.

g) Il vento si fa più impetuoso e troviamo così un'intensificazione ritmica; dai sedicesimi puntati si passa ai trentaduesimi (bat. 90-109).

h) Torna l'intermezzo-introduzione (batt. 110-115).

i) Si rialza il vento impetuoso con i soliti trentaduesimi (batt. 115-fine).

18. Nell'adagio va invece sottolineato quanto segue:

a) Il solista cerca per l'ennesima volta di ridare un'atmosfera di sonnolenza; si può confrontare con l'analogo «sonno» nel concerto de «La notte» e con il Largo della «Primavera».

b) I violini con i loro sedicesimi puntati vorrebbero ricordare mosche e mosconi.

c) Ad intervalli regolari tutta l'orchestra fa riecheggiare il rumore di tuoni lontani.

19. Il 3° movimento, un Presto, è tutto dedicato alla resa musicale del temporale; gli arpeggi e le scale furibonde del solista e dei primi violini rappresentano i turbini di vento e i fulmini. Anche qui, però, si tratta più che altro di un pretesto per scrivere un pezzo di elevato virtuosismo.

L'autunno

20. Si tratta di una delle migliori caratterizzazioni vivaldiane, soprattutto nel suo 1°

movimento, che è come al solito un Allegro.

a) Si inizia con la danza dei contadini che festeggiano la vendemmia; il motivo funge come al solito da introduzione e, più avanti, da collegamento tra le varie parti.

b) Alla battuta n. 32 inizia lo squisito episodio dell'ubriaco, un vero capolavoro di descrizione musicale. Gli ondeggiamenti, ottenuti attraverso arpeggi ascendenti e discendenti che ribattono ciascuna nota due volte, le cadute rappresentate attraverso brusche scale discendenti, l'incerto equilibrio reso da una scala in quarti tutti con trillo (batt. 51-53), sono tra le più efficaci rappresentazioni della musica a programma di ogni tempo.

c) Una ripresa della danza prelude all'episodio del sonno dell'ubriaco (batt. 89-105).

d) Si termina con una ripresa a tempo più veloce (Allegro assai) del tema iniziale.

21. L'adagio molto, tanto per cambiare, vuol essere la rappresentazione musicale di un sonno: si tratta però di un brano molto più «sonnolento» degli altri simili.

22. Il 3° movimento (Allegro) tratta un tema tipico: la caccia.

a) Si inizia con il suono dei corni abilmente imitato dall'orchestra, a cui fa seguito una figurazione di frementi arpeggi del solista che rappresenta verosimilmente il correre, l'ansimare e il latrare dei cani.

b) L'animale cacciato prende la fuga (batt. 236-242) grazie... alle rapide terzine del violino solista, ma ben presto tutta l'orchestra (i cani, senza allusioni!) si mette all'inseguimento creando un'atmosfera di tensione drammatica.

c) Tra una ripresa del richiamo dei corni e la rinnovata fuga della preda si giunge così alla morte dell'animale. Il suono di vittoria dei corni riecheggia chiudendo il concerto.

L'inverno

23. Anche questo concerto si apre con un Allegro non molto in cui si ravvisano caratteristiche strutturali ormai ben note.

a) Una introduzione di 11 battute, tutte in ottavi, vuole dare l'impressione dell'uniformità della neve cadente, a cui subito si uniscono delle rapidissime folate di vento, come al solito rappresentate attraverso il

turbinante mulinello degli arpeggi violinistici.

b) Per il freddo ci si mette a correre e si battono i piedi; ecco quindi che ad una rapida figurazione in trentaduesimi si alternano per ben quattro volte dei salti in sedicesimi che vogliono dare l'impressione dei colpi di scarpa sul selciato. Ma ben presto la melodia diventa un vertiginoso asso-
lo senza più riferimento al testo da illustrare.

c) Caratteristica, dalla battuta 47 in poi, la resa musicale del battere dei denti per il freddo ottenuta attraverso lunghissime teorie di trentaduesimi ribattuti, che si alternano nel finale alle corse ed al battito dei piedi.

24. Con il Largo possiamo ben dire di aver abbandonato la musica a programma. Anche se il pizzicato dei violini vorrebbe rappresentare il picchiare della pioggia, si intuisce che la stupenda e famosissima melodia del solista non descrive più nulla. Essa è forse la risonanza interiore di quella tranquilla gioia che è il rimanere accanto ad un fuoco in inverno. Siamo passati ad una espressione completamente «interiore». Attraverso esperienze di ascolto di questo tipo è possibile abituare i ragazzi a gustare composizioni musicali a prescindere dal supporto fantastico-descrittivo che esse possono evocare.

25. L'allegro finale inizia con la rappre-

sentazione di una «passeggiata» sul ghiaccio, che però non risulta particolarmente descrittiva.

Altri sono invece gli elementi da sottolineare:

a) La circospezione dei passi (batt. 106-120) espressa da quegli ottavi un po' pesanti a cui fanno seguito le cadute, presentate nello stesso modo di quelle dell'ubriaco ne «L'autunno».

b) Incisiva la rappresentazione del ghiaccio che si rompe (batt. 174-181), ottenuta grazie ad arpeggi discendenti velocissimi e strappati.

c) Sono di nuovo in scena i venti, dapprima lenti (batt. 182-200) e poi violenti e turbinosi, ottenuti attraverso moduli rappresentativi ormai ben noti.

Alla fine del discorforum si potranno invitare i ragazzi ad elaborare delle piccole sintesi che individuino i canoni di rappresentazioni ricorrenti di cui Vivaldi fa uso per illustrare il medesimo soggetto (uccelli, venti, sonno, lamenti, ecc.).

È inutile ricordare che tutti questi rilievi vanno fatti prima dell'ascolto dei singoli concerti attraverso o l'esecuzione in proprio dei passi da sottolineare o grazie alla pre-registrazione dei medesimi.

Nel prossimo numero si daranno brevi schemi di lavoro per la guida degli incontri successivi, da effettuare sulla falsariga del primo.

(continua)

SUSSIDI PER L'ESPRESSIONE

Pierre Imberdis **LIBERARE L'ESPRESSIONE**, pp. 212 - L. 6.500

H. Bossu - C. Chalanguier **L'ESPRESSIONE CORPORALE**, pp. 216 - L. 5.0000

L. Melesi - B. Ferrari - C. Rossi **IL CORPO RACCONTA**, pp. 176 - L. 4.900

J.M. Déchanet **YOGA CRISTIANO IN DIECI LEZIONI**, pp. 152 - L. 3.900

Gottardo Blasich **DRAMMATIZZAZIONE NELLA SCUOLA**, pp. 224 - L. 4.000

Gottardo Blasich **ANIMAZIONE NELLA SCUOLA E NEL TERRITORIO**, pp. 192 - L. 7.500

Marco Bongioanni **GIOCHIAMO A TEATRO**, pp. 176 - L. 4.200

Franco Roberto — **FACCIAMO TEATRO**, pp. 176 - L. 4.200

— **SU IL SIPARIO**, pp. 176 - L. 4.200

— **TUTTI ALLA RIBALTA**, pag. 168 - L. 4.200

— **RAGAZZI, RECITIAMO INSIEME**, pp. 144 - L. 4.000

UNA RICERCA ESPRESSIVA SULLA STAZIONE FERROVIARIA

Come inventare una storia?
Come educare il senso di stupore e di meraviglia?
Come essere creativi in prima persona?

Gottardo Blasich

Non sembri strano che da parte mia torni a insistere sul motivo della ricerca in funzione espressiva, dopo aver presentato già sulla rivista più di un esempio sullo stesso motivo. E anche l'intervento su SCUOLA NATURA era basato su un analogo schema.

La giustificazione sta nel fatto che di volta in volta si è verificata una conferma della validità dell'organizzare il lavoro in questo modo, e nello stesso tempo i singoli gruppi, partendo da diversi temi, dimostravano delle varianti alla esplicazione espressiva, che è importante rilevare. Si conferma la giustezza di un impianto organico, e si notano differenti reazioni espressive nel lavoro a gruppi.

Mi voglio quindi riferire a una decina di incontri di due ore ciascuno, con una IV Magistrale di un Istituto di Lodi. Gli incontri erano settimanali, e questo stesso fatto già influiva, e in maniera costrittiva e limitante il tipo di lavoro. E' sempre preferibile aver la possibilità di fare degli incontri ravvicinati, e della durata di almeno tre ore. Tanto più che mi preoccupavo di far sperimentare diverse tecniche, e insieme esigevo che su un quaderno venissero raccolte le modalità del lavoro, le difficoltà incontrate, gli scopi che si erano raggiunti, ecc., in modo che le varie impressioni nuove suscitate dalle tecniche venissero meglio riesaminate e valutate criticamente.

Data la sistemazione dell'orario degli incontri, ero costretto a sollecitare un lavoro fatto in fretta e senza che i giovani (la

classe era mista) potessero impiegare troppo tempo nella fase di preparazione dei singoli lavori espressivi.

Escursione alla stazione ferroviaria

Come incontro preliminare con la classe, che aveva da parte di alcuni giovani una certa esperienza di giochi e tornei con ragazzi, ma non aveva mai saggitato il campo dell'animazione, ho presentato una serie di diapositive riguardanti «la ricerca del tesoro», e realizzato da una I media; inoltre diverse diapositive che rappresentavano delle maschere sul tema del fuoco, e la costruzione di un paio di pannelli murali sullo stesso tema, dove oltre ai colori venivano usati rametti di alberi, sabbia, ecc. L'esemplificazione era poi integrata con alcuni album che raccoglievano le foto di altri tipi di lavoro fatti in diverse circostanze. Sarebbe con tutta probabilità stato più efficace ricuperare da amici il tema della ricerca espressiva, articolata nelle sue diverse fasi, oppure mi rammaricavo di non aver avuto l'avvertenza di documentare un corso, riproponendolo con diapositive.

Dato che rimaneva un po' di tempo, avevo la possibilità di presentare una definizione-descrizione di animazione, di precisarne rapidamente gli scopi, e quindi di giustificare il primo lavoro da compiere, la visita a una realtà ambientale, che servisse come punto di partenza e di riferimento per il resto delle attività. E' stata scelta la stazione ferroviaria, e si è constatato che la scel-

ta era o poteva essere stimolante per le caratteristiche dell'ambiente, dal punto di vista del movimento tipico di uno spazio del genere, la diversità delle persone che vi si potevano incontrare e intervistare, ecc. Come in altre occasioni ho suggerito di dividersi in tre gruppi per intervenire con strumenti di osservazione diversi: la macchina fotografica con foto in b/n (mentre un giovane aveva caricato la sua macchina con una pellicola per diapositive), alcuni registratori per raccogliere interviste, e un gruppo che su album da disegno avrebbe dovuto prendere degli schizzi.

E con la classe abbiamo dovuto riconoscere che si trattava di un *problema di non facile e immediata soluzione*. Le interviste erano state fatte con attenzione, tenacia e tempestività, rivolgendosi soprattutto alla gente di passaggio, che entrava in stazione, aspettando il treno, appena arrivata, ecc., trascurando però un elemento importante della stazione nel suo funzionamento, il contatto con i dirigenti della stazione. La trascrizione delle rilevazioni più interessanti delle interviste venne letta a tutta la classe, ma non si ebbe l'accortezza di fare, ad es., una copia ciclostilata per ciascuno, in modo da avere presente queste testimonianze dirette in ogni momento.

Le foto scattate hanno contribuito a formare un cartellone, neppure troppo grande, che paradossalmente rimase l'unico punto di riferimento di quanto si era visto. Un prodotto completo (o quasi) in se stesso era stata la pellicola di diapositive scattate cercando di cogliere nel suo insieme gli aspetti generali e quelli più caratteristici della stazione. Per mancanza di tempo non è stato sonorizzato, ed è rimasto un documento visto una volta da tutti e quindi lasciato in una scatoletta. Il piccolo gruppo che aveva fatto alcuni schizzi sulla stazione e l'ambiente circostante, aveva iniziato un ingrandimento dei medesimi schizzi, quando ci si è accorti di una banale svista: si usava della carta da pacco leggera, che non «fissava» i colori, ma si impregnava tutta! E anche questo apporto che poteva costituire uno scenario per le future azioni dramatizzate, è rimasto non sfruttabile.

Il problema dovrà essere riesaminato, anche dando maggior tempo di intervento e di riflessione alla prima fase della escursione sul campo e alla elaborazione dei materiali raccolti, perché questi conservino effettivamente una efficacia positiva e un richiamo stimolante per le altre attività.

Tanti modi di inventare una storia

Mi fermo rapidamente su questa fase del lavoro, per avere la possibilità di avere più spazio per altre attività che sono risultate più «vissute» e partecipate.

La proposta che ha maggiormente coinvolto la classe divisa in sottogruppi è stata quella di costruire una storia e inciderla quindi al registratore, usando suoni e rumori prodotti con gli oggetti più disparati. Ma in una pausa di discussione con la classe si osservava che come condizione preliminare i singoli sottogruppi dovevano fare attenzione al risultato o ai risultati sonoro-espressivi, che potevano ottenere con l'oggetto che avevano in mano. Dovevano quindi stabilire una traccia piuttosto breve (per la sola tirannia del tempo), e cercare di accordare ai singoli momenti della vicenda un intervento sonoro, senza accelerare troppo i ritmi della storia, e quindi calcolando una certa «misura» espressiva.

Secondo l'esperienza fatta in gruppo, e che aveva quindi anche un valore socializzante, i giovani sostenevano che un lavoro del genere era applicabile e proponibile a ragazzi, avendo a disposizione dei materiali potenzialmente espressivi, e cercando di scoprire meglio l'effetto sonoro e espressivo dei singoli strumenti. E con i ragazzi si sarebbe dovuto graduare il lavoro, concedendo loro maggior tempo appunto per avvertire «criticamente» e creativamente gli effetti che si possono ottenere con gli oggetti e le cose più comuni, e a portata di mano.

Un appunto bibliografico era dato ricordando come un capitolo del volume di *Drammatizzazione nella scuola* (che quasi tutta la classe aveva preso), era dedicato al problema della voce, senza però parlare del problema dei suoni e rumori. Citavo inoltre un articolo apparso sul n. 3 (1/10/82) della rivista *I diritti della scuola* (V. Vasari 15, Milano), sul tema della espressività della voce e dei suoni e rumori; ricordavo ancora il volume di G.L. Zucchini, *Attività di gioco. Creatività. Terapia musicale* (La Scuola); *Bim! Bum! Bam! Strumenti musicali fatti in casa*, di M. Signorelli (Nuove Ed. Romane) dal contenuto interessante esplicitato dal titolo; *Voci suoni rumori* di M. Della Casa (La Scuola), più articolato e ampio, contenente al termine dell'esposizione alcune indicazioni precise di una serie di effetti da ottenere con il materiale richiesto. Ricordavo anco-

ra come esistono in commercio delle cassette con una raccolta di effetti sonori, già registrati, e che quindi possono essere facilmente usati al momento opportuno.

Oltre al lavoro sui suoni-rumori che aveva impegnato la totalità della classe, sia pur divisa in gruppi, ho quindi proposto una varietà di ipotesi narrative: impostare una storia al registratore (senza dimenticare gli effetti sonori appena sperimentati), uno sceneggiato televisivo, la costruzione a sequenza di uno striscione di fumetti, di una vicenda ricavata ritagliando figure di tutti i tipi dai settimanali e dai giornali, usare delle diapositive «bianche», su cui costruire un racconto usando dei pennarelli che scrivono sul vetro.

L'allenamento a costruire delle storie aveva una motivazione in se stessa, e in rapporto alle vicende che si sarebbero dovute costruire in seguito con altre tecniche. I gruppi si disponevano ad accettare facilmente questo tipo di «invenzione», secondo le indicazioni date, e dimostravano ancora di saper trovare una forma di socializzazione attiva e produttiva, per ottenere un risultato in cui convergessero gli apporti di tutti.

Un particolare risalto assumeva la «rappresentazione televisiva», un originale mélange di telegiornale, interruzioni, interferenze, presentazione dell'oroscopo, ecc. E la formula stessa si adattava a essere recuperata e valorizzata in senso umoristico.

Così, con pazienza e costanza, in breve tempo veniva ritrovata una storia disegnata sulle diapositive, anche se si richiedeva di lavorare su un minuscolo spazio e quindi di trovare gli elementi e i colori essenziali dal punto di vista espressivo.

Le storie a striscione (con immagini disperate, con schizzi rapidi o con lo stile dei fumetti) davano l'occasione di sottolineare l'importanza di uno strumento come l'*episodio*. E infatti le storie costruite erano proiettate con l'*episodio*. Data la peculiare caratteristica dello strumento di proiettare immagini opache, bisognava stimare meglio e sistematicamente la funzionalità dell'*episodio* per una comunicazione anche a un grande gruppo, simultaneamente. E questo per es. per presentare gli stimoli di partenza di una ricerca, per sintetizzare un insieme di dati e di informazione, per valorizzare cartoline o foto su un certo tema, o immagini-risultato di una ricerca, senza i limiti di un fotolibro o di un cartellone.

Come appunto bibliografico riferivo semplicemente il volume classico di V. Propp,

Morfologia della fiaba (Newton Compton), e il famoso libretto di Rodari, *Grammatica della fantasia* (Einaudi). Sui fumetti citavo, di D. Volpi, *Didattica dei fumetti*, (La Scuola).

Lavoro sui burattini

La tecnica che era stata presentata per la costruzione di un burattino è schematizzabile in questo modo: l'uso di un breve pezzo di cartoncino arrotolato (e fissato con dello scotch lateralmente), nel quale viene infilato l'indice della mano; un po' di carta da giornale appallottolata, con una estremità inserita nel supporto del cartoncino, viene fissata con dello scotch. Il primo nucleo della testa può essere sviluppato, e determinare i vari elementi del volto, in maniera libera, grottesca, ecc. E' conveniente usare, per questo lavoro sulla testa, dello scotch da tappezziere, e coprire tutta la testa con questo tipo di scotch, perché rimane la possibilità di usare dei colori a tempera, che sarebbe impossibile usare sullo scotch normale, lucido.

Una certa difficoltà può sorgere quando si tratta di formare il corpo del burattino, e per cui è preferibile usare degli scampoli di stoffa invece della carta crespata: talvolta è difficile trovare un accordo di movimento fra l'indice che sostiene la testa e il pollice e il medio che invece muovono le braccia del burattino. In seguito la testa come l'abito del burattino possono essere modellati e abbelliti come si preferisce, e secondo il personaggio che si è scelto.

Altri tipi di burattini:

— infilare la mano in un sacchetto piuttosto stretto, e quindi sostituire il volto secondo il tipo che si vuole rappresentare;

— formare un cono con del cartoncino, e applicare alla estremità superiore del cono della carta appallottolata, che poi forma la testa; questo tipo di burattino viene spostato e mosso su una superficie anche grande, sulla quale eventualmente si può costruire un ambiente, montagne, case, un paesaggio, ecc. Questi due tipi di burattini, a braccio libero e a cono, sono forse più indicati per i bambini piccoli, che non hanno ancora una coordinazione motoria esatta, per sfruttare adeguatamente il primo tipo di burattini;

— una modalità, usabile anche da bambini piccoli, è di avere semplicemente una

asticella di legno, alla quale si attacca immediatamente un ritaglio di cartoncino che rappresenta il volto, e quindi il burattino è manovrato tenendo in mano l'asticella; oppure lo stesso schema può essere arricchito applicando un listello trasversale, che costituisce il supporto per applicarvi un vestito, che può essere decorato come si vuole.

— Altri modi sono quelli di usare della cartapesta, per avere dei burattini più solidi, (cfr. nel fascicolo *Per un progetto di ricerca espressiva*, p. 34 la descrizione di come si può lavorare con la cartapesta).

Un altro modo e abbastanza divertente per fare i burattini è quello di usare l'indice e il medio della mano come le gambe del burattino; applicare quindi sul dorso della mano un vestito, e all'altezza del polso una testolina di cartoncino. I burattini costruiti in questo modo possono ballare, muoversi come si preferisce, ecc.

Queste erano considerazioni pratiche dopo che la classe, divisa in tre gruppi, aveva costruito i propri burattini, elaborato una storia e averla rappresentata dietro a un paio di banchi sovrapposti, ricoperti di carta da pacco.

La prima storia riguardava uno scippo che accadeva nella stazione; la seconda, ancora uno scippo alla stazione, mentre la situazione si sbloccava con l'intervento di un personaggio fantastico, come Mazinga. La terza storia coglieva un incidente alla stazione, dove, fra l'indifferenza di tutti i passeggeri, il malcapitato era finalmente aiutato da un cieco e dal suo cane fedele.

Un giovane della classe domandava se era preferibile insistere con i bambini su storie realistiche o lasciarli andare sul fantastico. Secondo la mia esperienza rispondeva che si possono usare e conviene usare qualsiasi tipo di storie, e conviene anzi non fissarsi su un unico modello di storie, altrimenti i bambini si annoiano e si stancano. Conviene dare loro la possibilità di collaborare alla costruzione delle storie, sapendo che anche bambini d'asilo, sui 4-5 anni, sono in grado di impostare una storia che poi non finisce più. E non c'è da avere paura se hanno preferenza per storie surreali, apparentemente fantastiche, irreali, perché il magico e il meraviglioso entrano nel loro mondo e nella loro realtà. E conviene riprendere con loro storie di fantascienza che vedono alla TV, per aiutarli ad avere una posizione critica di fronte al racconto dei personaggi, una posizione critica che si svilupperà andando avanti con

gli anni. Del resto una posizione critica è implicita nello stesso lavoro di rappresentazione, perché devono assumere certi atteggiamenti, devono giustificare certe posizioni e soluzioni, e quindi guardano e vivono le avventure fantascientifiche in maniera diversa.

(Si richiama ancora Rodari e la sua *Grammatica*, per inventare storie con i bambini, e approfitto per una autocitazione, un articolo apparso sul n. 1 dell'1/9/82 dei *Diritti della scuola*, che trattava questo argomento: «Occasioni-stimolo per una drammatizzazione»).

Come riferimento bibliografico accenno al volumetto dell'LDC, *I burattini*, di M. Re, M. Corni; *Maschere, Marionette e burattini (tecniche e materiali per usarli)*, di D. Angelini, (Ottaviano, Milano); e ancora *Il gioco del burattinaio*, di M. Signorelli (Armando).

Discussione sul lavoro con le maschere

Per concentrare il discorso, invece di dilungarmi nella presentazione delle maschere e dei vari tipi di maschere, conviene rivedere la discussione finale, dalla quale poi risulta anche lo stile del lavoro e il modo di impostare le diverse vicende.

La classe si è divisa in 4 gruppi, per la costruzione di vari tipi di maschere: un paio di gruppi hanno scelto il modello della maschera a cilindro, costruita con del cartoncino, arrotolato e fissato per formare un cilindro, che poggia sulle spalle; un terzo gruppo ha tentato di costruire una maschera che coprisse tutto il corpo, e ha risolto il problema adattando ai singoli dei sacchetti di spazzatura, e ricoprendo il volto con una maschera. Il quarto gruppo ha avuto come compito di costruire un pupazzo di 4 metri circa d'altezza che doveva essere usato come centro di una storia ulteriore.

Per la costruzione delle maschere si è usato del materiale di ricupero, mentre la caratterizzazione dei personaggi avveniva usando della carta crespa, ritagli di cartoncino, colori, ecc. Da parte sua il mascherone richiedeva un lavoro più complesso, che sarà ripreso in una nuova vicenda. Il lavoro di rifinitura delle maschere è stato svolto con una certa sveltezza, ed era stato proposto come schema di lavoro uno analogo al lavoro sui burattini: precisare inizialmente una storia con un numero di personaggi

corrispondenti ai membri del gruppo, in modo da avere già un punto di partenza, che richiedeva di essere semplicemente sviluppato.

Le diverse storie sono state preparate in breve tempo, e ancora una volta l'efficacia derivava dal saper trovare *uno stimolo narrativo provocante e geniale*. La prima storia rappresentata riguardava l'ambiente della stazione inteso come punto di incontro di diverse personalità, che infatti si presentavano a vicenda, comprendendo un negro, un paio di pellerossa, e un paio di cinesi. Il punto di confronto avveniva attraverso una breve intervista fatta da un inviato della TV. Il semplice spunto di partenza avrebbe potuto allargarsi ancora, e comprendere altri risultati. La seconda vicenda riguardava dei personaggi singolari: oltre al capostazione, un cavallo parlante, un punk, due clowns.

Anche in questo caso l'avvio iniziale nello scegliere i personaggi poteva offrire l'occasione per una rielaborazione più ampia e interessante. La terza storia vedeva agire un gruppo di topi che subivano un attacco feroce da parte di un felino, con l'intervento risolutivo dell'arrivo del treno.

Il gruppo rileva delle analogie con il lavoro con i burattini; la differenza fondamentale viene riscontrata nel fatto che con i burattini si lavora semplicemente con una mano e a livello di voce; mentre la *maschera esige una reazione adeguata e coerente di tutto il corpo* per esprimere quello che la maschera stessa manifesta. Da questo punto di vista sarebbero opportuni degli esercizi preliminari con la maschera neutra (una maschera non caratterizzata, e che ha solo delle aperture per gli occhi e la bocca) per allenarsi a muoversi nello spazio, liberando completamente la propria gestualità.

Da osservare che si è sperimentato il fatto che si possono costruire delle maschere ben fatte e caratterizzate, con poca o minima spesa; di conseguenza anche da un punto di vista economico e pedagogico, bisognerà diffidare mamme e parenti a comperare delle maschere e costumi per i bambini (supercostosi), mentre invece i bambini possono facilmente costruirsi la propria maschera e il proprio costume. Del resto la maschera e il costume acquistati prevalentemente per una esibizione da Carnevale, invece di creare un personaggio per il bambino, lo incapsulano in un movimento o in un gesto stereotipato.

Da superare quindi anche la prevenzione e il preconcetto che le maschere possano o debbano essere usate soltanto a Carnevale.

Altri modi per costruire le maschere: oltre al fatto di usare dei sacchetti del pane che si infilano sulla testa, o delle maschere a cono, è possibile creare una maschera ovale, corrispondente al volto, e quindi fissata con della corda o con dell'elastico. C'è anche la possibilità di costruire una «mini-maschera» che copre semplicemente la parte superiore del volto (occhi e naso), e che può essere ugualmente arricchita e caratterizzata. Un altro tipo di maschera è quella che viene applicata a un bastoncino e quindi usata secondo le esigenze dell'azione, ponendola, o meno, davanti al volto. Un altro tipo ancora è la maschera doppia, per cui si costruisce un doppio volto, con caratteristiche diverse, per esibire elementi di sorpresa o di imprevisto in una storia. Altrimenti si può usare il trucco, stile clown, con dei materiali semplici ma facendo attenzione a non tenerlo troppo a lungo sul volto, perché impedisce la traspirazione.

Oppure si può impostare una maschera usata da una parte del gruppo, e con la quale si crea un'immagine che copre varie persone. Oltre al fatto di costruire mascheroni con vari personaggi, c'è la possibilità ancora di costruire delle «polimaschere», cioè diversi volti legati e collegati uno all'altro, e che vengono sostenuti da una persona o da varie persone.

Altri materiali usabili per la costruzione delle maschere, sono scampoli di stoffa, del das, della cartapesta, oppure è facile costruirsi la maschera con un sistema particolare che aderisce perfettamente al proprio volto. Da rilevare naturalmente che le maschere non debbono rappresentare soltanto dei personaggi, ma animali, piante, il fuoco, il vento, ecc.

Un capitolo del volume *Drammatizzazione nella scuola* parla esplicitamente della maschera e del costume; così è da tenere presente il volume *Giochiamo ai clown*, curato da Dominique Denis (Giunti Marzocco).

Il modo per rinnovare un senso della festa è quello di invitare i partecipanti a essere presenti con una maschera e costume costruito e ideato da loro, si osserva dal gruppo.

Che nota inoltre che i ragazzi sarebbero maggiormente stimolati dall'uso della maschera, fatto del resto comprovato da alcuni membri del gruppo. E realmente nei diversi gruppi si è scoperta una maggiore freschezza, un movimento più brioso, una più appropriata disinvoltura in questi lavori con la maschera, che non nei precedenti saggi.

Osservazioni conclusive

Dopo il lavoro con le maschere, la classe suddivisa in tre sottogruppi aveva svolto una ultima vicenda drammatizzata, ancora riprendendo in senso grottesco il tema della stazione. Di particolare efficacia era stato un lavoro con le ombre cinesi, dove l'impianto era stato allestito con due sostegni, tra i quali era tesa una corda e su questa applicati dei grandi fogli di carta da pacco, leggera. La fonte luminosa era recuperata dalla lampada della lavagna luminosa. L'intreccio e la suggestione della breve storia (l'arrivo in una stazione di un personaggio importante), aveva stimolato il gruppo a tutta una serie di improvvisazioni mimiche e vocali usando delle ombre cinesi. E mano a mano parecchi membri della classe si sono esibiti nella imitazione di professori, dei compagni, di altre figure, con una notevole capacità imitativa, alterando sull'umoristico e l'ironico certe caratteristiche individuali, e suscitando l'entusiasmo dei compagni.

Prima di raccogliere le impressioni della classe sul lavoro svolto, preciso rapidamente alcuni appunti su due settori che non erano stati dichiaratamente trattati. Un settore della animazione riguarda *la manipolazione dei materiali*, e non è stato purtroppo sviluppato per mancanza di tempo. Nonostante questo, degli esperimenti sono stati fatti in gruppo costruendo direttamente i burattini, vari tipi di maschere e impostando il pupazzone, ecc. Per i bambini è importante la manipolazione espressiva, soprattutto per due motivi: per il gusto spontaneo di manovrare, manipolare dei materiali concreti e organizzarli liberamente; (cfr. il gioco con la sabbia, con il fango); inoltre i bambini possono scoprire che con dei materiali, anche di facile ricupero e poveri, si possono costruire delle figure espressive, oltre al fatto di trovare un nuovo uso per i materiali che si hanno in mano, come banchi, sedie, scatole, scatoloni, ecc; lavoro con il polistirolo, compensato, legno, cartone, ecc. Come riferimento bibliografico, la serie di «Quaderni figurativi», editi da Fabbri, e curati da A. Ceragno, dal titolo *Esprimiamoci con...* (comprendendo vari materiali: gesso, legno, carta, cartoncino, materiali di ricupero, plastilina, cera, creta).

Un altro settore dell'animazione riguarda *il linguaggio degli audiovisivi*, che possono comprendere la polaroid, la macchina tascabile, la cinepresa, il videotape. Una

descrizione delle varie possibilità di usare gli AV e le macchine diverse con elenco di una strumentazione da usare alle varie età, è nella seconda parte del volume (che diversi avevano acquistato) *E con i tavoli facciamo il monte. L'animazione nella proposta del messaggio cristiano* (LDC). Altre indicazioni bibliografiche sull'uso degli AV nella scuola, come una aggiornata bibliografia sulle diverse tecniche dell'animazione, è compreso nel mio volume (che allora era in corso di stampa): *Animazione nella scuola e nel territorio* (LDC).

Dopo aver indicato ancora alcuni riferimenti bibliografici, domandavo alla classe se quegli obiettivi e scopi dell'animazione di cui si parlava all'inizio erano stati raggiunti, in una certa misura nel corso del lavoro. Gli scopi dei vari incontri, anche se brevi e limitati (rispondono alcuni) sono stati raggiunti: è questa l'esperienza della classe, in quanto si sono raggiunte una serie di tecniche espressive nuove, e in quanto il lavoro fatto a gruppi e in comune ha favorito e stimolato maggiormente l'unità e la fusione della classe stessa. Gli incontri si erano organizzati partendo da una veloce ricerca d'ambiente, che se non è stata sviluppata in maniera estensiva, è sempre rimasta presente, come punto di riferimento per la costruzione di storie secondo le varie tecniche.

Da parte mia osservo che questo tipo di incontri non riguardano una materia particolare, ma sono incontri che possono (o debbono) essere applicati alla globalità del problema dell'apprendimento. Soprattutto se *l'apprendimento viene inteso come ricerca espressiva globale*. Da questo punto di vista conviene insistere nel dire che le varie tecniche dell'animazione non sono materie distaccate le une dalle altre e neppure staccate dalle materie tradizionali, ma si integrano fra di loro per una educazione comprensiva e totale del gruppo-classe.

Un rapporto specifico nel lavoro di preparazione alla scuola lo si può individuare fra l'animazione e la pedagogia, o alcuni temi di pedagogia. Di conseguenza sembra che diventino importanti le note fatte nel primo capitolo di *Drammatizzazione nella scuola*: cultura come partecipazione, drammatizzazione come espressione di un gruppo, drammatizzazione come espressione «attuale» di un gruppo, e come espressione gestuale collettiva. Come impegno comune e come impegno integrativo, la classe dovrà riprendere con il prof. di pedagogia questi temi, e altri analoghi.

Domando se ci sono state delle *difficoltà* incontrate nel lavoro.

Rispondo io in maniera più generale, riguardo al problema delle *difficoltà che si possono incontrare nell'applicazione delle tecniche dell'animazione*:

— una difficoltà è quella del clima e della considerazione con cui vengono chiamate tecniche integrative o da doposcuola, per cui sembrano utili e vantaggiose per una attività ludica e rilassante per i ragazzi e si nega il valore pedagogico ed educativo delle tecniche di animazione;

— in genere, inoltre, professori e maestri sono poco disponibili a accettare la novità dell'animazione, che costringe anche a rinnovare il modo abituale di fare scuola;

— gli insegnanti in genere sono poco allenati alla ricerca e alla programmazione delle varie attività in forma originale e nuova;

— una difficoltà consiste nella mancanza di collaborazione fra insegnanti, per cui un insegnante diventa «geloso» del proprio metodo e non accetta un confronto con altri gruppi e altri insegnanti;

— un'altra difficoltà consiste nella routine del lavoro scolastico, per cui la fantasia si fossilizza e insegnanti e ragazzi perdono la capacità di creare delle cose nuove.

Quindi ritorna il *problema della creatività* che non può essere sollecitato solo a livello verbale e scritto, ma deve essere stimolato con un confronto aperto con l'ambiente e altri gruppi, organizzando feste, ecc.

La domanda che sorge a questo punto è questa: *quali dovrebbero essere le caratteristiche di un insegnante-animatore?*

Dopo l'intervento di un elemento della classe, preciso un primo punto: bisognerà tener presente che *il bambino impara giocando*, e quindi anche l'attività di apprendimento deve avere un aspetto ludico.

Altri atteggiamenti corrispondono alla ricerca da parte dell'insegnante di scoprire con sensibilità e intuito, le tendenze, le esperienze, e in genere il vissuto di ogni bambino, in modo che lo stesso bambino abbia l'impressione reale che l'insegnante si pone al suo livello per lavorare, scoprire, inventare insieme, vivere integralmente assieme. Così una ricerca non può essere imposta a una classe se l'insegnante non ha il senso della ricerca e se questa non ha un valore nuovo per lui. E questo i bambini e i ragazzi lo avvertono immediatamente.

L'insegnante-animatore mentre segue le ca-

ratteristiche del singolo bambino, deve stimolare con varie forme e tecniche *al lavoro di gruppo, e alla socializzazione*, variata e calibrata secondo i lavori che si fanno.

— L'insegnante dovrebbe stimare il *senso di stupore e di meraviglia* che è naturale nei bambini, e sinceramente partecipare a questo «stupore», per scoprire, anche da parte sua, degli elementi nuovi nelle materie, problemi che sta trattando. E l'osservazione è importante per il fatto che i bambini subiscono un influsso negativo dalla «magia» della TV, e dalla pubblicità, ecc. Analogamente converrà sollecitare un interesse per giochi semplici e con cose semplici, perché i bambini hanno «meccanizzato» il senso del gioco, e non sanno più giocare.

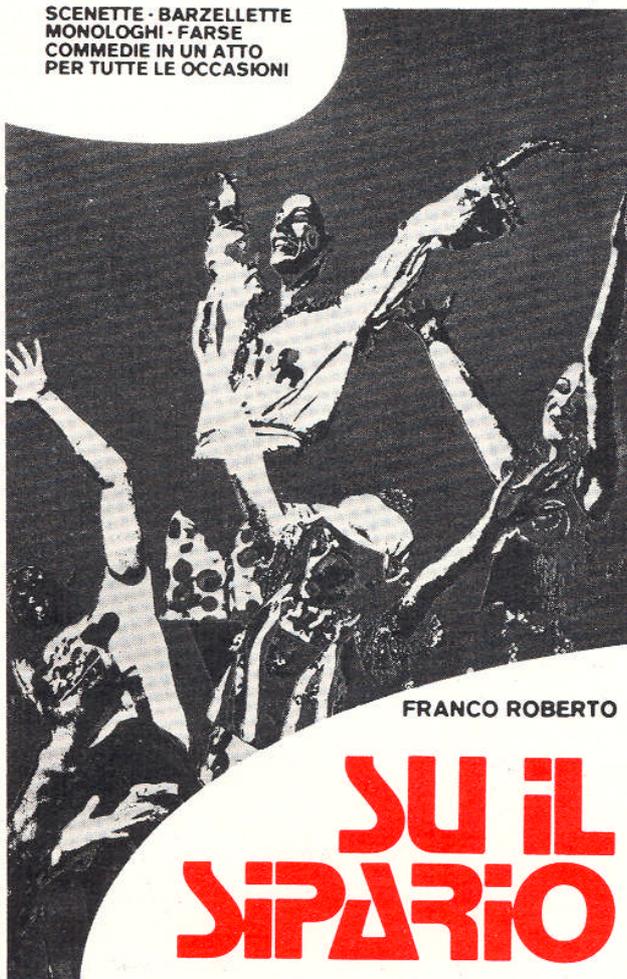
— Riprendo da Cropley, *La creatività* (La Nuova Italia) alcune indicazioni per essere creativi in prima persona e quindi per stimolarla nei ragazzi:

1. apprezzare il pensiero creativo;
2. incoraggiare la manipolazione degli oggetti e delle idee; renderci sensibili e rendere sensibili gli altri agli stimoli ambientali;
3. sviluppare in se stessi e negli altri la tolleranza per le idee nuove;
4. guardarsi dall'imporre un modello rigido;
5. insegnare al bambino a stimare il suo pensiero creativo e fantastico;
6. incoraggiare e stimare l'apprendimento autonomo e libero;
7. costruire dei mezzi e degli stimoli per elaborare delle idee nuove;
8. sviluppare delle abilità di critica costruttiva, nei confronti della realtà, di se stessi e degli altri;
9. incoraggiare la conoscenza di campi diversi (ritorna il problema e il valore della ricerca);
10. gli insegnanti stessi devono avere il senso dell'avventura, devono essere «avventurosi»;
11. un insegnante-animatore dovrebbe aver fatto *una scelta ideologica e politica* precisa, perché i punti elencati prima vanno contro la mentalità corrente, tante volte, contro la mentalità dei genitori, e possono suscitare critiche e opposizione dei colleghi, anche se questi pretendono di essere «di sinistra» e di idee avanzate.

EDITRICE ELLE DI CI

TRE SUSSIDI PER L'ESPRESSIONE

SCENETTE - BARZELLETTE
MONOLOGHI - FARSE
COMMEDIE IN UN ATTO
PER TUTTE LE OCCASIONI



FRANCO ROBERTO

**SU IL
SIPARIO**

Franco Roberto

- **FACCIAMO TEATRO**
pagine 176, L. 4.200
- **SU IL SIPARIO**
pagine 176, L. 4.200
- **TUTTI ALLA RIBALTA**
pagine 168, L. 4.200

I tre volumi contengono un'ampia scelta di scenette, barzellette, monologhi, farse e commedie di un atto, per **costruire** uno spettacolo.

Qualsiasi compagnia ha la possibilità di trovarvi pezzi di sicuro successo, per presentare **riviste, serate di prosa, varietà e le cosiddette commedie.**

I testi sono di facile allestimento e di sicuro successo non solo ricreativo ma anche educativo.

EDITRICE ELLE DI CI - 10096 LEUMANN (TORINO)

EDITRICE ELLE DI CI

RECITALS

per gruppi giovanili



EDITRICE ELLE DI CI

La collana comprende una quarantina di titoli. Tra essi: Una nuova Torre di Babele, Diritto di vivere, Il torrente della vita, In alto mare Lazarus, Don Milani: una voce ancora attuale, Storia d'amore atto primo, Storia d'amore atto secondo, Storia d'amore atto terzo, Il dramma degli innocenti, Volare la vita: una proposta di libertà, ecc.

Richiedere nelle librerie LDC o alla editrice ELLE DI CI - 10096 Leumann TO.

EDITRICE ELLE DI CI - 10096 LEUMANN (TORINO)