

Espressione Giovani



EG'84

una rivista bimestrale

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

EG'84

uno strumento di espressione e comunicazione:

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

EG'84

un sussidio di animazione pratica per la scuola

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

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

LE CINQUE RUBRICHE DI EG'84

teatro:

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

cinema:

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

audiovisivi e TV:

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

musica:

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

animazione e scuola:

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

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

REDAZIONE

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

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

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

COLLABORATORI E CORRISPONDENTI DALL'ESTERO

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

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

Stampa: Scuola grafica salesiana

SPETTACOLO EDUCAZIONE E SOCIETÀ

«I due libri sui quali ho meditato di più, e di cui non mi pentirò mai di essermi servito, furono il Mondo e il Teatro». Così ha scritto Goldoni, drammaturgo dalle cento e più commedie.

Certamente sono i due libri tra i più letti anche dagli amici di EG.

Ma per arrivare dove? servirsene per che cosa? Di risposte ne abbiamo già date molte su queste pagine.

Oggi diciamo: PER FARE UNA SOCIETÀ PIÙ GIUSTA, PIÙ UMANA.

Si chiede forse troppo a degli esseri umani? Anche lo fosse, bisogna camminare insieme, ogni giorno, verso questo traguardo di speranza, per non ritrovarci, insieme, prima o dopo, sotto una montagna di macerie umane.

La società di domani sono i bambini di oggi. Tra di loro ci sono i pensatori, i politici, gli artisti, gli operai, i tecnici, gli educatori... della futura società, che sarà veramente nuova se nuovi saranno i rapporti tra le persone.

Ai rapporti aggressivi occorre sostituire rapporti di «convivialità», causa ed effetto di una integrale educazione della persona. Siamo tutti invitati allo stesso banchetto sul pianeta terra. O troveremo insieme nuove regole di convivenza sociale, o periremo tutti.

Lo spettacolo può diventare una autentica scuola di convivenza. Per chi lo fa, certamente, ma anche per chi lo guarda.

Può contribuire, nel suo farsi, alla riscoperta di originali metodi educativi, più distensivi, formativi e socializzanti. Le relazioni insegnante-allievo, padre-figlio, adulto-giovane, autorità-suddito verranno felicemente modificate. La fiducia reciproca ed il rispetto dell'altrui personalità si sostituiranno, a poco a poco, all'autoritarismo, spesso troppo prepotente.

Nel creare uno spettacolo si educano i giovani non tanto a raffinarsi intellettualmente, ma ad un senso di forte corresponsabilità, virtù assai richiesta in questo nostro tempo. Inoltre si allena la volontà ad assumersi la propria parte nella comune avventura.

Per attori e spettatori uno spettacolo può essere «coscienza», specchio, immagine, momento critico indispensabile per una crescita più umana.

Lo spettacolo educativo può aiutare bambini e giovani a risolvere certi conflitti interni, che una società traumatizzante impone ad essi. Ma soprattutto deve sviluppare lo spirito di solidarietà ed il sentimento di appartenere allo stesso gruppo, all'umanità. I momenti di comunione su una scena o set che sia, hanno sempre

creato legami così forti tra i compagni, e una certa complicità con l'animatore, da ricordarseli anche dopo venti o trent'anni.

Si può pensare che il futuro della società sia anche nello spettacolo educativo, capace cioè di trasmettere alle generazioni di domani ragioni di vita per tutti, di convivenza fraterna e mondiale, e di speranza.

La Redazione

Note di redazione

1. I progetti di società possibili sono indefiniti. E molte sono le reali società esistenti ed esistite. Ma **qual è la società migliore?** la più giusta? Pensiamo sia **quella che rispetta, valorizza, serve la persona,** uomo e donna. Ogni persona senza preferenze né umiliazioni, senza culti né sfruttamenti, senza torture né privilegi, senza alienati né superuomini.

Condividiamo la Gaudium et Spes quando afferma che l'ordine sociale e il suo progresso debbono sempre lasciar prevalere il bene delle persone, poiché l'ordine delle cose deve essere subordinato all'ordine delle persone e non l'inverso, secondo quanto suggerisce il Signore stesso quando dice che il sabato è fatto per l'uomo e non l'uomo per il sabato.

2. **Lo spettacolo può contribuire** a creare una società più umana, quando si fonda sulla verità, difende la vera giustizia, superiore a quella dei giudici umani, propone l'amore come legge di vita sociale, costruisce rapporti sinceri nella libertà. Lo spettacolo anche nel passato è stato un mezzo efficace di rinnovamento della mentalità egoistica e individualistica, ed ha stimolato quella trasformazione sociale desiderata da molti.

3. **TEATRO.** Anche nell'*Antigone* di Sofocle potete trovare la conferma di queste note «sociali». La voce di Antigone che ha commosso i cittadini di Atene, commuove ancora, anche noi, cittadini del duemila: perché è il canto dell'uomo eterno, il canto di un coro di uomini liberi:

«La mia natura è di amare!».

L'esperienza vissuta dal **Gruppo del Teatro Sinergico** si è chiusa in attivo, raccogliendo anche calorosi applausi. E il Gruppo invasato ormai dalla passione drammatica ha già programmato un nuovo lavoro e... sarà tutto comico.

Pure il servizio che viene dalla **Polonia**

aggiunge argomenti sulla forza socializzante del teatro.

Nel **teatro-sacro** un terzo incontro: questa volta sulla strada e nell'osteria di **Emmaus**. Il pezzo non è soltanto una chiave di lettura della storia umana, ma anche una proposta.

I Colombaioni sono i clowns di turno, passati da Milano nel maggio scorso.

4. **CINEMA.** I fratelli Lumière continuano a proporci spunti per una riflessione sulla nostra **civiltà dei mass-media**, cinema, tv, radio, stampa, ecc. Intuizioni da sviluppare e verificare, in gruppo possibilmente, anche nei C.G.S.

La rassegna sul **cinema del terzo mondo** può aiutarci ad entrare e comunicare con società per uno scambio positivo di culture differenti. Schede e recensioni continuano ad arricchire il vostro cine-schedario, per una adeguata documentazione dei vostri circoli di cultura cinematografica.

I molteplici **problemi del cinema** contemporaneo non accennano a diminuire. E pare che gli spettatori disertando le sale (a Milano ne hanno chiuse otto in un mese) non contribuiscono a risolverle. Chi è il pubblico del cinema? Alle pagine 67-69 la risposta.

5. **ANIMAZIONE E SCUOLA.** L'esperienza raccontata da Blasich in **Scuola e Natura**, potrebbe mettere in crisi, far riflettere, impegnare. Anche le schede per una programmazione intelligente e pratica saranno utili a chi le sa leggere.

I giochi-spettacolo, ve lo assicuriamo, sono di sicuro ed entusiasmante successo: lo dice l'esperienza... non bisogna certo essere animatori pifferi!

6. **Buone vacanze!** buone ferie! buon tempo libero. Possiate godere ed esprimere giovinezza, allegria, bellezza, bontà! Un saluto **da tutti noi**.

Espressione Giovani

Anno 7, n. 4, luglio-agosto 1984

Editoriale

SPETTACOLO, EDUCAZIONE E SOCIETA', 1

Note di redazione

QUALE SOCIETA'?, 2

Lettori in redazione

TEMPO DI CORSI, CAMPISCUOLA, LABORATORI, STAGES, CONVEGNI,
di Franco Cavalli, 4

Teatro-testi

ANTIGONE, di Sofocle, 12

Teatro-laboratorio

CATARSI TRAGICA E PAIDEIA, di Evangelos Mazarakis, 32

Teatro-sacro

LA CENA DI EMMAUS, di Luigi Melesi, 35

Teatro-notizie

POLONIA, TEATRO ED EVANGELIZZAZIONE, di Marian Lewko, 43

Teatro-clown

UNA FAMIGLIA DI CLOWNS: I COLOMBAIONI, di Carlo e Alberto, 45

Cinema-C.G.S.

COMUNICAZIONE, UOMO E SOCIETA', del Fratello Lumière, 49

Cinema-rassegne

IL CINEMA DEL TERZO MONDO, di Caterina Cangià, 51

Cinema-recensioni

FURYO, di Maria Ossi, 53

Cinema-schede

OBLOMOV, di Michele Azzimonti, 57

YENTL, di Michele Azzimonti, 59

«HARRY & SON», di Stefano De Nadai, 61

«FINALMENTE DOMENICA», di Stefano De Nadai, 63

LA FINESTRA SUL CORTILE, di Valerio Guslandi, 65

Cinema-problemi

IL PUBBLICO DEL CINEMA, di Stefano Listanti, 67

Animazione-scuola

SCUOLA NATURA: UN'INIZIATIVA PER UNA SCUOLA DIVERSA,
di Gottardo Blasich, 70

LE REGOLE DEL GIOCO, di Cesare Rossi e Marina Lombardi, 78

Fotografia

FOTO-INSERTO, 33

In copertina: **IL TEATRO ROMANO DI ATENE.**

«Essere protagonista»: un'ambizione di molti giovani. Ma per esserlo veramente bisogna partecipare in prima fila alla costruzione della comunità umana facendo qualcosa. Questa rubrica vuole favorire la partecipazione dei lettori a fare la rivista e a creare attorno alla rivista un gruppo attivo nel campo dell'espressione giovanile. Dobbiamo credere che la comunicazione di idee, esperienze e motivazioni non impoverisce il singolo creatore, ma ne arricchisce la comunità, la nostra comunità umana. Inviare notizie, nuovi copioni, recitals, scenette, esperienze d'animazione, testi di audiovisivi...; raccontate dei vostri convegni, laboratori e attività culturali...; suggerite programmi, progetti, attività...; scambiamoci i prodotti culturali. Attraverso questa rubrica potete dialogare con chi, come voi, ricerca, e contattare con chi, come voi, lavora, gioca, fa espressione, insegna ad esprimersi. Scrivete a **ESPRESSIONE GIOVANI**, Via Copernico 9, 20125 MILANO, Tel. (02) 688.17.51.

TEMPO DI CORSI, CAMPISCUOLA, LABORATORI, STAGES, CONVEGNI

di Franco Cavalli

Moda o necessità? Forse un po' dell'una e un po' dell'altra. Ma anche la moda può diventare «cultura» autentica, quando non ostacola, ma favorisce la promozione integrale dell'uomo, di gruppi e d'ambienti e la costruzione di una società più familiare e armoniosa. Infatti certi gusti particolari di un momento sono diventati nella storia dell'uomo una tradizione culturale di valore.

Ma domandiamoci perché l'indice di gradimento dei corsi estivi, dei campi-scuola, dei laboratori, stages e convegni è così elevato? E' la brevità che piace, la estemporaneità che attira, la novità dei temi e contenuti che risponde ai bisogni attuali? Forse tutto questo. Anche la «libertà» della proposta e dell'accettazione gioca a favore di queste esperienze. Nel vedere la partecipazione ai corsi promozionali si ha la chiara impressione che la dimensione volontaria, cioè la libertà di aderirvi, riesce a trasformare in vacanza anche una scuola dura ed esigente.

Non devono certo mancare in questi corsi la professionalità e l'esperienza degli animatori. Anche il luogo concorre a suggestionare i corsisti, specie quando provengono da una città o paese senza bellezze naturali e artistiche.

Ma alla radice di un corso gradito e riuscito si trovano sempre delle forti motivazioni. Sono le motivazioni profonde dell'animo che conducono a scoprire metodi e linguaggi di comunicazione e di comunione, che scatenano l'immaginazione, provocano emozioni originali. Gli organizzatori della scuola dell'obbligo, partecipandovi, potrebbero scoprire valori e spunti per rinnovare quella scuola ufficiale che alle volte viene mal sopportata e resta inefficace.

Inviare alla rivista relazioni dei vostri corsi, campi o laboratori che hanno come tema l'espressione giovanile. Il bene e il bello sono sempre diffusivi: godono nel farsi conoscere e nel sentirsi conosciuti.

BOTTEGA - LABORATORIO TEATRALE ESPRESSIONE GIOVANI

DATI TECNICI DELLA PROPOSTA

Obiettivo: Prima formazione di giovani registi e operatori teatrali impegnati nell'animazione di un ambiente educativo.

Destinatari: Giovani (ragazzi e ragazze) dei «CGS» e giovani animatori di oratori e centri giovanili, con età superiore ai 17 anni.

Contenuti:

— A livello teorico (con sussidio di «dispenso» della rivista «Espressione Giovani '81-82»): nozioni fondamentali di comunicazione teatrale e educazione, di storia del teatro, di regia e di architettura in rapporto alla scenografia. Note tecniche essenziali per interventi di regia su testo, gesto (mimica e coreografia), scenografia, dizione, costumi, trucco, suono e luci.

— A livello pratico (attraverso la partecipazione al lavoro guidato nei diversi laboratori), in uno dei due «moduli» a scelta proposti dal corso: Modulo A - REGIA/ATTORE, con quattro «unità di lavoro» in altrettanti «laboratori»: testo, gesto, dizione, trucco. Modulo B - REGIA/SPAZIO, con altre quattro «unità» in relativi «laboratori»: scenografia, costumi, suono, luci.

— A livello di proposte, per confrontare esperienze e studiare soluzioni registiche diverse. Saggi di teatro: dal «recital» allo «sketch». Film, documentari e videoregistrazioni.

Modalità: Campo-scuola o corso residenziale di una settimana:

— per un numero limitato di partecipanti (20 circa per ognuno dei due «moduli», con l'ipotesi quindi di piccoli gruppi di lavoro di 4-5 componenti in ciascuno dei «laboratori»).

— Con orario articolato, ogni giorno: Mattino: 3 lezioni tenute da insegnanti, animatori, educatori e specialisti nel singolo settore.

Pomeriggio: 4 ore di «laboratorio», in 8 ambienti predisposti e attrezzati (in corrispondenza alle «unità di lavoro») con la guida di un animatore che metterà a disposizione del piccolo gruppo la sua esperienza nel settore specifico.

Sera: saggi di teatro o filmati, con discussione.

— E un momento conclusivo di «verifica» (sabato) per la presentazione del lavoro di gruppo.

DATI ORGANIZZATIVI DEL CORSO

Tempo: Dalla sera dell'8 luglio (domenica) al pranzo del 14 luglio (sabato).

Località: Istituto Salesiano «S. Bernardino», 25032 CHIARI (BS) tel. 030/71.15.31 - 71.19.85.

Chiari, a circa 20 km da Brescia, è raggiungibile per ferrovia (linea Milano-Venezia) e con pullman di servizio pubblico (SS. Padana sup.); l'Istituto è sede di scuola media, di oratorio e centro giovanile e del «CGS L'Alveare». E' notevole l'attrezzatura disponibile per l'attività teatrale.

Ospitalità: Nell'Istituto stesso, con alloggio in camere a più posti, quota globale: L. 120.000, comprensiva di vitto, alloggio, dispense, sussidio, uso del materiale di laboratorio.

La regione CGS Lombardia, in favore dei propri iscritti, verserà un contributo pari al 50% della quota individuale (L. 60.000); inoltre s'impegna a sostenere le spese straordinarie del corso, che è stato promosso dal Direttivo Regionale.

Soggiorno: La vita di gruppo sarà favorita da un ambiente tutto a disposizione dei giovani corsisti (campi di gioco compresi) e da particolari momenti d'incontro formativo (mattino: breve riflessione su alcuni aspetti della proposta culturale CGS; sera: possibilità di S. Messa); è pure prevista una gita al Lago d'Isèo, venerdì pomeriggio.

L'arrivo in sede può avvenire fin dal pomeriggio di domenica 8 luglio; possibilità di S. Messa (ore 19) cena e spettacolo serale introduttivo al corso «Semplicemente donna», recital; (telefonando dalla stazione si potrà avere un passaggio fino all'Istituto).

Iscrizioni: Presso la sede regionale CGS (incaricato Saverio Stagnoli), via Copernico 9 - 20125 Milano (anche per telefono: 02/60.80.318) fino ad esaurimento di posti.

C.G.S. VENEZIA
MOSTRA INTERNAZIONALE DEL CINEMA 1984

L'Associazione nazionale C.G.S. offre anche quest'anno ai soci l'opportunità di partecipare alla MOSTRA INTERNAZIONALE DEL CINEMA di Venezia che si svolgerà dal 27 agosto al 7 settembre 1984.

Destinatari: Sono i giovani appartenenti all'Associazione, con almeno 18 anni, presentati da un CGS (singolarmente o in gruppo), d'accordo con chi ha responsabilità regionale.

Obiettivi: Previsti dall'iniziativa che entra ormai nel programma annuale CGS: Favorire il senso d'appartenenza all'Associazione Nazionale.

Proporre un'esperienza di vita comunitaria e associativa.

Offrire un momento di cammino culturale-formativo, collegato con l'esperienza dei corsi estivi dei campi-scuola.

Turni: Di quattro giorni ciascuno, per consentire una partecipazione il più possibile allargata: 1° turno: 27 agosto (lunedì) - 30 agosto (giovedì) / 2° turno: 31 agosto (venerdì) - 3 settembre (lunedì) / 3° turno: 4 settembre (martedì) - 7 settembre (venerdì).

Ogni turno si conclude con il pernottamento del quarto giorno compreso.

Esiste la possibilità, per chi lo chieda, di continuare la permanenza per altri giorni o turni, secondo le disponibilità.

Ospitalità: Presso la «Casa Auxilium», Riviera S.M. Elisabetta 6, 30126 Venezia Lido, tel. 041/760034.

Per una quarantina di giovani (20 ragazzi e 20 ragazze) ogni turno.

Camere a più letti o mansarda.

Per il solo pernottamento, a L. 10.000 la notte, portando ciascuno lenzuola e asciugamani.

Con la presenza di due responsabili, delegati dal Direttivo per il coordinamento delle presenze, degli orari e delle attività di gruppo: Saverio Stagnoli e Maria Ossi.

Note: Per la vita di gruppo e l'organizzazione del soggiorno sarà utile portare con sé tre foto-tessera per l'eventualità del

tesserino d'ingresso alla Mostra e per la «Carta Venezia» (facoltativa, valevole tre anni, con risparmio sui mezzi-acqua) e delle eventuali auspicabili «agevolazioni» offerte dalla Mostra ai soci CGS, tutti i partecipanti del turno usufruiranno senza distinzioni, con modalità da concordare insieme in loco.

Iscrizione: Attraverso la «scheda» apposita, da inviare alla Direzione della «Casa Auxilium», non oltre il 20 Agosto. Delle eventuali iscrizioni che pervenissero telefonicamente dopo tale data si potrà tener conto solo in base ai posti disponibili al momento della telefonata stessa.

C.G.S. SEGRETERIA - VIALE DEI SALESIANI 9 - 00175 ROMA.

3° CAMPO NAZIONALE PER QUADRI INTERMEDI

Nei quadri generali di formazione per animatori CGS — ipotizzato in tre «moduli» ciclici — proponiamo quest'anno la realizzazione contemporanea dei moduli 3 e 1 nella sede dell'Aquila.

L'esperienza avviata con il campo di Frascati '82 e proseguita col successivo dell'Aquila '83 si conclude, quindi, con la proposta del «modulo 3» per la formazione dell'ANIMATORE CGS NEL CINEMA; contemporaneamente inizia pure il nuovo ciclo — riprendendo i contenuti già collaudati nella esperienza di Frascati '82 — con la riproposta del «modulo 1»: l'ANIMATORE CGS.

E' questo dei «campi estivi di formazione» un servizio qualificato che il Direttivo Nazionale intende portare avanti con impegno, ispirandosi a scelte operative indicate dalla «Proposta Culturale» e alle richieste sempre attente e stimolanti dei giovani stessi che operano nei CGS locali e in prospettiva regionale.

Destinatari della proposta sono quindi i partecipanti ai primi due «corsi nazionali» per quadri intermedi svoltisi a Frascati '82 e l'Aquila '83; tutti i giovani CGS con i seguenti requisiti:

— già impegnati attivamente nei CGS e con possibilità di collaborazione diretta anche a livello regionale;

— di cultura medio-superiore;

— con conoscenze generali sulle comunicazioni di massa;

— di età tra i 20 e i 30-35 anni.

L'ANIMATORE CGS

Obiettivo: Creare una precisa capacità di animazione CGS (educativo-pastorale, associazionistica e di gruppo, culturale, antropologica e giuridica) nel territorio.

Contenuti: L'animazione: finalità e metodo; gruppo e associazione; il ruolo educativo e pastorale; la proposta culturale CGS; l'animazione e il territorio; animazione e volontariato; modello antropologico e ruolo politico; le nuove tecnologie e il futuro dell'uomo.

Metodo: Relazione in assemblea; approfondimento e riflessione personale; discussione in gruppo e verifica.

Relatori: J. Vecchi, A. Martinelli, G.B. Bosco, A. Ellena, F. Floris, E. Rosanna.

L'ANIMATORE CGS NEL CINEMA

Obiettivo: Abilitare l'animatore CGS ad acquisire elementi di competenza specifica nell'ambito del «cinema».

Contenuti: Il cinema come fenomeno industriale e di mercato; il cinema come fenomeno culturale e educativo; metodologie di animazione cinematografica e agenzie di educazione; mondo del cinema e funzione della sala; strumenti di critica cinematografica e di informazione.

Metodo: Relazione in assemblea; approfondimento personale e discussione in gruppo; esercitazioni e confronto di esperienze.

Relatori: M. Brusasco, F. Mariotti, E. Natta, G.C. Giraud, L. Pizzi, M. Pasquali.

Tempo: 22-28 luglio compresi.

Sede del corso: Opera Salesiana, v.le Don Bosco 6, 67100 L'Aquila, tel. 0862/24440.

Costo: Il corso è a carico della Associazione Nazionale. A ciascun partecipante si chiede il contributo di L. 80.000.

Numero: Si ipotizza un numero chiuso

di 60 giovani al massimo; 30 quindi circa per ogni «modulo» .

TEATROSCUOLA '84

L'ETI, Ente Teatrale Italiano, ha immaginato quest'anno la seconda stagione di Teatro Ragazzi a Napoli, presso il Teatro Cilea, in collaborazione con l'Associazione Sperimentazione Scuola Teatro, la Provincia di Napoli, il Teatro Pubblico Campano.

Gli obiettivi di questa rassegna, forte del successo della passata edizione, sono chiaramente promozionali e formativi. E saranno raggiunti con facilità, visto che il linguaggio teatrale è connaturato nei napoletani.

La platea scolastica quest'anno si è dilatata fino ai dodici Comuni che circondano Napoli, tutti d'accordo gli organizzatori nel considerare la scuola luogo privilegiato per il teatro. In un mese di spettacoli, dal 18 gennaio al 22 febbraio, sono passate dodici compagnie, riscuotendo non solo gli applausi, ma raggiungendo soprattutto l'ambito successo di promozione culturale e sociale di ragazzi e insegnanti.

Questi gli spettacoli in rassegna:

FULL - I MAGNIFICI TRE + TRE della Compagnia IL TEATRO di Napoli

Vicenda: La giornata di una famiglia normale, ovvero l'eccezionalità del «banale».

Vicende e figure sono giustificazione di rilievo. Eppure la nitidezza dei tratti e la decisione dei contorni entrano a far parte della storia e trasformano l'enunciato, volutamente scialbo, in un'esilarante avventura, veramente irripetibile.

Linguaggi teatrali e metodo di lavoro: Lo spettacolo, insistito per modalità e mezzi d'allestimento, fa continuamente ricorso a sussidi tecnologici, cosicché l'itinerario narrativo è tutto giocato sulla precarietà d'equilibrio fra immagini virtuali e immagini reali. Uno spettacolo multimediale, largamente composito nell'uso dei mezzi d'impiego perché già sollecitato alla mente degli autori-registi dall'irresistibile suggestione del «molteplice». Cosicché, pur molto lineare nella tesi di proposizione, acquisisce poliedricità e polidimensionalità nel gioco di costruzione fino a defi-

nirsi come puzzle tecnologico, luogo di conflitto mai risolto fra illusorio e reale.

Fascia d'età: 8-14 anni.

IL VIAGGIO INCANTATO

della Compagnia IL TEATRO STABILE DI TORINO

Vicenda: Pina e Bobbi, incuriositi da quello che aveva detto a colazione la mamma sull'opera d'arte, penetrano in un quadro del salotto. Da qui comincia la grande avventura dei due bambini, fatta di strani incontri e di magiche apparizioni, in un mutevole e variopinto paesaggio. Al ritorno a casa, i due protagonisti, arricchiti da questa incredibile esperienza, troveranno qualche inaspettato amico in più.

Linguaggi teatrali e metodo di lavoro: Teatro di attori, di immagini e di suoni, secondo la collaudata scelta della Compagnia. Confronto in scena tra la spontaneità interpretativa dei due bambini ed il mestiere degli attori professionisti.

Due piccole figure in un mondo di giganti: la rappresentazione anche fisica dello scontro tra i «piccoli» e i «grandi».

Fascia d'età: 6-14 anni.

BELFAGOR

della Compagnia TEATRO PORCOSPI-NO

Vicenda: La realizzazione drammaturgica di «Belfagor» è basata su due fonti: una è quella dell'omonima novella del Machiavelli, l'altra è la stessa tradizione favolistica italiana, nella quale è facile riscontrare numerosi casi di «diavolo che prese moglie».

Che il Machiavelli fosse o no al corrente di questa parentela non conta; l'importante è che nella sintetica brevità della sua stesura novellistica sono contenuti gli elementi di una squisita teatralità.

Va poi detto che il suo «Belfagor» racchiude, tra l'ironico e il sarcastico, molte delle sue convinzioni sull'uomo e la società, sì da ribaltare il mondo con un risultato davvero machiavellico: «la terra è il vero inferno». L'inferno, a sua volta, diviene un regno abitato da giusti principi e onesti diavoli.

Linguaggi teatrali e metodo di lavoro: Da

qui nasce l'impotenza di «Belfagor», che non riesce a competere con la superbia e la diavoleria tutta terrena di una donna.

La regia di Monaco — presente anche nel ruolo di Belfagor — gioca con lo spettacolo suddividendolo in animati quadri narrativi, dove l'elemento costante del teatro nel teatro annulla ogni realtà, dando all'insieme il senso di una commedia infernale e carnascialesca.

«Belfagor» ha già vissuto la sua storia, e il suo racconto è occasione di spettacolo davanti al «pubblico» di dannati. Carnascialesco è anche il canto di Machiavelli, che racchiude tutta la rappresentazione; di questo bisogna dire che con certissima fortuna è stata ritrovata la partitura originale del '500, su cui poi ha lavorato Sylvano Bussotti fondendola con personali partiture sonore. A contrasto sta la leggerezza visiva delle scene di Fausto Melotti, sempre pronte ad accogliere delicatissime forme animate e simbolici personaggi. Una macchina scenica naturalmente poetica per la meravigliosa assenza del magico e del miracolo.

Fascia d'età: 11-14 anni.

OPERA BUFFA

della Compagnia TEATRO DELLA TOSSE

Vicenda: L'«opera buffa»: tema ricco di spunti musicali e culturali per il collegamento con la commedia dell'arte, per la libera provocazione al riso, per l'irrompere di nuovi soggetti sociali sulla grande scena del teatro musicale, premessa allo spettacolo moderno.

Vitale crocevia tra forme borghesi e popolari e innovazione colta, l'opera buffa realizza il piacere del comico e il «gioco» al più alto livello dell'intelletto e della musica.

Alla domanda «cos'è» e «come è nata» l'opera buffa, il Teatro della Tosse risponde non con una conferenza o una lezione di musica, ma con uno spettacolo.

Gli inizi dell'opera buffa, il recitativo della SERVA PADRONA, il sestetto della CENERENTOLA, verranno quindi non solo «spiegati», ma anche «mimati», «recitati», «interpretati» dagli attori.

Paralleli alla recitazione, al mimo, corrono gli inserti musicali registrati e dal vivo, filo conduttore dello spettacolo.

Linguaggi teatrali e metodo di lavoro: E'

una contaminazione di genere e di linguaggi, duttile e semplice: si passa dalle maschere della commedia dell'arte ai primi esempi di opera buffa, oppure dalle opere di soggetto mitologico ai vivaci personaggi della musica italiana del '700: ecco che gli attori si trasformano da maschere a personaggi, oppure lasciano i paludati panni dell'olimpico per vestire quelli vivaci e svelti di Figaro o Dandini...

Fascia d'età: 11-14 anni.

VERDEMELA

della Compagnia TEATRO PICCIONAIA

Vicenda: Si prendano due musicisti in piazza senza fortuna, li si immerga in una città piena di rumori e incurante della loro presenza; si immagini un signore in frack che, muovendosi sul ritmo del tic-tac di un orologio, ruba i colori ad uno dei due musicisti; si immagini l'altro personaggio che, rimasto solo, viene «ipnotizzato» da una televisione tentacolare, che modificherà la sua testa fino a farla diventare quadra; si frapponga ad ogni azione il passaggio di una «Verdemela», sempre inseguita e mai raggiunta, e si avrà la traccia della prima parte dello spettacolo.

La seconda parte si impernerà sulla ricerca dei colori perduti e sui tentativi di uno dei due musicisti di recuperare la sua testa. Senza-Colori andrà da un gigante il quale, dopo qualche esitazione, gli consegnerà la chiave della Casa-del-Tempo; Testa-Quadra si imbatte in un fuoco sfavillante che, trasformandosi in Uccello, lo porterà nel Mondo della Fantasia. Sarà così che Senza-Colori andrà nella Casa-del-Tempo e con uno stratagemma riavrà i suoi colori e Testa-Quadra, sempre inseguendo la «Verdemela» che lo guiderà, andrà nel regno della fantasia, dove si libererà della sua deformità.

A questo punto i musicisti mangeranno la Mela e il palcoscenico si riempirà di un volo di mongolfiere colorate che introdurranno il gran finale.

Linguaggi teatrali e metodo di lavoro: Il bambino, l'adolescente, l'adulto dispongono di un doppio linguaggio: quello razionale, tipico dello stato di veglia, e quello onirico, tipico del sogno e di tutte quelle realtà in cui il razionale viene meno.

La cultura occidentale invita pressantemente il bambino ad uniformarsi alla realtà sociale facendo suo il linguaggio razionale; ma in ognuno di noi, per quanto negato e represso, questo linguaggio e la sfera psichica ad esso connessa, continuano ad operare.

Nella letteratura, nelle arti e in tutti i metodi di comunicazione verbale o visiva questo linguaggio e i suoi contenuti, ritenuti erroneamente «inferiori» e quindi repressi, si insinuano nelle pieghe dei discorsi, si nascondono dietro le immagini, si adeguano al razionale per comunicare i propri concetti, per proporre non solo le pulsioni istintive, ma anche per gridare le angosce troppo spesso ignorate dalla sfera cosciente.

«Verdemela» è un dialogo con lo spettatore, un tentativo di rivalutare coscientemente il mondo onirico, che qui risulta in primo piano, appena velato da una vicenda apparentemente normale.

Lo spettacolo è quasi senza parole, quindi si tratta di uno spettacolo di pantomima; non si vedrà cioè la gestualità lezionosa del mimo classico, perché gli attori useranno il loro corpo «normalmente» ballando, suonando, cantando e proponendosi con i gesti di tutti i giorni.

Intorno a loro una miriade di trovate semplici e spettacolari, un andirivieni di oggetti scenografici, un accorto uso degli effetti speciali creeranno quel mondo surreale di cui si è parlato, così caro a Magritte e alla sua ironica pittura. Nonostante l'impegno culturale e le succitate finalità psicologiche, «Verdemela» è uno spettacolo ricco di comicità e divertente, ingenuo e poetico; ma questo suo essere naïf rappresenta anche la possibilità di venire compreso da tutti.

Fascia d'età: 6-14 anni.

OMBRE

della Compagnia TEATRO DELLE PULCI

Vicenda: Ad una donna le ombre, strane presenze maligne, portano via la figlia Fiordaliso, lasciando al suo posto un bimbo deforme: il principe delle ombre.

La paura si impossessa del villaggio e la donna, ormai sfuggita da tutti, in sogno entra nel mondo delle ombre. Là incontra Fiordaliso, che non la riconosce più e s'innamora del principe delle ombre. Su-

bito dopo il matrimonio il principe muore, Fiordaliso torna sulla terra e la gente grida che un principe ha scacciato le ombre per sempre.

Linguaggi teatrali e metodo di lavoro: Attori e pupazzi, recitazione naturalista con impianto teatrale tradizionale, uso di scene, luci, costumi come elemento fondamentale della comunicazione teatrale.

Fascia d'età: 8-14 anni.

LE MALIZIE DI COVIELLO della Compagnia GLI IPOCRITI

Vicenda: L'opera, tratta dall'omonimo canovaccio del '600, costituisce la prima messa in scena di uno spettacolo di Commedia dell'Arte.

Lo spettacolo, nelle sue linee generali, vuole riproporre una identità teatrale per così dire «mediterranea».

Linguaggi teatrali e metodo di lavoro: In questi ultimi anni il gruppo si è dedicato al recupero e alla elaborazione scenica di canovacci e documenti inediti e, in generale, di tutto il materiale reperibile per una più completa comprensione e collocazione della Commedia dell'Arte.

Fascia d'età: 8-14 anni.

IL VIAGGIO DI ASTOLFO della Compagnia TEATRO DEL BURATTO

Vicenda: Si tratta della rivisitazione e contraffazione che il poeta contemporaneo Raffaele Crovi fa dell'opera di Ludovico Ariosto e del particolare clima colto e contadino della città di Ferrara in quell'epoca. Racconto di avventura e magia, interpretato da eroi medievali: Ruggero, Orlando, Angelica, Bradamante, Astolfo e l'Ippogrifo; per il panorama storico in cui le vicende vengono soprainpresse, è soprattutto una storia padana, un'allegoria delle guerre italiane di allora (e perché non di oggi?). Protagonista centrale, su una base musicale inventata appositamente da Battiato, non è più Orlando, ma Astolfo che vive il ruolo di eroe della libertà, un esploratore innocente del fantastico.

Linguaggi teatrali e metodo di lavoro: Uso del pupazzo (teatro su nero a diversa dimensione) e dell'attore, su base musicale,

con effetti di commistione e interferenza che generano situazioni attraenti e fasciose.

Fascia d'età: 11-14 anni.

FUMI E FUMETTI della Compagnia TEATRO DELLE ARTI

Vicenda: Lo spettacolo, ispirato ad alcuni dei più consacrati «eroi» ed «eroine» dei fumetti, vuole tentare il recupero teatrale di una materia molto amata dai ragazzi, incoraggiando nel pubblico dei più giovani il gusto della parodia, dell'intelligenza e della fantasia. I personaggi: Valentina, Pippo, Mandrake, Superman, li Cobra... il tutto corredato dall'autentico bagaglio di «nuvolette» contenute negli strips ma rivissuto nei termini del «dramma».

Ogni personaggio è quel personaggio (con il suo «personale») e simbolo; ogni striscia è azione e composizione.

Attori in carne ed ossa si alterneranno a «disegni», la verosimiglianza sarà un criterio, ma non l'unico, per una ricostruzione che vuole restituire quel sapore che il fumetto ha avuto ed ha nella vita dei ragazzi di tutto il mondo.

La scelta dei personaggi non è tanto una scelta dei più teatralizzabili, quanto un'ipotesi di verifica su alcuni esemplari. Infatti mentre per Valentina e Superman la «corporeità» può essere elemento più affidabile per una «versione» teatrale, per Pippo l'affidamento sarà su altre caratteristiche che il personaggio esprime.

Linguaggi teatrali e metodo di lavoro: Da un mondo tutto visivo (quello dei giornalisti che hanno appassionato intere generazioni, non escludendo i cosiddetti «adulti»), il trasferimento sulla scena vuol percorrere i sentieri propri dello spettacolo teatrale (dialoghi, azione, utilizzazione di tutte le dimensioni), senza tradire lo spirito del fumetto.

Fascia d'età: 8-14 anni.

LA VERA STORIA DI TURANDOT PRINCIPESSA CINESE

della Compagnia IL SOLE E LA LUNA

Vicenda: La fiaba della terribile principessa che parla per enigmi e del suo innamorato, Calaf, che anche lui finisce per essere contaminato e parla anche lui per

enigmi, è il pretesto per una interpretazione contemporanea della fiaba famosa, che cerca di mettere in evidenza l'estrema complicazione dei rapporti umani laddove non esista un minimo comune denominatore culturale e linguistico.

La fiaba, in questo senso, può anche prestarsi ad una interpretazione di tipo sociologico. In una società completamente anchilosata, dove tutto è diventato rito, codice, messa in scena, non è possibile avviare nessun processo di livello umano. La sapienza «sciocca» e inutile di Turandot si scontra con il vitalismo altrettanto «sciocco» e inutile di Calaf e con il legalitarismo di Altoum e della Corte cinese.

Il racconto girerebbe a vuoto, senza esiti possibili, in una altalena giornaliera di sacrifici cruenti, se non intervenissero le maschere. Tartaglia e Pantalone nel nostro caso, che già Gozzi aveva introdotto in questo meccanismo per contribuire a umanizzarlo e ad ironizzarlo.

Spetta alle maschere il compito di condurre i due riottosi amanti a venir meno alle loro «parole d'onore», ai loro gesti eleganti e convenzionali, alla loro vuota sapienza di eroi carismatici, per scendere sul terreno della realtà di tutti i giorni.

Linguaggi teatrali e metodo di lavoro: La riduzione vuole mettere in evidenza la vuotaggine del conflitto ideologico che separa i due amanti e l'assurda ampollosità dei linguaggi di cui le ideologie si servono per mascherare il vuoto dei principi.

La riduzione del numero dei personaggi a cinque e il conseguente sfolto della trama, rendono lo spettacolo agile.

Fascia d'età: 8-14 anni.

LA CITTA' DEGLI ANIMALI della Compagnia TEATRO DEL SOLE

Vicenda: Nel 1968 il dr. Gian Renzo Morfeo invitò gli insegnanti delle scuole elementari di Torino ad attivare i loro alunni perché creassero delle storie, per cercare di individuare il genere di teatro più confacente alle necessità dei bambini. Fra le storie più interessanti fu scelta «La città degli animali», ideata dagli alunni di una seconda elementare diretta dall'insegnante Franco Sanfilippo, che aveva registrato su nastro gli spontanei racconti dei bambini.

Il teatro che ne risultò fu analizzato da uno psicologo, che sottolineò i suoi valori introspettivi. Un gruppo di giovani attori, sulla base della lettura psicanalitica, giocò liberamente sul testo trattandolo come canovaccio, in un clima di divertita collaborazione. «La città degli animali» è la storia di un bambino che viene rapito da un gigante, e un mago si assume il compito di ritrovarlo. Nel frattempo il bambino cresce nella casa del gigante e viene ripreso dalla gigantessa, che cerca di soffocare le sue più naturali manifestazioni di vitalità. Il bambino fugge, portando dentro di sé il deleterio materiale di immagini televisive e perverse di cui è nutrito e che continuano a torturarlo nel subconscio. Alla fine i genitori realizzano di essersi comportati in modo inaccettabile e imparano a riconoscere le esigenze del bambino.

Linguaggi teatrali e metodo di lavoro: La realizzazione dello spettacolo è stata concepita per essere recitata ovunque, sia nelle palestre che nei cortili, nelle aule o nelle piazze. Il risultato, a livello formale, è improntato alla massima semplicità, per non scadere nello stesso atteggiamento intimidatorio usato dai genitori che appaiono nella «Città degli animali». Si contribuisce così a creare nel bambino una confidenza col teatro.

«La città degli animali» è caratterizzata, dal fatto di essere uno spettacolo che:

— rispetta la tipica concatenazione dei nessi all'interno dell'invenzione proposta originariamente dai bambini, rifiutando ogni ristrutturazione narrativa o drammatica operata secondo la logica degli adulti;

— tende ad evidenziare, in virtù di coscienza critica, il riposto dell'invenzione infantile;

— si basa sul modello di spettacolo realizzato dai bambini e lo propone rielaborato tecnicamente;

— utilizza elementi scenici (oggetti, costumi, ecc.) che ogni gruppo di bambini, qualora voglia far teatro, può trovare.

Fascia d'età: 6-11 anni.

ETI/RAGAZZI - VIA SICILIA 33 -
06100 PERUGIA - TEL. 075/754973 -
DIREZIONE GENERALE - VIA IN AR-
CIONE 98 - 00187 ROMA - TEL. 06/
672021

Antigone o il diritto di dire NO. No alla tirannide, no alla schiavitù, no all'odio, no all'empietà, no all'ateismo, no all'ingiustizia, no all'arbitrio, no ai paternalismi, no alla ragion di Stato.

Antigone o il dovere di dire SÌ. Sì alla democrazia, sì alla libertà, sì alla pietà, sì alla religione, sì alla giustizia, sì alla paternità, sì alla coscienza, sì all'amore.

L'Antigone è quindi **un problema di obbedienza**, di scelta fra due obbedienze, fra due leggi, fra due autorità. In questa tragedia ci sono **i problemi più profondi, gravi e inquietanti dei giovani**, anche dei giovani d'oggi.

ANTIGONE

di Sofocle

Traduzione del Gruppo del Teatro Sinergico
Liceo S. Ambrogio - Milano

Quest'ANTIGONE sofoclea in lingua italiana è, come sopra è detto, opera dei ragazzi del GRUPPO DEL TEATRO SINERGICO che l'ha messa in scena il 20 maggio 1984 nel Teatro-Auditorium Don Bosco. I lettori di Espressione Giovani sanno che cos'è il Teatro Sinergico (ne ho parlato per tutto il 1983!), e sanno che uno dei suoi punti fermi è la scrittura (o riscrittura) collettiva del testo. Eccone un esempio.

Sull'originale greco di Sofocle abbiamo lavorato incessantemente per un intero anno. Non è stata impresa facile. Ma l'ostinazione e la tenace volontà dei ragazzi hanno avuto la meglio sulle ardue e intricate questioni di lingua, di semantica, di ermeneutica, di metricologia e via dicendo. Lo scopo era di far parlare i personaggi sofoclei in un italiano che ci convincesse, ci piacesse e fosse al contempo il più possibile aderente all'incandescente lingua del grande Poeta tragico. Oso affermare che ci siamo riusciti.

Certo non abbiamo ignorato le altrui fatiche, quelle di sommi grecisti come Untersteiner, Cantarella, Cetrangolo (e di altri stranieri). Ma la nostra traduzione possiede delle peculiarità che il lettore attento non durerà fatica ad indovinare e ad apprezzare. Quanti pomeriggi a leggere tutti insieme; a sminuzzare il testo greco, a interpretare, a chiosare, tutti intenti a scovare la parola italiana che ci esprimesse l'originale! Dopo cinque ore di scuola, dopo una frugale colazione e spesso senza neppure andare a casa, i ragazzi riprendevano a... far scuola. Ma con quale spirito e con quale entusiasmo! Questioni di storia, di storia delle religioni, di filosofia, di letteratura, di mitologia... di quante cose non abbiamo parlato! Certo, non ci sono mancati momenti... difficili.

Ma siamo arrivati dove volevamo arrivare. Non tanto allo spettacolo in sé, né tanto meno alla «scrittura del testo» per sé. Codesti sono stati solo «mezzi».

Il fine vero era quello del Teatro Sinergico, eminentemente didattico e pedagogico: stare insieme, lavorare insieme su «cose» d'immensa bellezza; scoprire insieme, stando insieme, il valore e la gioia della ricerca, dell'impegno culturale; stimolare la libera creatività di ciascuno, offrendo a tutti una autentica occasione di reciproca conoscenza e di reciproca scoperta, sul fronte di un impegno creativo e formativo d'altissimo livello, come è il «far teatro».

Devo ribadire che hanno fatto tutto i ragazzi. Io mi sono limitato a intervenire in qualità di «tecnico» solo dietro espressa richiesta e solo per suggerire ipotesi di lavoro, fornire delucidazioni di carattere culturale e linguistico relativi al testo e ai suoi contenuti. Ho molto ascoltato, molto osservato, poco suggerito e tantissimo ammirato quanto insospettabilmente inesauribili sono le potenzialità creative dei giovani, quando ad esse si offrono le condizioni di libertà che rendono loro possibile, in un contesto di impegno sinergico e altamente responsabilizzato, di venire alla luce. Così vogliono le «regole» del Teatro Sinergico.

Ora mi resta il tesoro dell'esperienza che ho maturato con i «miei» ragazzi; il ricordo gioioso d'una avventura culturale e pedagogica impareggiabile di cui ringrazio chi sin dalle prime battute ha creduto nel nostro impegno e che con affettuosa, costante e «insistente» attenzione ci ha consentito di arrivare in porto.

Evangelos Mazarakis

ANTIGONE

Traduzione del Gruppo del Teatro Sinergico

I PERSONAGGI

ANTIGONE	EMONE
ISMENE	TIREZIA
CORIFEIO	MESSAGGERO
CORO DEI VECCHI TEBANI	EURIDICE
CREONTE	ALTRO MESSAGGERO
GUARDIA	NUNZIO

La scena è a Tebe, davanti al palazzo reale. Antigone e Ismene escono dal palazzo.

(Era convenzione nel Teatro classico che entrasse in scena «da sinistra» (rispetto allo spettatore) chi veniva dalla città; «da destra» chi veniva dalla campagna).

LA COMPAGNIA DEL TEATRO SINERGICO DEL LICEO S. AMBROGIO DI MILANO

Benché nel Teatro Sinergico la realizzazione dello spettacolo sia il risultato della collaborazione di tutto il Gruppo, è ovvio che, per realizzarlo in concreto, ognuno finisca poi con l'attendere operativamente a una o più mansioni specifiche.

Diamo perciò qui di seguito i nomi dei membri del Gruppo, in ordine alfabetico, con l'indicazione delle mansioni da ciascuno svolte:

Autiero Elda, attrice (Antigone); *Barosi Davide*, coro; *Benini Francesco*, musiche; *Borghi Giovanni*, coro; *Borghi Guido*, attore, drammaturgo, musiche; *Brioschi Lorenzo*, suggeritore; *Brivio Flavio*, attore; *Brunetti Edgardo*, coro, scenografie; *De Falco Stefano*, attore; *Diegoli Michele*, attore (Creonte), drammaturgo, musiche e costumi; *Di Franco Paolo*, drammaturgo, musiche; *Ferrari Sergio*, coro; *Fiori Gian Luca*, coro, scenografie; *Foletti Massimo*, drammaturgo, luci; *Forni Riccardo*, coro; *Galeotto Gabriele*, costumi, drammaturgo; *Giuliani G. Domenico Cristiano*, coro, drammaturgo; *Introini Stefano*, Corifeo; *Malcovati Giovanni*, coro, scenografie; *Moretagna Maurizio Giuseppe*, narratore; *Orlandi Stefano*, musiche; *Pancolini Sergio*, attore; *Peira Giovanni*, fotografia; *Pensabene Daniele*, suggeritore; *Pezzano Stefano*, attore, (Tiresia), drammaturgo; *Pistocchini Stefano*, fotografia; *Ratti Lorenzo*, costumi; *Re Luisa*, Ismene; *Riccardi Gianmaria*, dramaturgo; *Rinaldi Fabiano*, musiche; *Rinaldi Gabriele*, attore (Nunzio); *Sartor Paolo*, attore (Emone); *Secchi Stefano*, musiche; *Winkler Massimo*, coro; *Faccenda M. Grazia*, Euridice.

PROLOGO

- ANTIGONE – Ismene, cara sorella e compagna di vita, sai tu che Zeus non abbia riversato sulle nostre esistenze una delle maledizioni discese da Edipo? Tra le mie e le tue sventure non ho visto nulla che non sia dolore, sciagura, vergogna o disonore! E ora cos'è questo nuovo ordine che pare sia stato recentemente dato da Creonte a tutto il popolo della città? Ne sai qualcosa, ne hai sentito parlare? Non ti rendi conto che trattano i nostri cari come nemici?
- ISMENE – Non ho nessuna notizia, Antigone, dei nostri cari, né buona né cattiva, da quando abbiamo perso i nostri due fratelli, morti in un solo giorno, l'uno per mano dell'altro, Polinice contro Tebe, ed Eteocle a sua difesa; da quando i nostri tebani hanno sconfitto e messo in fuga gli Argivi invasori, l'altra notte, io non so nulla, non so se questa sia una fortuna o una disgrazia.
- ANTIGONE – Ne ero certa, e ti ho fatto uscire dalle porte dell'atrio appunto per parlarti a quattr'occhi.
- ISMENE – Ma che cosa c'è? Sembri sconvolta da una notizia terribile.
- ANTIGONE – Non sai che Creonte ha onorato con la tomba uno dei nostri due fratelli, e ha privato l'altro di questo onore? Infatti dicono che egli abbia fatto seppellire Eteocle, com'è giusto e conforme alle leggi, per onorarlo tra i morti, perché ha combattuto con lui per Tebe; ma dicono anche che è stato vietato pubblicamente ai cittadini di seppellire in una tomba e compiangere il cadavere di Polinice, perché è infelicemente morto combattendo contro Tebe, per gli Argivi invasori...; quindi che sia lasciato senza una lacrima, senza una tomba, gustosa preda per gli uccelli rapaci, che già con lo sguardo pregustano le sue carni lacerate! Dicono che questo «buon» Creonte ha bandito questo divieto per me e per te, sì, anche per me, e che tra poco verrà qui a proclamarlo con chiarezza a chi non ne sappia ancora nulla, perché per lui non è una cosa tanto da nulla, ma chiunque infranga il bando sarà condannato alla pubblica lapidazione. Ecco come stanno le cose: e tra poco ti puoi dimostrare nobile e coraggiosa d'animo, o indegna dei tuoi nobili padri, vile.
- ISMENE – Ma Antigone, se la situazione è a questo punto, che vantaggio c'è a trovare una soluzione e a fare un piano?
- ANTIGONE – Dimmi se vuoi collaborare e agire con me...
- ISMENE – In quali pericoli? Dove vuoi arrivare?
- ANTIGONE – ...per seppellire insieme Polinice.
- ISMENE – Noi seppellirlo? Ma è vietato a tutti!
- ANTIGONE – Certo: è mio fratello, e anche tuo, anche se non vuoi: non si dirà mai che io l'ho tradito.
- ISMENE – Testarda! Anche se Creonte lo proibisce?
- ANTIGONE – Sì, perché Creonte non ha alcun diritto di strapparmi ai miei cari.
- ISMENE – Ahimé! Ma Antigone, pensa a come nostro padre Edipo, quando scoprì che aveva ucciso suo padre e aveva preso in moglie sua madre, si strappò gli occhi con le sue stesse mani, e poi morì coperto d'odio e d'infamia; poi, sua madre e sua moglie, che erano la stessa persona, si è uccisa impiccandosi orribilmente; ed ora i nostri due fratelli, in un solo giorno, poveretti! con una catastrofe hanno compiuto il loro amaro destino, e si sono uccisi l'un l'altro; e, terza delle nostre sciagure, noi due siamo rimaste sole, abbandonate, e pensa in che maniera infame moriremo se infrangiamo le leggi e trasgrediamo il volere e l'autorità dello Stato. Non dimenticare che siamo delle donne, non siamo fatte per lottare contro gli uomini: siamo dominate da chi è più potente, e dobbiamo obbedire a questi ordini e ad altri più dolorosi. Io dunque chiedo agli dei dell'oltretomba di perdonarmi a causa di forza maggiore, e ho deciso di obbedire all'autorità: tentare ciò che è al di sopra delle nostre forze è pazzia.
- ANTIGONE – Va bene, io non voglio insistere; anzi, se in futuro vorrai aiutarmi

nella mia impresa, non saresti più gradita. Tu fa' come ti pare: io lo seppellirò. Ed è una gioia per me morire per farlo. Sarò sepolta insieme con lui, mio caro, a cui sarò cara, pure dopo il mio misfatto; perché devo essere più gradita per più tempo a quelli di laggiù che non a quelli di questa terra; io giacerò là per l'eternità, infatti. Ma se tu la pensi così, continua pure a disprezzare le onorate leggi degli dei.

ISMENE – Ma io non le disprezzo: è solo che di natura non sono capace di violenza contro i miei concittadini.

ANTIGONE – Questa è solo una scusa; io ormai ho deciso di andare ad innalzare una tomba per il mio amato fratello.

ISMENE – Infelice! Io ho paura per te.

ANTIGONE – Non preoccuparti per me, pensa piuttosto a condurre rettamente il tuo destino.

ISMENE – Ad ogni modo, non farne parola con nessuno, tieni tutto nascosto ed io farò altrettanto.

ANTIGONE – Oh, parla, parla pure: sarai per me più nemica col tuo silenzio, che non denunciando a tutti la mia impresa.

ISMENE – Il tuo cuore brucia per delle azioni che fanno venire i brividi.

ANTIGONE – Perché so che col mio ardore mi faccio degna di coloro a cui voglio e devo esser gradita.

ISMENE – Ammesso che tu possa riuscire, ma è impossibile!

ANTIGONE – Cederò solo quando non avrò più forze.

ISMENE – Ma non si deve tentare l'impossibile.

ANTIGONE – Se parli così vilmente, io ti odierò, e anche Polinice ti odierà, giustamente; ma lasciami pure sola con la mia pazzia, a subire questa sorte che ti sembra così terribile: non mi capiterà niente di così terribile da non poter morire gloriosamente.

ISMENE – E allora vai, fa' quello che vuoi, ma sappi che la tua è follia, anche se puro amore verso i tuoi cari.

PARODO

CORO – Fu raggio di sole, / fu luce splendente
quando venisti, giorno d'oro
sulle correnti di Dirce.

CORIFEO – Quando gli Argivi dai bianchi scudi
guidati dal vile Polinice,
aquila piombante su tutti noi
tu mettesti in fuga.

CORO – Con fauci avide / del nostro sangue
volò sulle nostre case / minacciosa
se ne allontanò prima di fare strage
e prima che Tebe superba prendesse in mano le armi.

CORIFEO – Zeus colpì i superbi da lui odiati;
gridava già vittoria, ma
non avvenne ciò che s'aspettava,
Ares alleato con i suoi colpi lo fermò,
e Nike che ama Tebe, vittoria ci donò.

CORO – La guerra è finita / è giunta la pace.
Tebani, gioite, acclamate,
Bacco invocate!

I EPISODIO

CORIFEÒ — Guardate: arriva Creonte Meneceo, il nostro re, voluto per destino dagli dei. Ci ha convocati qui a raduno con un bando.

CREONTE — Tebani, gli dei che scossero con una terribile tempesta, senza catastrofe, la nostra città, hanno ristabilito il suo corso. Vi ho radunato in disparte da tutti, perché sapevo la vostra venerazione nei confronti di Laio e di Edipo. Ero anche a conoscenza dell'amore che avevate per Eteocle e Polinice, figli di Edipo. Quando essi morirono, lo stesso giorno, vittime di una nefanda strage fratricida, dopo aver colpito ed essere stati colpiti, ecco che io detengo il sommo potere e il trono, per la stretta parentela con la famiglia reale. *(Pausa)*. Io so che è difficile conoscere l'animo, il pensiero e il giudizio di un uomo, prima che egli mostri l'attitudine a dare leggi e governo. Per me colui che, nel dirigere lo stato, non si attiene ai migliori consigli e non parla per una paura qualsiasi, mi è sempre sembrato essere pessimo; e chi stima più importante della patria un amico — dico che costui non vale nulla. Io infatti — lo sappia Zeus, che tutto vede — non potrei mai tacere, se una sventura si abbattesse sul mio popolo, né mi potrebbe mai essere amico un nemico della patria, la quale è la sola che ci salva. Tali norme fanno grande uno stato, ed io le seguo. In pieno accordo con esse ho emanato un bando ai cittadini, intorno ai figli di Edipo: ordino che Eteocle, che morì combattendo per la patria, dopo aver mostrato la sua prodezza con la lancia, sia sepolto con tutti gli onori degni di un eroe; Polinice invece, che tornò per bruciare la sua terra con i templi, per dissetarsi del sangue dei suoi cittadini e per renderli schiavi, non sia sepolto, e sia lasciato alla fame dei cani randagi e dei rapaci. Questo è il mio volere: non sia dato ai malvagi il premio che spetta ai giusti, i quali invece amano la patria.

CORIFEÒ — A te piace questo bando, per chi ama e chi non ama la patria: tu puoi seguire qualsiasi norma, tanto riguardo ai morti quanto ai vivi.

CREONTE — Siate voi i custodi della legge.

CORIFEÒ — Affida questo incarico da sopportare a uno più giovane.

CREONTE — Ci sono già altri a custodire quel corpo.

CORIFEÒ — Cosa vuoi dunque da noi?

CREONTE — Impedire che ci siano trasgressori.

CORIFEÒ — Chi è così pazzo da desiderare la morte?

CREONTE — Questo è il premio: tuttavia le speranze di lucro spesso uccidono gli uomini.

(Entra la guardia).

GUARDIA — Signore, non dirò di essere arrivato qui dopo una corsa senza soste; mi sono fermato molte volte per pensare, più volte avrei voluto tornare indietro. Sentivo che la mia anima mi parlava: «Cosa fai, sciagurato? Corri dove, appena giunto, sconterai la pena? Perché resti, sventurato? Non eviterai il castigo se Creonte lo verrà a sapere da un altro?». Camminando, alla fine decisi di presentarmi a te. Parlerò, sperando di non subire altro se non ciò che è fatale.

CREONTE — Cosa ti è successo, dunque?

GUARDIA — Prima voglio dire che non fu mio l'atto, ma di uno sconosciuto che non sono riuscito a vedere. Non sarebbe giusto colpire me.

CREONTE — Buone, la mira e la difesa: è chiaro, stai per rivelarmi un fatto funesto.

GUARDIA — Il pericolo procura molta esitazione.

CREONTE — Parla allora, e poi vattene.

GUARDIA – Ecco, sì... il morto... qualcuno, poco fa, l'ha sepolto, è fuggito: e su quel corpo cosparse arida cenere, compiendo gli onori santi che richiede il rito.

CREONTE – Che dici mai? Chi ha osato fare questo?

GUARDIA – Non lo so: il colpo non sembrava d'ascia, né gettata di pala, la terra era dura e compatta, senza fenditure né solcata dalle ruote di un carro: nulla si può dire del malfattore. Ci invase uno stupito turbamento quando all'alba il primo che doveva fare la guardia denunciò a noi la scoperta: il cadavere era scomparso, non coperto da un tumulo; lo copriva sottile una polvere, quale atto, prima di fuggire, che gli metteva un brivido. Non si vedeva alcuna traccia di belva o cane che fosse venuto a dilaniarlo. Subito le scolte cominciarono ad accusarsi a vicenda; sarebbe finita alle percosse; ognuno appariva colpevole all'altro, ma nessuno in particolare: tutti sfuggivano negando di sapere qualcosa. Tutti eravamo pronti a giurare di non essere stati noi a compiere l'atto delittuoso: ma quando alla fine, essendo vane le nostre ricerche, uno di noi disse che bisognava riferirti, e non nascondere il fatto, volgемmo il capo per terra per la paura. Non c'era altra soluzione, nessuno aveva da ridire qualcosa; sfortunatamente fui sorteggiato io.

CORIFEO – O re, da molto tempo il mio pensiero mi ha suggerito che questo fatto fosse forse mandato dalle divinità.

CREONTE – Smettila, prima che il tuo discorso m'abbia colmato d'ira, se non vuoi apparire vecchio e stolto insieme. Tu infatti pensi stoltamente che gli dei si prendono cura di questo cadavere. Forse che col tributargli uno straordinario onore, come se fosse un benefattore, tentavano di seppellirlo, lui che venne con l'intenzione di bruciare i templi e le statue votive, e per distruggere la terra degli dei e sovvertirne le leggi? Forse vedi gli dei onorare i malvagi? Questo è impossibile. Ma già da tempo cittadini stanchi, insofferenti di governo, andavano mormorando contro di me, i quali scuotevano occultamente il capo e non tenevano lealmente il collo sotto il giogo, cosicché io ne fossi contento. Sospinti da costoro, dietro compenso agirono i custodi. In verità nulla per l'uomo ha poteri più grandi e funesti come il denaro: devasta città, strappa uomini alle loro case, insegna alle menti pure di concepire il male, le perverte e le muta, indica il passo del delitto e apre all'esperienza di ogni empietà. Coloro che vendutisi compirono quell'atto, finalmente l'hanno raggiunta, ed era tempo, la loro giusta pena. Ma, se pure Zeus riceve da me ancora onore, ti dico che se voi non scoprirete chi l'ha sepolto e non me lo mostrerete, l'Ade per voi non basterà. Prima vivi e poi impiccati dovrete rivelare il modo del delitto. Tu puoi vedere ora come in seguito a turpi guadagni si rischia di essere colpiti dalla sciagura.

GUARDIA – Concedi una parola, o vuoi che vada?

CREONTE – Sai ora che non tollero più d'udirli.

GUARDIA – Ti senti morder l'anima... o le orecchie?

CREONTE – Che frughi ora, la sede del mio male?

CORIFEO – Il colpevole ti colpisce il cuore, io le orecchie.

CREONTE – O uomo fatto di chiacchiere sole!

GUARDIA – Comunque io non ho mai compiuto quest'atto.

CREONTE – E' come se l'hai fatto. Hai venduto persino la tua anima!

GUARDIA – E' grave che colui che decide abbia false opinioni.

CREONTE – Continua a chiacchierare, se ti pare: sappi però che se voi non mi scoprirete il reo, apprenderete che tristi lucri danno solo pene.

GUARDIA – Come vorrei che si mostrasse costui! Ma non tornerò più qui, preso il reo, o non preso; intanto ringrazio gli dei poiché mi sono salvato, contro la mia aspettativa.

I STASIMO

CORO – Nessuna cosa è più prodigiosa e terribile dell'uomo.

Va su il mare canuto, anche in tempesta,
superando le gonfie ondate dell'abisso.
Domina la terra, suprema tra gli dei,
la solca e la rivolta con l'aratro.

Insegue stormi di uccelli e fiere selvagge,
cattura i pesci del mare abitanti.
Doma la belva agreste e montana con astuzia,
e il cavallo e il bue con un giogo sul collo.

Imparò favella, pensier,
a fuggire il gelo e le violente piogge con un tetto.
Si diede leggi.
Possiede mille espedienti: ma cieco va verso il futuro,
né morte può scampare.

Possiede una mente molto ingegnosa,
ma disorientata; va verso il bene o il male.
Talvolta onora la sua città, la giustizia e le leggi.
Talvolta non ha patria, quando il male sta con lui.
Lungi da me un traditore, né abbia io i suoi pensieri.

CORIFE0 – Sono allibito di fronte a questo prodigio divino! Come potrò, io che la conosco, dire che costei è Antigone? O sventurata figlia di un padre sventurato, Edipo, cosa mai succede? Hai disobbedito alle leggi del re, ed ora ti trascinano qui, dopo averti colta in un momento di pazzia?

GUARDIA – Questa è colei che ha commesso il misfatto, e che abbiamo sorpresa mentre dava sepoltura. Ma dov'è Creonte?

CORIFE0 – Eccolo che esce dal palazzo; egli arriva proprio a proposito.

(Creonte esce dal palazzo).

CREONTE – Cosa c'è? Come mai sono giunto a proposito?

GUARDIA – Sire, non c'è nulla di cui gli uomini possono giurare che sia inattuabile: infatti una profonda riflessione smentisce la mia prima intenzione, dal momento che avevo proprio giurato di tornare qui ben più tardi, dopo che mi avevi subissato con le tue minacce. Ma poiché una gioia inaspettata e superiore alla speranza non è paragonabile per intensità a nessun altro piacere, vengo nonostante il giuramento a condurre questa fanciulla, che fu sorpresa a tributare onori funebri.

Questa volta non abbiamo tirato a sorte, ma questa fortuna è mia e non d'altri. Ed ora, Sire, *(indicando Antigone)* prendila com'è tuo volere, interrogala e giudicala tu stesso; ma io ho il diritto di essere liberato da questi guai.

CREONTE – Ma da dove la conduci? Come l'hai presa?

GUARDIA – Seppelliva quell'uomo: sai tutto.

CREONTE – Comprendi e dici seriamente quel che affermi?

GUARDIA – Lo dico poiché l'ho vista appunto seppellire quel morto che proibisti. Non dico chiaramente e precisamente?

CREONTE – E come è stata vista, come colta sul fatto?

GUARDIA – Il fatto andò così. Quando siamo tornati, minacciati da te di quelle terribili pene, dopo aver tolto la polvere che copriva il morto, ed aver denudato per bene il corpo già umido, ci siamo seduti sull'alto di un colle, sorprento, per evitare l'odore che emanava da esso, incitandoci l'un l'altro

con ingiurie oltraggiose, semmai qualcuno trascurasse questo compito faticoso. Ciò durò per molto tempo, finché il disco del sole si fermò in mezzo al cielo, accecante, e l'arsura bruciava; e allora, improvvisamente, un turbine di vento, sollevata da terra una nube di sabbia, flagello celeste, riempie la pianura devastando tutta la chioma della foresta pianeggiante, e tutta l'aria ne fu piena. Noi poi, chiudendo gli occhi e la bocca, sopportammo quel tormento divino. E quando questo si allontanò si vide la fanciulla, che si lamentava con l'acuto strido di un uccello disperato, come quando scorge il nido vuoto, privato dei pulcini. Così anche lei, appena vide scoperto il morto, proruppe in lamenti e e proferì terribili maledizioni contro coloro che avevano compiuto quel sacrilegio. E subito con le mani porta della sabbia arida, e da una brocca di bronzo ben lavorata asperge dall'alto il cadavere con triplice libagione. E appena noi vediamo ciò, ci precipitiamo insieme, e l'afferriamo all'istante, senza che ella sia per nulla turbata, e l'accusiamo dei misfatti appena compiuti e che ancora stava compiendo. Ma ella stava indifferente, senza negar nulla, con mio piacere e mio dolore ad un tempo. Infatti l'essere personalmente sfuggiti alla sventura è un grande piacere; ma è triste condurre alla sventura altri che amiamo. Peraltro è nella mia natura considerare ogni altrui sicurezza meno importante della mia.

CREONTE (*ad Antigone*) – Ma tu, Antigone, confessi o neghi di aver fatto ciò?

ANTIGONE – Sì, affermo di averlo commesso; non lo nego.

CREONTE (*alla guardia*) – Tu puoi andare dove vuoi, libero da ogni accusa. (*Ad Antigone*) Ma tu dimmi, presto, e senza chiacchiere: sapevi gli ordini che vietavano di commettere questa colpa? (*Intanto la guardia si allontana, verso la campagna*).

ANTIGONE – Lo sapevo, perché non avrei dovuto? Tutti lo sapevano.

CREONTE – E dunque, osasti calpestare le leggi?

ANTIGONE – Sì, perché non fu affatto Zeus ad impormi quegli ordini, né la Giustizia che abita cogli dei di sottoterra fissò mai tali leggi fra gli uomini. Né io pensavo che i tuoi ordini possedessero una sì grande forza, da far trasgredire a un mortale le sacre leggi non scritte ed incrollabili degli Dei. Infatti non esistono soltanto da ieri o da oggi, ma da sempre, e nessuno sa quando apparvero. Io non pensavo di dovere, per timore del superbo volere di un uomo, rendermi colpevole di fronte agli Dei.

Io sapevo infatti con certezza di dover morire, e perché no? anche se tu non l'avessi proclamato con un bando. Ma se dovrò morire anzitempo, io lo reputo un guadagno: non consegue infatti un guadagno, se muore, chi — come me — vive fra tante sciagure? Così l'avere questo destino è, per me almeno, un dolore che non conta nulla. Ma se io sopportassi che il figlio di mia madre, morto, rimanesse insepolto, mi addolorerei della mia sorte: ma questo io non temo.

Se poi ora, per caso, ti sembra ch'io stia compiendo una azione folle, forse sono accusata di follia da un folle.

CORO (*commentando*) – L'indole della fanciulla mostra d'esser fiera, perché nata da fiero padre; e non sa piegarsi alle sventure.

CREONTE – Sappi che i caratteri troppo duri più facilmente s'abbattono. E anche il ferro, pure è cotto e temprato dal fuoco, tuttavia si spezza e si riduce in frantumi. So poi che i cavalli, per quanto focosi, vengon resi docili con un debole morso. Non può essere superbo chi è schiavo di colui che gli sta di fronte.

Costei sapeva di commettere un delitto, quando trasgrediva le leggi stabilite; e dopo ch'ebbe commesso tali atti, la seconda insolenza fu questa: vantarsene e ridersene d'averli compiuti.

E certamente io non sarei più un uomo, ma lei sarebbe l'uomo, se queste sue vittorie rimanessero impunte. Sia ella pur figlia di mia sorella, sia pur consanguinea più di ogni altro mio parente, ma né lei né sua sorella sfuggiranno alla morte più orrenda. Infatti incolpo ugualmente anche l'altra di aver consigliato questo seppellimento.

(Dando l'ordine ai suoi servi, di cui uno entra nella reggia). Chiamate anche lei: la vidi infatti poco fa nel palazzo, presa da follia e non più padrona della ragione. L'animo di coloro che nel buio tramano proditoriamente suol essere scoperto anticipatamente in colpa.

(Fissando Antigone con astio). E d'altra parte odio chi, scoperto in azioni turpi, le vuol anche far passare per buone.

ANTIGONE – Vuoi qualcosa di più che uccidermi, dopo avermi presa?

CREONTE – No, se ho questo, ho tutto.

ANTIGONE – Dunque, perché indugi? Dal momento che nessuno dei tuoi discorsi mi è gradito, né potrà mai esserlo, così anche i miei pensieri, per natura, non ti sono graditi.

Eppure, da dove potrei avere gloria più splendida che seppellendo il fratello? Ciò verrebbe approvato da tutti costoro, se la paura non chiudesse loro la bocca. Ma la tirannide ha molti vantaggi, e le è permesso di fare e dire quello che vuole.

CREONTE – Tu sola fra i tebani pensi ciò.

ANTIGONE – Anche costoro lo pensano; ma davanti a te tengono la bocca chiusa.

CREONTE – E tu non ti vergogni di pensare diversamente da costoro?

ANTIGONE – No, perché non è immorale aver pietà per i propri fratelli.

CREONTE – Ma non era tuo fratello anche quello che morì combattendogli contro?

ANTIGONE – Fratello, sì; della stessa madre e dello stesso padre.

CREONTE – Dunque, come mai tributi onore a quello malvagio?

ANTIGONE – Il morto non potrà approvare questo tuo pensiero.

CREONTE – Certamente, se lo onori allo stesso modo dell'empio.

ANTIGONE – Infatti non morì affatto schiavo, ma fratello.

CREONTE – Devastando però questa terra, mentre l'altro la difendeva.

ANTIGONE – Ma gli Dei pretendono riti uguali.

CREONTE – Ma l'onesto non deve essere uguale al malvagio, per quanto riguarda l'estrema sorte.

ANTIGONE – Chissà se questi pensieri sono veri laggiù...

CREONTE – Il ribelle non è mai degno della sua famiglia, neppure quando sia morto.

ANTIGONE – Ma la mia natura è di amare, non di odiare.

CREONTE – Se devi amare, scendi laggiù e ama i morti; ma finché io vivo non comanderà una donna.

(Arriva Ismene tra due schiavi).

CORIFEO – Ecco davanti alle porte Ismene, che versa lacrime di amore fraterno: una nube offusca il suo volto arrossato di sangue, bagnando la sua bella guancia.

CREONTE – E tu che nascosta nella mia casa, come una vipera mi succhiavi — ed io non mi accorgevo di allevare due sciagurate e ribelli al trono —, su, dimmi, anche tu confesserai di aver partecipato a questo seppellimento, o giurerai di non saper nulla?

ISMENE – Ho commesso il fatto, se costei acconsente, e son partecipe della colpa e ne porto il peso.

ANTIGONE – Ma la giustizia non te lo permetterà, perché non hai voluto, e non ti ho preso per compagna.

ISMENE – Ma nelle tue sventure non mi vergogno di farmi partecipe del dolore.
 ANTIGONE – Gli Dei di laggiù sanno di chi è l'opera; e io non ho cara un'amica che lo è a parole.
 ISMENE – Sorella, non disprezzarmi; lasciami morire con te e purificare il defunto.
 ANTIGONE – Non voler morire con una sorte uguale alla mia; non appropriarti di un'azione che non hai mai compiuta: basterà che muoia io sola.
 ISMENE – E che gioia di vivere mi resta, se tu mi lasci?
 ANTIGONE – Domandalo a Creonte; è di lui che ti prendi cura.
 ISMENE – Perché mi tormenti in questo modo, senza trarne alcun vantaggio?
 ANTIGONE – Certo; se rido di te, è con dolore.
 ISMENE – Ma ora, almeno, quale vantaggio ti potrei ancora procurare?
 ANTIGONE – Salva te stessa; non ti impedisco di fuggire.
 ISMENE – Ohimè misera; non potrei avere la tua sorte?
 ANTIGONE – Tu scegliești di vivere, io di morire.
 ISMENE – Ma non senza che ti aprissi il mio animo.
 ANTIGONE – Tu sembravi saggia a quelli di qui, io a quelli di laggiù.
 ISMENE – Ma certo la colpa di noi due è uguale.
 ANTIGONE – Fatti coraggio: tu vivi; la mia anima invece da tempo è morta, per aiutare coloro che son morti.
 CREONTE (*fra sé*) – Io dico che di queste due fanciulle, una si è rivelata folle da poco tempo, l'altra da quando è nata.
 ISMENE (*a Creonte*) – Infatti, Sire, non rimane mai, in coloro che soffrono sventure, il senno con cui son nati.
 CREONTE (*a Ismene*) – Anche a te, di certo, da quando hai deciso di compiere azioni malvage con i malvagi.
 ISMENE – Ma come potrò vivere senza costei?
 CREONTE – Non nominare costei; non è più.
 ISMENE – Ma ucciderai la sposa di tuo figlio?
 CREONTE – Sì, vi sono campi arabili anche di altre.
 ISMENE – Ma non così in armonia, come tra lui e lei.
 CREONTE – Odio le donne malvage per i miei figli.
 ISMENE (*fra sé*) – O Emone carissimo, come ti oltraggia tuo padre!
 CREONTE (*a Ismene*) – Troppo mi molesti, tu e le tue nozze.
 ISMENE – Dunque priverai di lei tuo figlio!
 CREONTE – La morte, per me, troncherà queste nozze.
 CORIFEO – E' deciso, a quanto pare, che costei muoia.
 CREONTE – L'abbiamo deciso: io, tu, tutti voi. Basta con gli indugi. Schiavi, portatele dentro; d'ora innanzi conviene che siano tenute legate, e non libere. Infatti anche gli audaci fuggono, quando sentono avvicinarsi la morte.

II STASIMO

CORO – Fortunato chi la vita assapora senza sventure;
 ma se dagli Dei è scossa la casa, / ogni disastro irrompe, e incalzando dilaga;
 così avviene se'l fiotto marino / sospinto da irose raffiche tracie
 trascôr l'abisso dell'acque
 e dal fondo la sabbia scura risucchia
 e battuti dai venti i promontori gemono sordi.

Ma vedo che da lungo tempo nuovi dolori / dopo l'antico dolore
 nella casa d'Edipo si accalcan / e progenie non libera progenie
 ma un Dio le prostra e non hanno requie.

Polvere sacra agli Dei dell'Ade,
voci insensate e cupo delirio falciano via
la luce soffusa sull'ultimo bulbo del ceppo d'Edipo.

Sfida umana, o Zeus, non può / la tua forza abbatter né fiaccare;
non i mesi infiniti degli Dei
né il sonno che tutto incanta la vince.

Sovrano senza vecchiaia tu regni / sull'olimpica luce scintillante.
Nell'avvenire prossimo e lontano, / come in passato,
sarà questa la legge: eccesso non tocca impune la vita.

Per molti è l'irrequieta speranza un vantaggio,
per molti illusione:
s'insinua nell'uomo / ch'è tanto ingenuo / che nulla intuisce
prima che il piede si bruci nel fuoco che forte splende.
Motto illustre d'un saggio fu questo: / il male pare all'uomo un bene,
se un Dio vuol traviarne la mente;
e non molto vivrà senza sventura.

II EPISODIO

CORIFEO – Ecco Emone, il più giovane dei tuoi figli. Viene, forse, triste per la sorte di Antigone, la sua sposa? Non è forse angosciato per le sue nozze interrotte?

CREONTE – Lo sapremo subito, meglio dei profeti. Figlio, sei forse venuto qui, adirato contro tuo padre per aver udito il suo immutabile decreto riguardo la tua promessa sposa? O forse noi, qualunque sia la nostra azione, ti saremo sempre cari?

EMONE – Padre io sono tuo. Coi tuoi nobili consigli mi indichi la retta via e io la seguo. Non esistono nozze che io stimi più della tua buona guida.

CREONTE – Ecco la norma che bisogna avere nel cuore: in ogni cosa seguire la volontà paterna. Per questo gli uomini si augurano che nelle loro case nascano e crescano figli ubbidienti, così che essi, come il padre loro, il nemico ricambino col male e onorino l'amico. Chi invece genera figli inutili, quale altra sventura mai tu potresti dire che si sia procurata se non figli malvagi e un gran motivo di riso per i suoi nemici? Ora figlio mio, spinto dal piacere, non voler perdere questi sentimenti per una donna! Tu lo sai che gelido amplesso sia questo: d'una malvagia, che nella tua casa viva, ed al tuo fianco. Conosci una piaga più triste di un amore indegno? Respingi da te con abborrimento e come nemica questa giovane! Lascia che sposi qualcuno nell'Ade! Infatti, almeno non mi rivelerò bugiardo: ho deciso di farla uccidere, poiché la sorpresi a disubbidire, sola fra tutti i tebani. Quindi invochi ripetutamente Zeus protettore dei vincoli di sangue. Ma se tollero che disubbidiscano i miei congiunti, a maggior ragione, cosa avverrà agli estranei? Quell'uomo che è onesto nell'intimità sarà manifestamente leale nella vita pubblica. Ma colui il quale, con una trasgressione, o non rispetta le leggi o trama di imporre ai potenti i propri ordini, giammai avrà da me la lode. Ma è necessario ubbidire a chi è messo a capo della città tanto negli ordini di poca importanza e giusti quanto in quelli che si rivelano opposti. Credo che un uomo che agisce così potrebbe essere un buon comandante e al posto di battaglia tra il turbinare delle lance resisterebbe immoto, compagno di lotta leale e forte. Ma non esiste una sciagura più grave dell'anarchia: abbatte stati, sovverte famiglie, infrange la compagine degli eserciti alleati, li volge in fuga. La vita

dei popoli trae salute solo dall'ubbidiente disciplina. Bisogna dunque difendere l'ordine e la disciplina e non lasciarsi vincere da una donna. E' meglio perdere il trono per mano di un uomo, ma mai si dirà che siamo stati sconfitti da una donna.

CORO – A noi pare, se non ci inganna la nostra vecchiaia, che tu parli con senno.

EMONE – Padre, gli Dei infondono nell'uomo il pensiero, il più grande dei possessi esistenti. Io non potrei dire che le tue parole non siano giuste. Tuttavia ho la possibilità di ascoltare ciò che la gente dice o ha da criticare. La tua figura, infatti, incute timore nell'uomo che pronuncia discorsi i quali potrebbero riuscirci sgraditi. Io invece nell'ombra posso ascoltarli. La città compiangere questa giovane che in conseguenza delle sue nobili azioni muore nel modo più indegno.

Poiché ella non permise che suo fratello venisse sbranato da cani voraci o uccelli di rapina non è forse degna costei di ricevere un onore insigne? Questo dice il popolo. Padre, non conosco un bene più caro della tua prosperità.

Quale più intenso motivo di compiacimento esiste per i figli che la gloria di un padre fortunato? Tuttavia non pensare che solo quello che dici tu sia giusto. Coloro che credono di avere essi soli la capacità di pensare e la forza d'animo, svelati alla luce si rivelano vuoti. Non è vergognoso per un uomo imparare anche se saggio. Tu vedi che quegli alberi che lungo i fiumi tempestosi si piegano conservano i loro rami. Quelli che invece resistono con le loro radici periscono. Allo stesso momento, se uno dopo aver teso la scolta che domina la nave non cede ai venti, con lo scafo capovolto seguita il viaggio. Piega l'orgoglio, accedi a un mutamento.

Se un consiglio ti può venire da me che sono giovane, dico che l'uomo ricco di esperienza è superiore in tutto agli altri, però è conveniente valersi dei buoni consigli di un altro.

CORIFEO – Signore è opportuno che tu ascolti le sue parole se sono buone. Lo stesso devi fare tu Emone.

CREONTE – Noi che siamo in età così avanzata dovremmo imparare la saggezza da un uomo così giovane?

EMONE – Quello che tu dici è vero. Ma non bisogna badare più alla mia età che alle mie azioni.

CREONTE – E' un dovere mostrare rispetto ai ribelli?

EMONE – Io non potrei certo esortare ad onorare i malvagi.

CREONTE – Ma non è stata costei sorpresa a compiere una malvagia follia?

EMONE – Il popolo intero di questa nostra Tebe non dice così.

CREONTE – Forse che la nostra città a noi darà ordini?

EMONE – Non vedi che parli come uno troppo giovane?

CREONTE – Devo forse io esercitare il potere per altri piuttosto che per me?

EMONE – Certo, perché non è una città quella costituita da un solo uomo.

CREONTE – Non si suole affermare che la città appartiene a chi esercita il potere?

EMONE – Tu potresti esercitare il potere su una terra deserta.

CREONTE – Costui è evidentemente alleato di quella donna.

EMONE – Sì, nel caso tu sia una donna; di te solo io mi curo.

CREONTE – E vuoi, sciagurato, venire a lite con tuo padre?

EMONE – Ti vedo peccare contro la giustizia.

CREONTE – Che? Difendendo i miei diritti io pecco?

EMONE – Se i divini calpesti, i tuoi li offendi.

CREONTE – Anima impura e schiava di una donna.

EMONE – Non mi vedresti mai schiavo d'infamia.

CREONTE – Se tutto ciò che tu dici è in sua difesa!

EMONE – E in difesa di te, di me, degl'inferi.

CREONTE – Non avrai modo di sposare costei viva.
 EMONE – Morrà e morendo ucciderà qualcuno.
 CREONTE – Spingi l'audacia fino alle minacce?
 EMONE – Come costituisce minaccia il parlare contro vuoti pensieri?
 CREONTE – A tue spese imparerai la saggezza tu che ne sei del tutto privo.
 EMONE – Se non fossi mio padre direi che sei tu privo di saggezza.
 CREONTE – Schiavo di donna, non rivolgermi lusinghiere parole.
 EMONE – Vuoi tu discutere senza sentire alcuna obiezione?
 CREONTE – Davvero in nome del cielo sta pur sicuro che non ti rallegreranno queste parole con cui tu mi accusi. Portate qui quell'essere odioso: morrà sotto gli occhi del suo sposo.
 EMONE – No, non morirà sotto i miei occhi: non pensarlo nemmeno; non mi vedrai più. Sfoga la tua follia contro chi ti tollera.
 CORO – L'ira l'incalza e fugge ma tremenda è alla sua età la forza del dolore.
 CREONTE – Che faccia quel che vuole non salverà queste due ragazze dalla morte.
 CORO – Hai dunque intenzione di ucciderle entrambe?
 CREONTE – No, quella che non ha fatto nulla no, hai ragione.
 CORIFEO – Come pensi allora di farla morire?
 CREONTE – Verrà condotta in un luogo ove non più gli uomini mettono piede e la farò nascondere viva in una dimora scavata nella roccia dandole solo un po' di cibo per evitare il sacrilegio. Non voglio che tutta quanta Tebe soccomba all'empietà. Là con una preghiera all'Ade che sola fra gli dei onora, otterrà, come io credo, di non morire oppure capirà come vana fatica è il venerare coloro che si trovano nell'Ade.

III STASIMO

CORO – Amore invincibile e dominatore,
 tu ti riveli nella notte sul dolce volto di una fanciulla,
 ti fai vedere sul mare, o in una povera capanna,
 nessuno ti può sfuggire, né uomini né dei.
 E chi ti ha nel cuore, si sente bruciare.

Hai reso ingiusti gli animi dei giusti,
 ed hai agitato anche questa contesa.
 Trionferai solo tu, negli sguardi di una sposa novella;
 trionferai solo tu, legge sopra le leggi;
 trionferai solo tu, invincibile Amore.

III EPISODIO

CORIFEO – Ora, di fronte a un tale spettacolo, a me pure questa legge pare estranea e ingiusta. Vedere Antigone avviarsi verso il talamo che dà a tutti riposo!
 ANTIGONE – Ecco, guardatemi, cittadini della mia patria: l'ultimo cammino io percorro; mai più rivedrò la luce del sole! Adesso, senza che io sia naturalmente trapassata, mi conduce sulla riva dell'Acheronte. Nessuno intonerà il canto nuziale davanti al mio talamo... Ad Acheronte sarò sposa.
 CORIFEO – Gloriosa e molto lodata però ti avvii verso quel rifugio di morti. Né morbo né spada ti hanno colpito: di tua spontanea volontà, unica tra i mortali, scenderai ad Ade.
 ANTIGONE – Un demone ha voluto riservarmi un destino simile a quello dell'infelicitissima Niobe, trasformatasi in pietra per il dolore provocatole dall'uccidi-

sione cruenta della sua numerosa prole da parte degli dei crudeli; lei, eterno monumento, piange il suo dolore sul monte Sipilo, un eterno sonno aspetta me nella tomba di pietra.

CORIFEO – Ma Niobe era una dea, e nata da dei; noi invece siamo mortali e di origine umana. Eppure la tua sarà una morte gloriosa, perché di te si potrà dire che hai partecipato, da viva e da morta, alla sorte dei semidei.

ANTIGONE – Ahimé! Tu mi deridi! Perché, in nome degli dei paterni, tu m'insulti qui, ora, davanti a me, e non aspetti che sia condotta via a morire? O patria mia! O fortunati abitatori della mia terra! E voi, sorgenti; tu, sacro bosco di Tebe! Voi, almeno, siatemi testimoni! Guardatemi! Senza pianto d'amici, a causa di empie leggi, mi avvio alla tomba, mia estrema dimora. Me infelice, non vivo più liberamente né fra gli uomini né fra gli estinti, poiché io non sono fra i vivi, non sono fra i morti!

CORIFEO – Il tuo audace carattere ti ha portato ad osare troppo, perciò Giustizia ha voluto punirti pesantemente. Tu forse espiai una colpa paterna.

ANTIGONE – Hai messo il dito sulla piaga per me più dolorosa: il sempre rinnovato pianto per mio padre e per tutta la sorte destinata a noi, Labdacidi gloriosi. O madre, cui le nozze furono una sciagura, e tu, o infelice padre, che ti unisti con mia madre, dalla quale tu stesso fosti generato! Me infelice: da quali genitori mai nacqui? Ecco che io, coperta di maledizioni, priva di nozze, mi avvio verso la loro dimora. Fratello mio, ahimé, le tue nozze ti hanno condotto a morte e tu, morto, me, ancora viva, uccidesti.

CORIFEO – Il compiere un atto pio è cosa santa, certo. Ma gli ordini di chi detiene il potere non si devono in alcun modo trasgredire. Il tuo impeto, la tua fiera indipendenza, ti hanno uccisa.

ANTIGONE – Io, infelice, sono trascinata a questo cammino che mi attende, senza pianto, senza amici, senza nozze. A me le leggi del mondo non concedono più di ammirare la santa luce del sole; me infelice, nessuno piange il mio destino; sola, senza il compianto degli amici, percorro l'estremo cammino.

CREONTE (*alla guardia*) – Come? Non sapete che chiunque, se glielo si concedesse, continuerebbe a lamentarsi prima di morire? Presto, conducetela via! Poi, dopo averla rinchiusa in una tomba a volta, come io ho ordinato, lasciatela senza nessuno, senza soccorso; là, se vuole, morrà, altrimenti vivrà sepolta viva in quella cella di pietra. Per quanto riguarda la sorte di questa fanciulla, noi abbiamo la coscienza a posto: la priviamo solo del diritto di poter abitare sulla terra.

ANTIGONE – O tomba! O stanza nuziale! O coperta dimora di un'eterna prigione verso cui mi avvio, contro ai miei cari, dei quali un numero infinito, morti violentemente, Persefone ha accolto fra i defunti: io, ultima e di gran lunga la più infelice tra questi, scenderò presso di loro prima che il mio fato di vita sia giunto al suo termine. Laggiù verrò; tuttavia una speranza mi sostiene, che cara giungerò a mio padre, cara a te, o madre, cara a te, o fratello, poiché io con le mie stesse mani voi, morti, ho lavato e onorato. Ed ora, Polinice, ho sepolto il tuo corpo, avendone questa ricompensa. Eppure a te, fratello mio, il mio onore giustamente tributai; chi ha senno non potrà non darmi ragione. Poiché, mortami la madre e il padre, ti onorai così devotamente, Creonte pensò che io commettessi una colpa con questo mio atto e che osassi un terribile ardimiento, fratello mio. Ed ora Creonte mi trascina, con le mani incatenate, senza nozze, senza canto nuziale, senza la gioia dello sposo, senza la nascita di un bimbo; ma così, abbandonata dai miei amici, io, infelice, viva scendo alle tombe dei morti. Quale divina legge ho mai violato? Quale ragione ho io, infelice, di innalzare il mio sguardo fino agli dei? Quale alleato invocare? Col mio atto di pietà mi sono guadagnata il nome di empia. Ma se questa mia

sorte è gradita al giudizio degli dei, dopo averla subita, riconoscerò di essere colpevole; se invece i miei nemici sono colpevoli, non abbiano a subire sventure più grandi di quelle che ingiustamente fanno subire a me!

CORIFEO – Sebbene vicina alla morte, costei non ha perso la sua fierezza né la presunzione di aver agito rettamente.

CREONTE (*furente alle guardie*) – Perché non l'avete ancora condotta via? Pagherete cara la vostra lentezza!

ANTIGONE – Ohimé! Queste parole di Creonte alle guardie mostrano che la mia morte ormai è vicinissima.

CREONTE – Io non ti induco certo a sperare che questo mio ordine non abbia a essere eseguito fino in fondo.

ANTIGONE – O Tebe, città mia! O divini antenati! Io sono trascinata via e ormai non si può più indugiare! Guardate, voi, signori di Tebe, la sola superstite della famiglia regale; da qual gente, quale oltraggio io soffro, io che ho venerato pietà.

(*Le guardie conducono via Antigone*).

IV STASIMO

CORO – Anche Danae, pur a Zeus sposa feconda,
fu privata della luce da una tomba;
ché il destino agisce con potenza,
e né guerra, o pace in opulenza,
né fortezze o navi sopra l'onda
sanno schivare il fato che piomba.

Dionisio chiuse dentro in una cella
chi con ira contro di lui s'era levato,
ed or la sua follia più non s'avanza
ché delle Baccanti lui fermò la danza
e delle Muse la canzone bella:
presto s'accorse d'aver un dio adirato.

Marte, dio violento e sanguinoso
vide due fratelli ciechi fatti
dalla seconda moglie del lor padre.
E di costor vide anche la madre,
che pur vantava un avo ben glorioso,
costretta a stare in tenebrosi anfratti.

Infine, sulla sciagurata Antigone
è piombato il fato misterioso:
esso, tremendo, irrevocabile,
travolge ciò che sta sul suo cammino:
anche tu non vedrai più la luce, poveretta, amaro è il tuo destino.

IV EPISODIO

TIRESIA – Signori di Tebe, noi due abbiamo fatto questa strada insieme, ma con gli occhi di uno solo, che ci vede. Questo è il modo di camminare per il cieco: con l'aiuto di qualcuno che ci guidi.

CREONTE – Che c'è di nuovo, vecchio Tiresia?

TIRESIA – Ora te lo dirò, ma tu stammi bene a sentire.

CREONTE – Ma io finora non mi sono certo allontanato dai tuoi consigli.

TIRESIA – E proprio per questo guidi lo stato per la strada giusta.

CREONTE – Sì, è vero, mi sei stato di molto aiuto.

TIRESIA – ...ma ora sei sulla lama del rasoio: stai attento!

CREONTE – Che c'è? Le tue parole mi fan tremare di paura!

TIRESIA – Ora lo saprai, e udrai i segni della mia arte. Ero seduto sull'antico seggio degli auguri, là dove ogni uccello si rifugia come a un porto. D'un tratto ho sentito gli uccelli gridare in modo strano: stridevano confusamente, con una rabbia cupa, incomprensibile. Poi ho capito il perché di quello sbatter d'ali: mi sono accorto che si stavano squarciando l'un l'altro, con gli artigli insanguinati. Immediatamente, con immenso terrore, ho consultato i sacrifici sul fuoco degli altari, ma dalle offerte il fuoco si rifiutava di far fiamma: il grasso della carne colava vischiosamente sulla cenere, fumando e schizzando, la nera bile degli animali si spargeva nell'aria, e le cosce colanti di grasso, che prima le ricopriva, erano lì scarnificate.

Questo ragazzo mi ha descritto questi responsi funesti di riti non riusciti: lui è la mia guida, ed io sono la guida degli altri.

Tebe soffre queste sciagure per colpa tua! I nostri altari e i nostri bracieri sono tutti contaminati dai resti del corpo dello sciagurato figlio di Edipo, portati dalle iene e dagli avvoltoi, e perciò ora anche gli dei non accolgono più le nostre preghiere che accompagnano il sacrificio, e la fiamma del grasso delle vittime: gli uccelli non emettono più grida interpretabili, perché essi si sono nutriti di quel corpo insanguinato di un uomo ucciso.

Pensa a tutto ciò, figliolo. Certo, tutti possono sbagliare, ma se dopo l'errore, una volta caduto in disgrazia, uno cerca di rimediare e non vuole persistere nello sbaglio, non è né uno sciagurato né un pazzo. Credimi, da durezza a stoltezza il passo è breve. Cedi davanti ad un morto: non continuare a torturare un cadavere! Che vantaggio c'è a voler ancora far del male ad uno che è già morto?

Io ho detto questo per il tuo bene, e so di fare bene. Ricorda: il consiglio del saggio è gradito, quando parla nel nostro interesse.

CREONTE – O vecchio, voi tutti, come degli arcieri, scagliate le vostre frecce contro il bersaglio della mia persona, e non si rinuncia neppure a tramare contro di me con l'arte profetica; la mia stessa stirpe ormai da tanto mi ha venduto e abbandonato. Datevi pure al guadagno, commerciate, sì, commerciate con l'ambra di Sardi e con l'oro d'oriente, se volete, ma non vedrete mai quell'uomo sepolto in una tomba, neanche se le aquile di Zeus volessero artigliarlo e portarlo fino al trono del dio, neppure allora io sarei preso da paura da una così empia contaminazione, e non permetterò di seppellirlo, perché so bene che nessun essere umano può contaminare gli dei. Infatti, o vecchio Tiresia, anche i più astuti, quando, per brama di ricchezza, fanno turpi discorsi con belle parole, cadono vergognosamente.

TIRESIA – Ah! Può mai l'uomo conoscere...

CREONTE – Che cosa!? Cos'è questo detto?

TIRESIA – ...che è la saggezza la ricchezza più preziosa?

CREONTE – ... e che la mancanza di saggezza è una sciagura immensa.

TIRESIA – E' proprio questo il male che ti affligge per natura.

CREONTE – Non vorrei rispondere ad un profeta con degli insulti.

TIRESIA – Eppure lo fai, perché dici che le mie profezie sono false.

CREONTE – Sì, perché tutta la razza dei profeti è avida di danaro!

TIRESIA – E quella dei tiranni bramosa di guadagni infami!

CREONTE – Lo sai, che stai parlando a un re?

TIRESIA – Sì, lo so, ma se tu hai salvato questa città, ed ora ne sei a capo, lo devi a me!

CREONTE – Certo, sei un profeta sapiente, ma anche malvagio.

TIRESIA – Tu mi spingerai a rivelare quei segreti nascosti nel profondo del mio animo, e che non voglio dire.

CREONTE – Di pure, ma non per interesse!

TIRESIA – E' dall'inizio che sto parlando per il tuo interesse!

CREONTE – Sappi che non puoi comperare le mie idee.

TIRESIA – E tu sappi bene che non vedrai molte volte il sole percorrere rapidamente la volta celeste prima di aver consegnato, proprio tu, uno del tuo stesso sangue, morto, per riscattare i morti; perché hai gettato un vivo sottoterra, rinchiuso indegnamente in una tomba, e hai lasciato qui, sulla terra, insepolto, immondo e privo delle onoranze funebri, il cadavere di uno che appartiene agli dei degli inferi.

Nessuno ha diritto di far ciò ai morti, né tu, né gli dei che stanno in cielo: la tua è violenza verso di loro. E la vendetta distruttrice, implacabile degli dei dell'oltretomba e di quelli celesti prima o poi si abatterà su di te, e su di te ricadrà il male che hai fatto.

Senti un po' se ti parlo per il mio interesse: tra non molto tempo, nel tuo palazzo si udranno pianti e grida di uomini e di donne; ti si rivolteranno contro, nemiche, tutte quelle città che videro i cadaveri dei loro morti straziati e consacrati dai cani, dalle fiere, o da qualche uccello rapace che ne porta il fetore sacrilego ai focolari sacri della loro patria.

Poiché tu hai smosso la mia ira dal profondo del cuore, io ho scagliato contro di te, come un arciere, queste frecce infallibili: non potrai sfuggire ai loro colpi scottanti.

E tu ragazzo, portami via, a casa: costui potrà sfogare la sua ira sui più giovani, e imparerà a tener dentro la lingua e mettere la testa a posto, come non sta facendo ora.

CORIFEIO – Il profeta se n'è già andato, dopo che ha fatto delle profezie terribili: e io, da quando non avevo ancora i capelli grigi, so che non ha mai predetto il falso.

CREONTE – Sì, sì, lo so anch'io, e mi sento sconvolto: è troppo grave cedere, ma se resisto, è inevitabile che il terribile rimorso mi attanagli il cuore.

CORIFEIO – Ci vuole prudenza, Creonte di Menoico.

CREONTE – Ma allora cosa devo fare? Dillo, e lo farò.

CORIFEIO – Vai subito a liberare Antigone dalla sua prigione sotterranea, e erigi una tomba per Polinice.

CREONTE – Sei proprio sicuro? E' meglio cedere, dici?

CORIFEIO – E al più presto, mio re, perché le imminenti sciagure diurne colpiscono gli indecisi.

CREONTE – E va bene! Anche se mi costa molto, rinuncio ai miei propositi e lo farò! A mali estremi, estremi rimedi.

CORIFEIO – E allora vai, e fallo! Tu, di persona!

CREONTE – Sì, sì, vado! così come sono. Guardie! Voi tutti prendete delle asce e precipitatevi laggiù dove vi dico. Poi visto che ho dovuto cambiare idea, come io l'ho imprigionata, così la libererò di persona. Comincio a temere che è meglio osservare le leggi esistenti, fino alla morte.

V STASIMO

CORO – Tu, Bacco,
dio dai molti nomi
che proteggi l'Italia gloriosa
e che dimori in questa città,
tu che la visiti / in mezzo ai canti
e che lo splendore t'ha visto / sulla roccia di doppia cima.

Tu, Bacco,
che guidi le danze delle stelle
e presiedi alle voci della notte
vieni, figlio di Zeus!
vieni con le tre ancelle
vieni / o Signore!

E tu Tebe,
tu che l'onori particolarmente,
ora che sei domata dalla selvaggia sciagura,
stendi il tuo braccio / purificatore
su tutti noi, o patria,
su tutti noi!

ESODO

NUNZIO – O voi che abitate presso le case di Cadmo e di Anfione, non esiste vita umana tale da poter essere lodata o biasimata. Il caso innalza e il caso abbatte sempre chi è felice e chi è sventurato. Nessuno è profeta ai mortali di ciò che è stabilito. Una volta Creonte, almeno così mi pare, era invidiabile. Ha salvato dai nemici questa cadmea terra, ne era il padrone assoluto e la governava, fortunato per la nobile progenie dei figli. Ed ora tutto è rovinato. Infatti quando gli uomini perdono la gioia, non sono più uomini; e io costui non lo considero più un vivo, ma un morto vivente. Accumula grandi ricchezze nella tua casa; vivi pure con la pompa di un re; se la felicità è lontana da tutto questo io non lo comprerei; perché dovrei sacrificare la felicità.

CORIFEO – Quale è mai la sciagura per i nostri re?

NUNZIO – Sono morti e i vivi sono la causa della loro morte.

CORIFEO – E chi è l'uccisore? E chi la vittima? Parla!

NUNZIO – Emone è morto e morto per mano amica.

CORIFEO – Forse per opera della mano paterna o della sua?

NUNZIO – Sì è suicidato, furioso col padre per una minaccia di morte.

CORIFEO – O profeta, come hai compiuto rettamente la tua parola!

NUNZIO – Poiché la situazione è a questo punto, conviene decidere intorno a quanto resta da fare.

CORIFEO – Ecco: vedo la misera Euridice, la sposa di Creonte. Viene dal palazzo o per aver udito di suo figlio o per caso.

EURIDICE – Concittadini tutti, quali discorsi avvertii mentre mi avviavo alla porta, per andare a rivolgermi alla dea Pallade con le mie preghiere? E io ho appena aperto la porta, allontanati i chiavistelli, che una notizia di una sventura per la mia casa mi colpisce le orecchie e subito, presa da paura, mi abbatto supina fra le braccia delle ancelle e svengo. Suvvia, dite di nuovo qual era la notizia, poiché io sono disposta ad ascoltarla, in quanto non sono ignara di sventure.

NUNZIO – Io, cara padrona, ero presente; dirò tutto e non tralascierò nessun particolare. Perché mai dovrò io calmarti con parole che poi si riveleranno chiaramente menzognere? La verità è sempre il meglio. Io come guida seguii il tuo sposo fino alla parte più lontana della pianura dove ancora giaceva il non pianto corpo di Polinice, lacerato dai cani. Dopo aver pregato la dea che va errando per le strade e Plutone di trattenere la loro ira, lo lavammo con acqua purissima; e bruciammo tutto ciò che di lui rimaneva su ramoscelli appena strappati, e poi eretta un alta tomba di terra patria, ci dirigemmo verso l'incavata stanza nuziale dell'Ade, lastricata di pietre, dove stava la fanciulla. E da lontano a qualcuno sembra di sentir acuti lamenti, vicino alla stanza nuziale priva di onori funebri; lo va a dire al re Creonte. E mentre si avvicina sempre di più, gli giungono indistinti suoni di un triste grido. Egli piange e ci dice con lamentevole voce: «Oh! me sventurato! Sono dunque profeta? Sto per compiere il cammino più infelice tra quelli che ho mai compiuto? La voce di mio figlio mi tocca il cuore. Suvvia, avvicinatevi rapidi alla tomba e dopo essere penetrati nel corridoio del sepolcro fino all'entrata, guardate se la voce che sento è quella di Emone o se gli dei mi ingannano». Noi cercavamo secondo gli ordini del nostro disperato signore; e in fondo alla tomba la vedemmo appesa per il collo con un laccio formato con i fili della veste. Lui, invece, le era accanto e la teneva abbracciata alla vita. Si lamentava per l'infelice fine della promessa sposa, dei suoi sogni di matrimonio e per l'azione del padre. Creonte appena lo vede prorompe in un rauco gemito, si precipita verso di lui e piangendo gli dice: «Che cosa mai hai fatto? Che idea ti è venuta in mente? Che cosa ha prodotto la tua pazzia? Esci, figlio mio, te ne supplico, te ne scongiuro!». E il giovane, fissato il padre con lo sguardo indagatore dei suoi occhi smarriti, pieno di orrore nel suo volto e senza nulla rispondergli, trae fuori la spada dalla doppia elsa: si lancia contro ma, poiché il padre era fuggito, non ebbe più da colpire. Allora, nel colmo del furore, così come si trovava, disteso, si gettò sopra la spada e se la cacciò nei fianchi, avvicinandosi al tenero fianco della fanciulla; e con affannoso respiro lancia sulla pallida guancia un violento fiotto di sangue. Morto giace presso l'altro morto. Egli ha ottenuto in sorte nella casa di Ade i riti nuziali; ha mostrato quale immensa sventura è, per gli uomini, la mancanza di senno.

CORIFEIO – Che cosa ne pensi? La regina è ritornata senza dire parola né buona né cattiva.

NUNZIO – Anch'io ne sono stupito, ma spero che, dopo aver sentito la dolorosa sorte di suo figlio, non creda conveniente lamentarsi in pubblico; sicuramente, dentro il palazzo, ordinerà alle ancelle di piangere il suo lutto. Non è certo così ignara di sventura da essere spinta all'irreparabile.

CORIFEIO – Non lo so: mi pare che tanto un silenzio troppo profondo quanto un vano gridare siano segni di sventura.

NUNZIO – Sapremo sicuramente, entrando nel palazzo, se essa nasconde un sentimento represso; infatti tu hai ragione, poiché vi è una grave minaccia anche nel silenzio eccessivo.

CORIFEIO – Ecco che arriva il re con la prova visibile in mano. Sua è la colpa, non di altri.

CREONTE – Ahimé! Errori della mia mente dissennata, conseguenza della mia ostinazione, causa di morte! O voi che vedete uccisori e uccisi, tutti del medesimo sangue, ahimé mie folli decisioni! Ahimé giovane figlio, sei scomparso a causa di un'improvvisa morte fatale, per opera della mia non della tua stoltezza!

CORIFEIO – Ahimé! Vedi troppo tardi le leggi del mondo spirituale!

CREONTE – Ahimé, ora capisco! Allora un dio con tutta la sua violenza mi colpì

sul capo e furiosamente mi spinse sulle vie della crudeltà, calpestando la mia felicità. Ahimé! Ahimé! O fatiche dei mortali vanamente intraprese!

CORIFEO – O signore come sei sventurato! Oltre a portare questa sciagura visibile tra le mani un'altra vedrai nel tuo palazzo.

CREONTE – Quale sciagura più grave c'è o quale si aggiunge?

SECONDO MESSAGGERO – E' morta tua moglie, infelice, madre di questo morto, in seguito a colpi vibrati da poco.

CREONTE – Ahimé! Ahimé! Porto dell'Ade impurificabile, perché m'annienti? O tu che mi porti angosciose notizie, di che cosa mi parli? Ahimé, tu uccidi un uomo già morto! Che dici, ragazzo mio? Che cos'è questa nuova morte, che tu m'annunci, la morte sanguinosa di una donna, aggiuntasi all'altra?

CORIFEO – Si può vedere: infatti non è più dentro il palazzo.

CREONTE – Ecco, io infelice vedo un'altra sventura. Quale destino ancora m'attende? Ho qui tra le mie mani il figlio mio ed ecco vedo quest'altro morto. Oh! Madre infelice! Oh! Figlio!

SECONDO MESSAGGERO – Ella presso l'altare, che tiene ancora abbracciato, si uccise e lasciò che l'ombra le avvolgesse gli occhi socchiusi. Dopo aver pianto il glorioso talamo del figlio Megareo morto già da tempo e di colui che è qui tra le tue braccia, a te profetizzò una sorte funesta.

CREONTE – Rabbrivido dalla paura; perché non mi colpì in pieno petto con la spada a doppio taglio? Io, ohimé, infelice sono sommerso dalla miseria e dall'angoscia.

SECONDO MESSAGGERO – Da questa morte eri accusato di essere la causa del fatale destino tuo e di Emone.

CREONTE – In quale modo si è liberata sanguinosamente della vita?

SECONDO MESSAGGERO – Si è colpita da sola al cuore appena seppelì il destino altamente lamentato.

CREONTE – Ahimé! Queste colpe sono da imputarsi soltanto a me e non ad altri, così da poter essere liberato dal biasimo. Io, certo, io ti uccisi, o me infelice, io; questa è la verità. Ah! Servi, portatemi via da qui, che non sono più nessuno.

CORIFEO – Ciò che dici può esserti di vantaggio, seppure vi può essere un vantaggio nelle sventure. Infatti è bene che i nostri mali durino il meno possibile.

CREONTE – Ben venga! Ben venga morte, la morte più bella che mi porti fino all'ultimo giorno! Che io non possa più vedere un nuovo giorno.

CORIFEO – Questo tuo desiderio riguarda il futuro; ora bisogna adempiere ai doveri incombenti. C'è già chi pensa all'avvenire.

CREONTE – Ma questa mia preghiera è ciò che tutti desideriamo.

CORIFEO – Non pregare nulla, poiché non esiste per i mortali uno scampo da una sciagura fatale.

CREONTE – Conducetemi lontano, via, poiché, o figlio, ti uccisi, sebbene non lo volessi, e anche te mia sposa. Non so quale di voi due debba guardare, non c'è nulla che mi possa essere di sostegno; un destino insopportabile irruppe sopra il mio capo.

CORIFEO – La saggezza è, di gran lunga, il primo dei beni. Infatti non bisogna essere empì nei confronti degli dei. La superbia degli orgogliosi, immensa, sciagura, dopo aver scontata la pena con grandi disastri, è solita insegnare la saggezza nella vecchiaia.

Il «Teatro Sinergico», prima che scuola di arte drammatica, è formazione di personalità libere e tolleranti e scuola di democrazia. A queste condizioni diviene il luogo ideale dove la creatività di ognuno tende ad esprimersi al massimo delle sue potenzialità, secondo le attitudini e le inclinazioni dei singoli soggetti. Sinergismo nel teatro vuol dire convergenze di libere volontà motivate al massimo grado per il fatto teatrale. Il Teatro Sinergico non nasce dall'autoritarismo, ma per aggregazione spontanea. Il frutto di questo teatro: la gioia comune di essere tutti protagonisti dell'evento teatrale.

CATARSI TRAGICA E PAIDEIA

di Evangelos Mazarakis

Il problema della catarsi tragica costituisce uno dei nodi più ardui da sciogliere tra quanti ne contiene la tragedia classica. Degli effetti catartici della tragedia sullo spettatore parla Aristotele in quel passo della «Poetica» che è anche il luogo in cui il filosofo ha dato la definizione della Tragedia: «Tragedia è mimesi di un'azione seria e in se stessa compiuta, con una certa estensione; in un linguaggio abbellito da vari accorgimenti, ma ciascuno a suo modo, come s'addice nelle diverse parti; in forma drammatica e non narrativa; la quale, attraverso una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni». (Aristotele, «Poetica», 1449 b., sottolineatura nostra).

Anche Gorgia, il grande sofista, aveva ammesso che la tragedia esercita una benefica influenza sull'anima, riducendo la carica dirompente delle passioni irrazionali che si agitano nel profondo della nostra psiche (cfr. Plutarco, «De glor. Ath.», p. 348 x C = Diels-Kranz, VS⁶ 82 B 23; A. Dosi, *La definizione gorgiana della Tragedia*, in *Rendiconti dell'Ist. Lomb. scienze e lettere*, classe Lettere, 102, 1968, pp. 35-90).

Platone, invece, come è noto, aveva bandito dal suo stato ideale e Omero e i poeti tragici. La Tragedia, come la poesia epica, è, secondo Platone, imitazione della realtà, della vita e della «sensibilità», e perciò allontana dalla verità, al cui esclusivo culto devono essere invece educati i

giovani. Perciò — sempre secondo Platone — la poesia (epica o tragica che sia) è dannosa alla paideia, in quanto eccita le pulsioni irrazionali, alimentando e potenziando le passioni che allontanano dalla conoscenza della verità. Secondo Platone, solo la pura ragione ha il compito di guidare i giovani e di formarne l'umanità e il carattere. Non è qui il luogo di approfondire i motivi di questa paradossale condanna della Poesia da parte di Platone, tanto più che non solo la poesia, ma tutta l'Arte deve, secondo Platone, essere bandita dai programmi pedagogici di uno Stato che avesse veramente a cuore la felicità dei suoi cittadini. Vogliamo tuttavia indicare l'errore di Platone, costituito dall'aver il grande filosofo considerato l'essenza dell'arte non da un punto di vista estetico e di averla bandita solo perché il suo contenuto «conoscitivo» non è sufficiente ai fini di una paideia fondata soprattutto — se non esclusivamente — sulla ragione come unica autorità adatta a formare il vero uomo. Senonché un «vero uomo» è anche «sensibilità», e una efficace e responsabile pedagogia non può non tenerne conto.

Aristotele non condivise la condanna dell'arte pronunciata dal suo maestro Platone, e si mostrò di ben diverso avviso circa il valore della poesia — e di quella tragica in particolare — come occasione e strumento di valida prassi educativa. Fu per contrastare la tesi del suo maestro che, verosimilmente, egli teorizzò la dot-

trina della «catarsi»: secondo Aristotele, gli effetti della tragedia sull'anima dello spettatore non sono affatto negativi, come aveva sostenuto Platone, ma anzi del tutto positivi, al punto da provocare una vera e propria «purificazione» spirituale. È bensì vero (dice Aristotele, facendo sua la tesi già sostenuta da Gorgia) che la Tragedia induce nell'anima pietà e terrore; ma queste sono emozioni del tutto umane, e solo se oltrepassano certi limiti diventano dannose. La Tragedia, appagandole, ne impedisce lo straripamento, che sarebbe oltremodo pericoloso per l'armonia spirituale. La Tragedia, coinvolgendo lo spettatore nella situazione tragica e facendolo partecipe della sofferenza dell'eroe tragico, gli offre una occasione di sfogo, con il risultato che, alla fine, lo spettatore esce «purificato» dalla paura, dalla pietà e da altre simili passioni. Si verifica, per usare una similitudine, quel che accade all'ammalato quando, con opportune pozioni depurative, i medici ne purificano il corpo da eccessivi umori nocivi. La Tragedia, dunque, non induce nell'anima passioni malsane, ma anzi la preserva dagli eccessi passionali, in modo che diventi docile ai precetti della ragione. Con queste precisazioni Aristotele capovolge la tesi di Platone, con risultati notevolissimi sul piano etico-pedagogico: la Tragedia è senza dubbio un'alta scuola di formazione; una palestra dove l'anima si esercita a liberarsi dall'eccesso delle passioni, come la pietà-compassione, la paura e simili. La «catarsi» che viene dalla Tragedia non è perciò, secondo Aristotele, una conseguenza secondaria della partecipazione agli spettacoli tragici, ma un effetto prodotto dalla natura propria del dramma tragico.

Per la comprensione della teoria aristotelica della «catarsi» tragica non basta comunque considerarla come semplice reazione alla tesi platonica. C'è da tener presente la diversità dei punti di osservazione dai quali si collocano i due grandi filosofi nel tratteggiare il proprio ideale educativo: Platone, ateniese, si pone dal punto di vista della polis e delle sue esigenze etico-pedagogiche «totalitarie»; Aristotele (che, tra l'altro, ateniese non è) si pone invece dal punto di vista di una paideia che miri esclusivamente all'individuo. La «catarsi», infatti, è sull'individuo che si esercita e non sulla polis, unica realtà della quale, invece, Platone si era preoccupato. Il fatto è che Aristotele

appartiene ad una generazione «più distaccata» dalla polis, più «moderna» rispetto a quella di Platone; più individualista, e perciò meno «politica».

È tuttavia fuor di dubbio che la catarsi indotta dalla Tragedia non può consistere solo nel fatto che la partecipazione allo spettacolo tragico riduce la carica dirompente della pietà, della paura e di «simili» passioni-emozioni (ira, sdegno, ecc.) o ne preserva dagli eccessi, dannosi all'anima. È infatti causa di «purificazione» che lo spettacolo tragico innalzi lo spettatore a una superiore visione etica della vita e gli offra una più esatta e limpida visione dei valori, insieme col desiderio di viverli intensamente con gioiosa dedizione. Ciò avviene in conseguenza del fatto che nel corso della rappresentazione scenica della tragedia lo spettatore viene stimolato anche da emozioni intellettuali, che lo inducono alla riflessione oltre che al godimento puramente estetico. Assistendo a uno spettacolo tragico, pensieri e riflessioni sulla tragicità della condizione umana, sulla utopia della felicità assoluta sono inevitabili. Siccome poi sulla scena si svolge una lotta di valori e di idee, è giocoforza che lo spettatore sia indotto a prendere partito «secondo giustizia» (che è il sentimento più radicato nel cuore dell'uomo). Inevitabile è altresì, di fronte al dramma tragico, la presa di coscienza della contraddittorietà che s'annida nel profondo dell'uomo, quella delle passioni e delle aspirazioni, quella che contrappone il giusto all'ingiusto, il male al bene. Così è altrettanto inevitabile la riflessione sulla ingiustizia che spesso s'abbatte sugli innocenti per colpa dei genitori o degli avi (Ifigenia); sul contrasto tra legge umana e legge divina (Antigone); sul dovere verso la Patria e verso se stessi (Ifigenia in Aulide), verso i figli e la Patria (Agamennone che sacrifica Ifigenia), verso il coniuge e verso se stessi (Alceste), ecc. Questi problemi che il dramma tragico pone sono occasione di «purificazione» nella misura in cui lo spettatore li fronteggia e li fa propri in vista di una soluzione «secondo ragione»: purificazione della mente dalle nebbie dell'ignoranza e dell'errore; purificazione della sensibilità e delle passioni, e perciò equilibrio emozionale sotto il dominio di una visione razionale della condizione storica dell'uomo. In tal modo, entro la cornice artistica della fabula tragica, trovano suggestive e inattese soluzioni i problemi che sono motivo d'affli-

zione fin che rimangono allo stato di pungenti domande o di nebulose incertezze; trova, insieme col diletto che proviene dalla fruizione del dramma tragico, occasione di purificazione l'anima che, per sua natura, anela alla verità e alla luce. A questo punto, però, la «catarsi» s'è potenziata facendosi «liberazione»: lo spettatore, che ha intensamente vissuto, con ardente partecipazione, la fabula tragica, compreso di «pietà e paura», si sente alla fine libero da ogni bassa passione e dall'angoscia e dai dubbi che la condizione di incarnazione gli procura. Egli ha visto risolversi dentro la Tragedia l'inquietante enigma della vita e sbriciolarsi la tracotanza del dubbio dal volto di sfinge.

Comprendiamo allora perché la Tragedia, con la sua maestosa bellezza, fosse considerata dagli Antichi una sorta di mistico rito che «educa e giova a tutti con diletto»; perché tutti in Atene, giovani e vecchi, uomini e donne, partecipassero in massa agli spettacoli tragici. Oltre che ricavarne ineffabile diletto, i cittadini d'Atene ne ricavano più intima consapevolezza di ciò che è l'eterna essenza dell'uomo, soggetto d'errore e di peccato, ma essere inguaribilmente assetato di giustizia e di verità, di purezza e di libertà.

Interpretazioni critiche della teoria aristotelica della «catarsi»

Quella che noi abbiamo presentato è una nostra interpretazione della teoria della «catarsi»; ma sappiamo bene che — come abbiamo ricordato all'inizio — il problema interpretativo è di ardua soluzione ancora oggi.

Uno dei primi interpreti della teoria aristotelica della «catarsi» fu L. Castelvetro (*La Poetica di Aristotele volgarizzata*, Vienna 1570). Secondo questo autore, l'uso del termine «catarsi» e nell'economia generale della *Poetica* del tutto secondario e accidentale. Molto importante è, invece, secondo lui, la teoria del «piacere» che la Tragedia provoca e che è proprio di ogni Poesia indurre (si tratterebbe, insomma, di quel *dulce dell'orazione Ars Poetica*). Quello della «catarsi» non è perciò, secondo il Castelvetro, un argomento sul quale vale la pena di indugiare. G.E. Lessing nella sua celebre *Drammaturgia di Amburgo* (che è del 1769) rivalutò il tema della «catarsi» tragica. Egli sostiene che la «catarsi» è conseguenza del desiderio di corrispondere con più profonda simpatia alle sofferenze dei no-

stri simili, allorché su di essi si abbatte la sventura (tanto più che la medesima sventura può capitare anche a noi). Questa interpretazione costituì la base del punto di vista illuministico sulla questione e, per quanto non renda pienamente giustizia al pensiero aristotelico, non ha cessato di esercitare il suo fascino sugli studiosi. Nel 1894, nel suo *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, S.H. Butcher intese la «catarsi» come conseguenza della capacità che è propria del dramma tragico di «esorcizzare» la «pietà» e la «paura»: man mano che l'azione tragica procede questi sentimenti svaniscono o si purificano.

In un suo lavoro del 1928 (*Tragedy in relation to Aristotle's Poetics*) F.L. Lucas affermò che solo per rispetto ad Aristotele continuiamo a parlare e a discutere di «catarsi», ma in realtà «la nostra esperienza dimostra che non c'è relazione tra tragedia e *catarsi*».

In uno studio decisamente originale dal titolo significativo: *Katharsis Pathematon* (pubblicato originariamente in *Hermes* 75, 1940, pp. 81-92; ripubblicato in *Ausgewählte Schriften zu Dichtung und Philosophie der Griechen*, Heidelberg 1970, pp. 114-122) Franz Dirlmeier sostiene che Aristotele attribuiva esclusivamente alla musica (che accompagnava la Tragedia) l'effetto catarico. Era la particolare musica a base di flauti frigi (una musica di cui non sappiamo nulla) che «purificava» le passioni e dalle passioni; che estenuava e sublimava al medesimo tempo i sentimenti degli spettatori. Questo, secondo Dirlmeier, avrebbe voluto dire Aristotele, là dove tratta della «catarsi»; è alla musica che vanno attribuite virtù catartiche e non al contenuto in sé del dramma tragico. Questa del Dirlmeier è una tesi suggestiva quanto originale e che l'illustre studioso ha cercato di accreditare con acuti e pertinenti riferimenti ai testi aristotelici.

Per concludere riferiamo la tesi di Humphry House che nel suo *Aristotle's Poetics* (Oxford 1956) interpreta la «catarsi» aristotelica nel senso che le nostre passioni, eccitate nel corso della partecipazione allo spettacolo tragico, ritornano, a spettacolo tragico concluso, a comporsi in un quadro emotivo generale più armonico «simile a quello che caratterizza la condizione interiore dell'uomo buono e virtuoso» (*Ibid.* pp. 109-110).

Vexata quaestio, come si può ben vedere e tutt'altro che conclusa!

Perché fare del teatro-sacro? Per sprigionare le energie per la vita, latenti o represses dentro l'uomo d'oggi. Chi sente il Vangelo con un poco d'attenzione, chi lo ascolta rivissuto in teatro, sentirà crescere la vita dentro di sé come una marea che sale, si fa alta, t'innonda. Facciamo teatro-sacro per cercare l'incontro con Cristo, il Salvatore, dal cuore mite ma dalla logica violenta, tutto per l'uomo ma, radicalmente, contro i suoi costumi superbi ed egoistici, conformista e anticonformista.

Non è difficile recitare il Vangelo: è una sceneggiatura drammatica, prima di essere biografia o storia.

LA CENA DI EMMAUS

(Dal Vangelo di Luca 24,13-35)

Tiziano, Caravaggio, Rembrandt e Rouault «testimoni del Risorto» con i pellegrini solitari di Emmaus.

di Luigi Melesi

Il soggetto della cena di Emmaus ha ispirato soprattutto i pittori, particolarmente quelli che ricercano effetti e sensazioni visive, ma che scaturiscono dall'interno della persona, dal profondo dello spirito. Ad esempio, la fantasia di Rembrandt (1606-1669) è mossa dall'incomprensibile, presente nella vita quotidiana dell'uomo, dall'evento misterioso e miracoloso, più familiare di quello che possa apparire a chi vive disattento ed in superficie.

Per questo, la cena di Emmaus è stata un soggetto molto caro a Rembrandt. L'ha studiato con insistenza, traducendolo in disegni, stampe, olii. La versione più convinta e più famosa è quella conservata al Louvre (1648). In essa la drammaticità intensa e violenta del suo animo giovanile si è risolta in un'interiorità silenziosa e contemplativa, che caratterizza i capolavori dell'artista olandese. Prima di lui il Caravaggio ha creato due versioni dello stesso soggetto: la prima, conservata a Londra (del 1602), e la seconda, più famosa, a Brera di Milano. Rispetto alla prima, nella seconda, del 1606, il Caravaggio ha cambiato alcuni particolari: vi ha aggiunto una vecchia serva; il taverniere, da destra, è passato alla sinistra del Cristo; la natura morta, sulla mensa, è diventata una magra cena.

La seconda composizione appare una cena realmente sacramentale. I colori sono meno violenti della prima, ma in più vasta gamma; la luce, più attenuata, crea una atmosfera più profonda, più interiore.

Il volto di Gesù, in mezza luce, esprime una personalità calma, convincente, imperturbabile, sacra, autorevole. Anche gli atteggiamenti dei due discepoli, di cui uno è Pietro (non comprendo perché), non sono retorici come nella cena londinese, ma più spirituali e religiosi.

La seconda cena, più matura, non ha tanto del miracoloso, come la prima, quanto del familiare. Che Gesù è risorto in carne e ossa lo dimostra l'ombra proiettata sul taverniere, ed anche la sua mano, color carne viva, appoggiata sul tavolo, in contrasto con quella di Pietro, più scura, che sembra voglia toccare quella di Gesù, per sentire se è proprio lui o un fantasma.

Anche per il Cleopa del Caravaggio, più giovane, Gesù è tornato ad essere uomo tra uomini. Il suo atteggiamento manifesta sorpresa e adorazione. Il vecchio e stanco taverniere e la vecchia serva, appassita e affaticata, diventano testimoni oculari della resurrezione e rappresentanza di quel mondo di poveri prediletto da Gesù e dal Caravaggio.

Anche il Tiziano, sessant'anni prima, aveva dipinto i pellegrini di Emmaus, un olio conservato a Parigi. Un'opera che esprime non la spettacolarità tumultuosa della pala di S. Pietro martire o la tragica atmosfera della Deposizione, ma un sereno e luminoso raccoglimento espresso dai personaggi, di una religiosità convinta e composta.

A questi tre artisti si rifanno i pittori più vicini a noi, da Primo Conti a Filocamo, da Carpi a Consadori, per nominarne qualcuno.

Originale, invece, è Georges Rouault (1871-1958). Ha dipinto Gesù non a cena ma tra i due camminatori sulla strada che porta ad Emmaus, in paesaggi estremamente sintetici, di un colore intenso, carico di calore e vitalità, che animano gli elementi della natura. Sono paesaggi che raffigurano visioni orientali al tramonto, quasi a inquadrare il racconto della passione. La drammaticità del Cristo sofferente e l'amarrezza sconsolata dei discepoli è espressa dal colore e dalla desolazione della terra. Sembra che il mondo non sia per lui che un deserto. Sono dipinti dell'epoca che va dal 1932 al '52. In questa visione apocalittica del mondo, la vita, la luce sono solo nel cielo, unica aspirazione e rifugio per l'umanità. La visione di qualche opera del genere non vi servirà tanto per ricopiarne la messa in scena di Emmaus, quanto, forse, per penetrarne il messaggio ed i significati.

Segni e significati

Anche questo fatto evangelico, con simboli e spunti, parla ancora e immediatamente al cuore di ogni uomo. Per una sua approfondita analisi e comprensione leggete la lettera del 1983 «Testimoni del Risorto» scritta dal Cardinale di Milano, Carlo Maria Martini, alla sua diocesi. Il racconto che Luca ha creato, raccogliendo le testimonianze di una viva tradizione tra i discepoli di Gerusalemme, voleva offrire un insegnamento e una riflessione concreta ed efficace ai cristiani della sua primitiva comunità.

L'episodio si sviluppa in tre tempi ben precisi, come un dramma: la camminata sulla strada verso Emmaus, ripercorrendo i momenti e i luoghi della passione di Gesù; l'incontro con Gesù risorto e la scoperta del suo stare con noi; il ritorno a Gerusalemme per testimoniare tra i fratelli.

Eccovi alcuni significati di questa suggestiva pagina evangelica:

1. Senza l'incontro con Gesù risorto ogni via crucis sarebbe scandalo, fallimento, non senso, assurdo.
2. La Risurrezione di Gesù è la chiave di lettura della Bibbia e dell'intera storia umana. Dà senso e significato al dolore e alla morte di ogni uomo. E' garanzia e caparra per l'intera umanità.
3. Nel progetto di Dio, espresso nella storia del suo popolo, la sofferenza è fonte di vita, la morte un passaggio, il male necessario per raggiungere il bene. Gesù non poteva seguire una via diversa da quella del popolo di Dio.
4. Il Signore cammina con noi, credenti o non credenti. Il suo incontro ci sarà possibile attraverso una ricerca di fede per mezzo delle Scritture e dei fatti storici da noi vissuti.

La pazienza della fede, che significa «sottomissione» al peso della vita, fa nascere in noi la speranza, che è certezza di risurrezione.

5. La fede ha pure un aspetto di oscurità, di dubbio: è un vedere non evidente, un divenire senza essere ancora pienamente. Il conversare dei discepoli di quello che era accaduto è già ricerca di fede. Nella Bibbia un'immagine ricorrente per esprimere l'anelito dell'uomo per Dio e per la sua terra promessa, è proprio quello del camminare. La vita nel tempo è questo nostro andare verso una vita fuori, superiore, esterna.

6. Il cammino del Profeta di Nazareth e poi dei discepoli, diventa modello per ogni uomo: non sono mancate le delusioni, le umiliazioni, le sofferenze, la solitudine, la morte. Ma nemmeno la totale fiducia in Dio Padre.

7. La vera liberazione è solo al di là della morte, ma per chi di qua vive liberandosi e liberando.

8. L'impossibilità di vedere Gesù Risorto, vivo con noi, è dovuta ai nostri occhi incapaci di vederlo, e al nostro cuore stolto e duro nel credere. Per incontrarlo bisogna prima riconoscerlo nella Parola di Dio e nel pane spezzato.

9. Facciamo la scoperta del valore dell'ascolto e della meditazione della Bibbia per la persona e la comunità. Diventeremo testimoni di una presenza. Il cristiano deve essere segno, sacramento, presenza del Dio invisibile, sconosciuto, apparentemente assente. Testimoni del Risorto.

10. La Bibbia, Parola di Dio, conduce all'incontro con l'Eucaristia, Parola incarnata di Dio.

11. Nel finale del racconto Luca ci ha tramandato una delle più antiche testimonianze dell'apparizione del Risorto a Pietro, capo della nuova Chiesa.

12. L'incontro con Cristo, Parola ed Eucaristia, ci trasforma in testimoni per i fratelli: ci fa ritornare alla vita quotidiana aderendo con più entusiasmo alla volontà di Dio e partecipando con più amore alla fraterna comunità.

Scenografia e personaggi

I paesaggi di Rouault potrebbero ispirarvi la scena del primo e terzo tempo dell'episodio di Luca «sulla strada di Emmaus»: una via attraverso il deserto, il cielo blu di Prussia, un sole rosso. La locanda di Emmaus non deve essere un salone rinascimentale o barocco, ma una semplice stanza familiare, simbolo della chiesa domestica. Sia nella prima che nella seconda scena la luce deve essere espressiva, deve cioè adeguarsi ai contenuti del fatto. Sono indispensabili i fari seguipersona.

I costumi palestinesi non devono distrarre dal dialogo; così la musica.

Il tutto può essere anche fatto senza scena e senza costumi, davanti ad un sipario grigio perla, o anche camminando internamente attorno al cerchio degli spettatori. Nel qual caso, la locanda sia ridotta al tavolo con tre sgabelli al centro del cerchio-teatro.

I personaggi sono tre:

PRIMO NARRATORE, che farà CLEOPA, il primo discepolo nominato da S. Luca.

SECONDO NARRATORE, che farà BARNABA, il secondo discepolo non nominato nel Vangelo.

UNO SPETTATORE, che interpreterà la parte di GESU' RISORTO.

Potreste anche, con una semplice variante, raddoppiare gli attori, distinguendo narratori e spettatore dai tre personaggi evangelici.

EMMAUS

1. Il fallimento umano

(I due narratori introducono l'episodio della cena di Emmaus cercando di aiutare il pubblico a prendere coscienza dell'inevitabile fallimento umano, individuale e sociale. La morte appare come il fallimento totale).

NARRATORE 2 – Nella nostra società i problemi non mancano...

NARRATORE 1 – ...e questo non è certo un problema secondario; in fondo è il nostro problema fondamentale, quello che non ci lascia in pace né di giorno, né di notte.

SPETTATORE 1 (*interrompendoli*) – Di che problema state parlando?

NARRATORE 1 – Del fallimento umano. Non ti pare che l'uomo stia collezionando fallimenti su fallimenti, da quando è nato?

NARRATORE 2 – Fallimenti economici e finanziari, politici e sociali, educativi e familiari, scolastici e scientifici, e anche religiosi. Non è difficile ricordarli.

NARRATORE 1 – Quando ha voluto essere come Dio, è finito col non essere più nemmeno uomo, e rimpiangiamo ancora adesso il paradiso perduto.

NARRATORE 2 – Hanno tentato di recuperarlo costruendo una torre che toccasse il cielo. Da allora non riusciamo più a capirci. La Babele non dà segno di finire.

NARRATORE 1 – Chi ha voluto fare una società più giusta, di uomini uguali, fratelli e liberi, si è ritrovato in catene, in un mare di ingiustizie, travolto dalla violenza e da guerre.

NARRATORE 2 – Si è speso capitali per curare la peste, la tisi, la lebbra, e subito esplose e dilaga il cancro... A questo si aggiungono le nuove pestilenze sociali: droga, emarginazione e corruzione...

NARRATORE 1 – Chi ce la mette tutta per educare un figlio, magari unico, se lo trova, dopo un po', che gli sputa nel piatto.

NARRATORE 2 – Abbiamo lottato per liberarci dalla prepotenza boriosa di un padrone, e siamo caduti schiavi di una legione.

NARRATORE 1 – La morte, poi, distrugge ogni ideale, manda in frantumi i progetti migliori e fa svanire ogni speranza. E' il fallimento totale dell'uomo.

SPETTATORE – Siete giù di morale di maledetto, quest'oggi... più del solito!

NARRATORE 1 – E' duro accettare i propri fallimenti...

NARRATORE 2 – Per di più l'uomo difficilmente si riconosce causa di questi... preferisce sentirsi vittima.

NARRATORE 1 – La colpa è di chi sta sopra... di chi non s'impegna e vive da egoista; è di chi si mette nei guai a tutti i costi...

SPETTATORE – In questo momento mi sembrate di discepoli di Emmaus... (*Esortandoli:*) Amici, partiamo da Emmaus. Ce lo ha detto anche il nostro Vescovo nella sua lettera.

NARRATORE 2 – Per partire da Emmaus bisogna esserci arrivati...

NARRATORE 1 – Io mi ritrovo ancora a scappare da Gerusalemme dopo la fine di tutto.

SPETTATORE – E se ripercorressimo il loro cammino, partendo, proprio come loro, da Gerusalemme, cioè dal nostro fallimento?

NARRATORE 1 – Proviamo a rileggere insieme il fatto evangelico; forse ci può aiutare a capire il senso dei nostri fallimenti e a scoprire nuovi motivi di speranza.

NARRATORE 2 – Sono d'accordo anch'io. E spero lo siano tutti.

SPETTATORE – Mi sta bene... anche se mi piacerebbe di più andare in Palestina a leggerlo.

NARRATORE 1 (*guardandosi attorno*) – Un Vangelo tra mano l'avrete...

SPETTATORE – E' un capitolo che io so a memoria.

NARRATORE 2 – Anch'io.

SPETTATORE – Allora possiamo recitarvelo...

NARRATORE 1 – Bravissimi! Siete come i cristiani russi, che non potendo tenere la Bibbia in carcere nei campi di lavoro forzato, se la sono studiata a memoria, un libro ciascuno, e se la raccontano nei momenti di riposo, nelle loro assemblee... Uno sa a memoria il Vangelo di Matteo, un altro quello di Marco; c'è chi ha imparato l'Apocalisse e chi la lettera di S. Giacomo...

SPETTATORE – Chi S. Luca... (*declamando:*) capitolo 24!

(*Musica. I due discepoli indossano un costume palestinese, mentre il narratore introduce l'episodio.*)

2. Sulla strada per Emmaus

NARRATORE 1 (*raccontando*) – Ed ecco, in quello stesso giorno, il primo dopo il sabato, due di loro...

SPETTATORE (*precisando*) – due discepoli,

NARRATORE 1 – camminavano verso un villaggio chiamato Emmaus, distante circa sette miglia da Gerusalemme,

SPETTATORE – cioè undici-dodici chilometri, due ore di cammino circa...

(*Entrano i due discepoli sconsolati e stanchi. Camminano e discutono. La musica cessa.*)

BARNABA – Se Giuda non l'avesse tradito!...

CLEOPA – o almeno noi avessimo fatto una resistenza armata, forse non sarebbe finita così.

BARNABA – Pietro aveva ben sfoderato la spada, ma il Maestro l'ha subito fermato: «Chi di spada ferisce, di spada perisce!» gli ha detto.

CLEOPA – E intanto sono ancora loro a comandare!

BARNABA – Eravamo così sicuri di farcela e di far cadere finalmente quel Sinedrio degli Anziani...

CLEOPA – Ma soprattutto di buttare a mare i Romani con la loro prepotenza imperialistica.

BARNABA – Quante volte ho sentito il Maestro parlare della vittoria finale, del regno di Dio...

CLEOPA – Mi ricordo bene anch'io: il regno di Dio è vicino, è imminente, è dentro di noi, ormai è fatto.

BARNABA – I figli di Zebedeo pensavano addirittura di esserne primi ministri.

CLEOPA – Invece, in una notte, tutto è crollato!

BARNABA – Una catastrofe irrimediabile.

CLEOPA – Avrebbe potuto nascondersi. Altre volte c'era riuscito a sfuggirgli.

BARNABA – Ma questa volta ha voluto lui consegnarsi nelle loro mani... ed è finito appeso!

CLEOPA – Crocifisso come uno schiavo, come il peggior delinquente dell'impero.

BARNABA – Avesse vinto, del male non ne avrebbe fatto a nessuno, nemmeno ai suoi avversari.

CLEOPA – Né avrebbe organizzato un'epurazione... L'unica legge del suo regno sarebbe stata quella dell'amore. «Amate anche i vostri nemici, perché siate figli del Padre celeste...» continuava a ripetere.

BARNABA – Ho ancora nelle orecchie il suo ultimo grido... Avrei voluto corrergli incontro, staccarlo dalla croce, portare via il suo corpo e rianimarlo con le mie mani, la mia anima, bocca a bocca. Ma era circondato da soldati.

CLEOPA – C'erano anche i sommi sacerdoti con gli scribi e gli anziani che lo schernivano: «Ha confidato in Dio: lo liberi lui ora, se gli vuol bene!».

BARNABA – Anche i ladroni crocifissi con lui lo deridevano.

CLEOPA – Ma è inutile pensarci. La sua vita non gliela possiamo ridare...

BARNABA – Ugual sorte ci sarebbe toccata se l'avessimo difeso.

CLEOPA – Purtroppo il pericolo non è cessato per noi suoi discepoli, specie per chi è rimasto a Gerusalemme.

BARNABA – Giustamente si sono trincerati nel cenacolo, disposti a porre resistenza a qualsiasi costo.

CLEOPA – Quanta amarezza c'è dentro tutti! Non è proprio facile digerire tre anni di fatica e di attesa per niente.

BARNABA – Hanno indovinato quelli che nella sinagoga di Cafarnao si sono tirati indietro e non sono più andati con lui.

(Musica dolcissima, penetrante, spirituale).

GESÙ *(si accosta a loro. Ha sentito i loro ragionamenti. Interviene con interesse, ingenuità e simpatia).* – Ma che sono questi discorsi che state facendo fra voi? Non capisco quali possano essere le ragioni di questa vostra amara tristezza...!

(I due si fermano con il volto triste. Lo guardano. Non lo riconoscono. Si meravigliano della sua ignoranza. La musica tace).

CLEOPA – Tu solo sei così forestiero in Gerusalemme da non sapere ciò che vi è accaduto in questi giorni?

GESÙ *(con curiosità e semplicità)* – Ma che cosa?

CLEOPA – Tutto ciò che riguarda Gesù di Nazareth, il grande profeta di Dio,

BARNABA – accreditato da Dio presso di noi per mezzo di miracoli, prodigi e segni...

CLEOPA – in lui Dio ha manifestato la sua autorità in parole e la sua potenza in opere; e invece i sommi sacerdoti,

BARNABA – e i nostri capi, per invidia,

CLEOPA – lo hanno consegnato ai pagani perché venisse condannato a morte.

BARNABA – Noi speravamo che fosse lui a liberare Israele dalla schiavitù,

CLEOPA – e invece l'hanno inchiodato alla croce come uno schiavo e l'hanno ucciso.

BARNABA – Tutto questo è accaduto l'altro ieri, venerdì, tre giorni fa.

CLEOPA – Questa mattina, poi, alcune donne,

BARNABA – delle nostre,

CLEOPA – ci hanno sconvolto.

BARNABA – Senti anche questa.

CLEOPA – Recatesi al sepolcro di buon mattino, quand'era ancora buio, non hanno più trovato il corpo di Gesù. Sono venute a raccontarci di una visione di angeli, i quali affermano che è vivo!

BARNABA – Alcuni dei nostri sono corsi subito al sepolcro, e hanno trovato come avevano detto le donne, ma lui non l'hanno trovato.

GESÙ *(Li guarda con occhi penetranti. E dopo una pausa di silenzio:)* – Ignoranti... e duri di cuore nel credere alle parole dei profeti. Non bisognava che il Cristo sopportasse queste sofferenze per entrare nella sua gloria?

(Riprende la musica).

GESÙ – Così ha detto Mosè ad Israele: «Il Signore tuo Dio susciterà per te, fra i tuoi fratelli, un profeta pari a me. A lui darete ascolto. Gli porrò in bocca le mie parole...» (*Deuteronomio 18*). Mosè l'ha visto poi innalzato sul palo... (*Numeri 21*).

Altri profeti hanno scritto che il Figlio dell'uomo deve soffrire molto, sarà riprovato dai sommi sacerdoti, sarà consegnato ai pagani, schernito, oltraggiato, coperto di sputi e dopo averlo flagellato lo uccideranno...

CLEOPA (*pieno di meraviglia, conferma*) – E' avvenuto proprio così!...

GESÙ (*continuando*) – e il terzo giorno risorgerà.

BARNABA (*contando i giorni sulle dita: venerdì, sabato, domenica...*).

GESÙ – Ricordate ancora quello che Isaia ha scritto del servo di Jahvè:

«Il mio servo non ha apparenza né bellezza
per attirare i vostri sguardi...
Disprezzato e abbandonato da tutti
Uomo dei dolori che ben conosce il patire...
Sarà annoverato tra i malfattori.
Si è caricato delle nostre sofferenze,
si è addossato i nostri dolori.
E voi lo giudicate castigato,
percosso da Dio, umiliato.

CLEOPA (*Ricordando Isaia*) – Egli è stato trafitto per i nostri delitti,

BARNABA – schiacciato per le nostre iniquità...

GESÙ – Con violenza e ingiusta sentenza fu tolto di mezzo...» (*Isaia 53*). Anche Davide ha cantato per lui: «Colui che mangia il mio stesso pane ha levato il calcagno contro di me...».

CLEOPA – Giuda, infame!

GESÙ – «Hanno arato il mio dorso e vi hanno tracciato solchi profondi... Hanno forato le mie mani e i miei piedi,

CLEOPA – possono contare tutte le mie ossa.

GESÙ – Si dividono le mie vesti,

BARNABA – e sulla mia tunica gettano la sorte.

GESÙ – Ma il Signore non ha sdegnato l'afflizione del misero...

al suo grido d'aiuto lo ha esaudito
e il suo cuore vive per sempre,
e voi vivrete per lui». (*Salmo 21*).

(*Silenzio musicale*).

(*Sono arrivati ad Emmaus. Gesù li saluta e fa finta di voler continuare il viaggio*).

CLEOPA – Come, ci lasci?

BARNABA – Resta con noi, il sole è ormai tramontato.

CLEOPA – Entra con noi, sarai stanco anche tu.

3. A mensa

(*Gesù accetta l'invito. Entrano e si mettono al tavolo. Musica religiosamente allegra: Mozart*).

CLEOPA (*rivolgendosi a Gesù*) – Che cosa vuoi?

GESÙ – Guarda, sul tavolo c'è già del pane e del vino. (*Poi si raccoglie in preghiera. Prende il pane, lo benedice:*)

Benedetto tu sia, o Padre santo, nostro Dio forte e misericordioso, che hai creato questo pane.

(*I discepoli lo guardano con emozione e stupore*).

GESÙ (*spezza il pane e lo offre*) – Prendete e mangiate.

CLEOPA (*riconoscendolo*) – Gesù!

BARNABA – Maestro e Signore!

(*Gesù scompare*).

(*I due discepoli si sentono presi nel vortice dell'evento sacro della risurrezione, così immensamente più grande di loro*).

(*Sottofondo di musica gioiosa e allegra. Alleluia*).

CLEOPA (*a Barnaba*) – E' vivo!

BARNABA (*a Cleopa*) – E' risorto!

CLEOPA (*con gioia*) Ho capito perché mi ardeva il cuore nel petto mentre conversava con noi lungo il cammino.

BARNABA (*con occhi stravolti dalla gioia e dal sacro timore*) – E' vero, quando ci spiegava le scritture...

CLEOPA (*emozionato ed entusiasta*) – Ritorniamo subito a Gerusalemme. Andiamo a dirlo agli undici,

BARNABA – a Simone,

CLEOPA – agli altri che sono con loro.

4. Ritorno a Gerusalemme tra gli altri

(*I due corrono... e, affacciandosi sul proscenio, annunciano:*)

CLEOPA e BARNABA – Il Signore è risorto davvero.

CLEOPA – Con noi ha camminato sulla strada di Emmaus,

BARNABA – ci ha spezzato il pane della Parola e dell'Eucaristia,

CLEOPA – con noi ha mangiato, ha bevuto... E' vivo.

(*Continua la musica, piena di sacra allegrezza*).

(*I due, colmi di gioia, scendono tra gli spettatori*).

CLEOPA – Gesù è risorto dai morti, credeteci.

BARNABA – Anche voi lo vedrete.

(*Poi sembra vogliano parlare ad uno ad uno*).

CLEOPA – E' apparso a Pietro.

BARNABA – e poi agli apostoli, mostrando mani e costato;

CLEOPA – anche Tommaso ha visto i segni dei chiodi.

BARNABA – Si è rivelato a più di cinquecento fratelli in una sola volta; inoltre è apparso a Giacomo.

CLEOPA – Sul lago è venuto con noi a pescare,

BARNABA – ha mangiato del pesce, non era un fantasma...

CLEOPA – L'hanno visto le donne;

BARNABA – Maria di Magdala l'ha pure abbracciato.

CLEOPA – Il suo corpo non è stato rubato da noi,

come hanno detto i soldati,

corrotti dai soldi dei capi.

BARNABA (*a tutti*) – E' vivo, sul monte ci è apparso.

CLEOPA e BARNABA (*insieme*) – E vive per sempre con noi!

(*La musica esplode, allegra, gioiosa, familiare. Poi silenzio*).

CLEOPA – Voi, a che punto siete della strada di Emmaus?

(*Con questo e altri interrogativi date il via alla conversazione-ricerca-testimonianza*).

POLONIA TEATRO ED EVANGELIZZAZIONE

Osservazioni a margine della vita della Chiesa polacca.

di Marian Lewko

Dalla liturgia, il teatro.

Le radici del teatro ne fanno un fenomeno di natura religiosa. Nessun ricercatore serio mette oggi in dubbio il fatto che esso sia sorto dalle cerimonie, dai culti e dai riti magici. La danza, la mimica, la musica, il canto, la recitazione — che da sempre accompagnano la maggior parte delle funzioni religiose — vengono riconosciuti e accettati dal teatro come proprie forme espressive, elementi intrinseci e al tempo stesso autonomi della rappresentazione scenica. Il teatro offre nuove sensazioni, ma crea anche legami di grande portata a livello umano, poiché la sua essenza è il coinvolgimento nel destino dell'uomo, che si materializza nel gioco delle parti. Questa «communio», tanto importante nella liturgia e ritualità della Chiesa, conferisce alla vicenda teatrale autorità religiosa, guidando lo spettatore sulla via della catarsi, portandolo all'autoriflessione, alla liberazione interiore. L'intuito didattico suggerisce che in questa forma di svago il pedagogo può trovare un valido alleato, poiché il teatro è in grado di esercitare un'influenza positiva tanto sulla personalità di coloro che, recitando, attraverso un processo di trasformazione si immedesimano sulla scena in personaggi di natura del tutto diversa dalla propria, che di coloro i quali, assistendo alla rappresentazione, subiscono il fascino di tale trasformazione.

Le radici che il teatro affonda nella tradizione sacra consentono alla Chiesa di introdurre qualsiasi genere di azione scenica nell'annuncio del Vangelo, inserendo gli argomenti in una realtà umana a

noi contemporanea. Anche se non esiste una definizione univoca del concetto di «teatro religioso», esiste pur sempre una corrente drammatica e teatrale di questa tendenza e anzi, la consapevolezza del ruolo che tale teatro può assumere nell'educazione cristiana e nell'evangelizzazione dell'uomo contemporaneo sta costantemente affermandosi. Le ricerche confermano che il «misterium», il dramma liturgico, la corale liturgica, la teatralizzazione di testi biblici, i lavori agiografici, eucaristici, Mariani, della Passione, basati su antiche tradizioni, sono alla soglia di una nuova rinascita.

Il ritorno del teatro nel luogo sacro

Il problema citato sembra assumere in Polonia un significato particolare. Per ben tre volte nel corso degli ultimi anni, la facoltà di Dramma e di Teatro dell'Università Cattolica di Lublino ha organizzato simposi dedicati ai problemi del teatro sacro, alle sue basi teoriche, alla teologia teatrale, alla sua storia ed alla sua attualità. Inoltre, da un po' di tempo si può osservare un fenomeno del tutto nuovo per l'ambiente polacco — il ritorno del teatro nel luogo sacro, all'interno del tempio. Ciò è stato possibile grazie alle aperture della Chiesa dopo il Vaticano II ai nuovi fatti culturali ed alla nuova sensibilità dell'uomo contemporaneo. L'inizio di questo processo è consistito nella commemorazione di cinque fratelli martiri polacchi attraverso la rappresentazione, mediante quadri scenici, della cronaca dell'annalista basata sulla descrizione di Bruno da Querfurt, nella cattedrale di Poznam

nel 1968 in occasione delle celebrazioni del millennio della Diocesi. Da allora, sempre più di frequente e più arditamente cappelle e chiese di seminari, conventi e università si aprono all'attività teatrale. E' qui che vengono ora realizzate le grandi opere teatrali scomparse dalle scene del teatro ufficiale, quali «L'Assassinio nella Cattedrale» di T.S. Eliot, o «Il Giorno dell'Ira» del drammaturgo polacco contemporaneo R. Brandstaetter, in maniera spettacolare, con allestimento scenico, musiche e la partecipazione di elementi professionisti, come pure le presentazioni melodico-recitative di brani di poesia di natura religiosa. Come data critica per la nobilitazione dello spettacolo religioso in chiesa va considerata la primavera del 1981, quando nella cattedrale di Varsavia venne rappresentata l'opera teatrale «Ludus Passionis et Resurrectionis», consistente di frammenti tratti da antichi testi polacchi e sceneggiata dall'illustre regista polacco Kazimierz Dejmek. La «pièce» è concepita sotto forma di dramma liturgico, con l'ausilio di paramenti sacri, cori, processioni ed effetti di luce a carattere simbolico, insomma di tutto quanto necessario per assicurare la partecipazione degli spettatori al rito. Il concetto liturgico dell'opera teatrale è stato applicato anche alla realizzazione del dramma martirologico di T.S. Eliot, «L'Assassinio nella Cattedrale», rappresentato l'anno seguente prima nella cattedrale di Varsavia e poi in quella del Wawel di Cracovia. Lo spettacolo si è trasformato in una funzione solenne con cori e omelia. Gli evidenti riferimenti all'attualità introdotti nell' sceneggiatura non hanno minimamente intaccato il carattere liturgico dell'opera. Anche il teatro di Karol Wojtyła ha fatto il suo ingresso all'interno della chiesa. Particolare attenzione merita una forma di teatro solista, sempre più spesso presente entro le mura delle chiese. A tale proposito, il recital teatrale di Danuta Michalowska, attuale Rettore dell'Istituto Superiore di Arte Drammatica di Cracovia, che ha presentato sullo sfondo dell'altare il profilo spirituale di S. Teresa di Avila, viene recepito ovunque con profondo raccoglimento e accende una fiamma interiore che fa ardere i cuori verso Dio.

Il teatro nei Seminari

Per motivi comprensivi di realtà politica del paese, il teatro professionale ben di

rado sceglie di rappresentare un dramma religioso. In questo campo il suo posto viene preso dal teatro dilettantistico che mostra mire sempre più ambiziose per la rappresentazione artistica di opere teatrali. Una corrente di questo teatro merita particolare citazione. Si tratta del teatro nei Seminari Superiori; su un numero di circa 70 istituti di questo tipo in Polonia, quasi tutti possiedono un proprio complesso teatrale. Una dimostrazione della vitalità di questi gruppi e dell'attrazione che esercitano è stata l'organizzazione nei giorni 25-29 febbraio di quest'anno, a cura della Pontificia Facoltà di Teologia e del Seminario Arcivescovile di Poznan, della prima rassegna del teatro seminaristico, collegata ad una riflessione teorica sui sistemi attualmente impiegati per la messa in scena degli spettacoli religiosi.

I seminaristi di Danzica hanno presentato «L'Assassinio nella Cattedrale» di Eliot.

I padroni di casa hanno messo in scena una versione originale dell'opera teatrale «I ciechi» di Maeterlinck. Vale la pena di far presente che il repertorio di questo complesso teatrale comprende fra l'altro opere di Beckett!

I seminaristi di Pelplin hanno rappresentato «Il Penitente di Osjak», un lavoro sul re polacco Boleslao il Prode, assassino del Vescovo di Cracovia Stanislao. Fra gli altri lavori messi in scena, «Il giorno dell'Ira» di Brandstaetter ed il suo «Teatro di S. Francesco d'Assisi». La rassegna ha messo in luce il profondo significato, la forza e le ambizioni del teatro religioso, il processo di inserimento permanente delle varie forme teatrali nella vita della Chiesa. Ha portato riflessioni sul repertorio, i modelli, la funzione evangelizzatrice del teatro, il suo coinvolgimento nella catechesi e nell'azione pastorale.

E' emersa la necessità della preparazione, attraverso il teatro seminaristico, di futuri animatori del teatro religioso per i centri pastorali. Fino al 1939 gli animatori dell'attività teatrale presso le parrocchie erano le associazioni religiose ed i circoli socio-culturali operanti sotto l'egida della Chiesa. Oggi, questo ruolo deve essere assunto dagli stessi sacerdoti.

La presenza di compagnie teatrali nei seminari non costituisce un fatto nuovo. E' noto, ad esempio, che già verso la fine del secolo XIX gli alunni del Seminario di Tarnów avevano rappresentato le opere

(continua a pag. 69)

UNA FAMIGLIA DI CLOWNS I COLOMBAIONI

di Carlo e Alberto

Uno spettacolo di cinque o sei sketches, legati da piccole storie, battute piccanti, barzellette.

Ho iniziato presto a fare il clown

La mia famiglia appartiene ormai da tre generazioni al circo. Ho iniziato molto presto a fare il clown. Alberto invece un po' più tardi, perché è stato prima acrobata e trapezista. Nella mia famiglia ci sono state discussioni molto animate sul mio modo di interpretare il clown: loro non lo accettavano perché non era il solito clown, con le scarpe grandi e la giacca larga. Forse mi ispirò di più a Chaplin, a Oliver Hardy, a Totò, non perché sono di rivista, ma perché credo trasmettano qualcosa. Ci sono stati anche clowns molto bravi come Grock e Charlie Rivers: perfetti, magnifici, grandi artisti, ma per tutta la vita hanno fatto sempre gli stessi numeri, non sono mai cambiati. Oggi il clown del grande circo non mi trasmette più niente: è un robot della pista. Non c'è più la purezza, la dolcezza delle cose. I circhi si sono anche trasformati in musicals: circo sul ghiaccio, il circo delle mille e una notte, il circo a tre piste; ma la poesia dove è finita?

Nel circo tradizionale c'è l'«Augusto», che è quello che passa sempre per stupido, anche per come è truccato: occhi grandi, bocca grande, scarpe grandi. Poi c'è il clown bianco, il personaggio serio. Nel nostro genere, invece, non avendo né costumi, né parrucche, né maquillage, questi ruoli a volte si scambiano, come avviene in Oliver e Hardy. Cambiando il ruolo, cambiano il ritmo, le gags e quindi non si rimane mai personaggi fissi. Siccome facciamo della Commedia dell'Arte, cerchiamo di farla nel modo più antico possibile, in chiave moderna, s'intende, ma cercando di mantenere la tradizione, vecchissima, dell'improvvisazione, utilizzando tutto quello che era ed è a disposizione dell'attore — la mimica, la pantomima, il canto, eccetera.

Carlo

Una catena di sketches

Nella Commedia dell'Arte, si è sempre esagerato con l'importanza data all'improvvisazione: né nel testo parlato, né nella mimica, né nelle situazioni, si può parlare di improvvisazione vera e propria. Al contrario la Commedia dell'Arte vive di tradizioni che costituiscono un repertorio di situazioni, di giochi di parole, di capacità più o meno acrobatiche. In questo ampio fondo tradizionale,

l'attore ha una certa libertà di scelta, che non è in funzione della sua ispirazione, ma del pubblico e dei compagni di gioco. Questo genere si basa, dunque, su un mestiere lungamente assimilato. Il ruolo della memoria — essenziale — è quello di presentare non un testo definitivamente stabilito, ma una massa di procedimenti provati e spettacolari in senso proprio.

Il nostro spettacolo è composto da cinque o sei sketches, legati da piccoli anelli, da piccole storie. In parte si tratta di improvvisazione controllata, dato che abbiamo un bagaglio tecnico di possibilità e di risposte al quale attingiamo con grandissima rapidità, in modo che sembri fatto sul momento. Poi c'è l'improvvisazione vera e propria: dipende da un insieme di cose che nascono in funzione di una certa situazione non prevedibile.

Tutti gli oggetti che utilizziamo stanno in una valigia e sono solo un pretesto in funzione del quale raccontiamo una storia. Un oggetto può presentare tante possibilità diverse, dipende da come è presentato e dal perché è presentato.

Alberto

Il pubblico è cambiato

Tutte le storie del circo o sul circo che ho visto e sentito erano fiabe a lieto fine. Il pubblico vede solo quello che succede sulla pista e non sa niente di tutta la preparazione necessaria — i sacrifici, gli studi, i viaggi.

Nel circo ci sono delle gerarchie, e poi è una industria vera e propria che cerca di mangiare i piccoli circhi, così si possono avere più artisti disoccupati a buon mercato. Noi ci siamo ribellati a questa situazione incominciando a fare del circo senza tendone, senza le vere strutture. Poi d'inverno facevamo molto avanspettacolo. Abbiamo visto che il pubblico ride ancora delle cose semplici, delle gags che una volta appartenevano al circo, alle quali però, adesso, bisogna dare una motivazione. Il pubblico è cambiato: non è più come una volta, quando rideva solo perché vedeva un clown cascare per terra, casomai ride quando vede cadere il direttore del circo. Oggi il contatto attore-pubblico è necessario e i nostri rapporti con la sala sono dei rapporti di seduzione. Non c'è più bisogno di travestirsi per fare partecipare il pubblico, noi indossiamo abiti «normali», da impiegato (giacca e cravatta): più clowns di così! Quando il pubblico vede una situazione si identifica, ma sempre nella parte migliore: se faccio il padrone e lui il succube e io prendo qualcosa in testa, il pubblico si identifica subito nel succube, mentre il potere lo identifica nel personaggio che prende il colpo in testa e ne è soddisfatto a livello inconscio. E questo livello subconscio, è quello che lo fa ridere.

I borghesi spesso andavano a teatro e perché avevano l'abbonamento e per mettere in mostra le loro pellicce. Capitava che non sapessero nemmeno che spettacolo ci fosse in programma. Non era teatro, ma un'esposizione. E noi su questo abbiamo fatto un lavoro. Non volevamo prendere in giro Shakespeare, ma la mentalità, la struttura che la gente ha dato a Shakespeare; l'andare a teatro per vedere *Amleto* senza capirlo. Mettiamo in ridicolo l'immagine eroica che il pubblico si è fatto dell'artista e dell'opera d'arte. Vogliamo eliminare tutte queste strutture e infrastrutture; vogliamo ritornare all'origine del teatro, perché una volta lo si faceva nelle strade e nelle piazze e si raccontava tutto ciò che avveniva nei villaggi, nelle corti. Anche il teatro popolare ha subito un processo di industrializzazione, diventando spettacolo d'arte: oggi è tutto classico, la luce deve tagliare così, il sipario deve fare così, quella musica deve entrare così e tutto è cronometrato, preciso. Per me non è più teatro. Ci vuole fantasia, ognuno

può vedere le cose in modo diverso. Il pubblico è veramente stanco: il progresso ha portato regresso in tutti i campi e la gente si ribella, è stanca di tutto questo.

Carlo

Nessuno è profeta nel suo paese

Un giornalista, in un articolo su di noi, ha detto che « nessuno è profeta nel suo paese » e per noi è stato un bell'articolo. I critici di teatro, in Italia, non hanno capito i nostri spettacoli; basterebbe che noi facessimo un paio di trasmissioni televisive e tutti i teatri ci richiederebbero, perché in Italia c'è ancora divismo, ciò che non c'è, invece, all'estero — in Olanda, per esempio, dove abbiamo lavorato in circa cento teatri.

Alberto

NON È MIO FRATELLO, NON È MIA SORELLA...

una gag dei Colombaioni

Personaggi:

DARIO, BARIO e AUGUSTO clowns
LOYAL, direttore del Circo

BARIO – Stamattina mi avevi promesso che mi avresti raccontato una storia.
(*Seduttore*) Vorrei che me la raccontassi.

DARIO (*divertito*) – Ma no, non è una storia. E' un indovinello.

BARIO – Sì, sì! Raccontamelo. Mi piacciono gli indovinelli.

DARIO – Te lo dico. Non è mio fratello, non è mia sorella, ma è figlio di mio padre e di mia madre. Chi è?

BARIO (*discreto*) – Amico, le faccende della tua famiglia non mi riguardano.

DARIO (*con convinzione*) – Qui non si tratta di faccende di famiglia. Mi chiedi un indovinello. Io te lo dico e tu non lo indovini.

BARIO (*ingenuamente*) – Ripetimelo.

DARIO – Ricomincio. Ascoltami bene. Non è mio fratello, non è mia sorella, eppure è figlio di mio padre e di mia madre. (*Pausa*) Chi è?

BARIO (*che cerca una risposta e non la trova*) – Mi dà i nervi. Chi me lo può dire? Ma di' un po', tu lo sai?

DARIO (*divertito*) – Sì, lo so. Dal momento che ti dico... Certo che lo so!

BARIO (*soddisfatto*) – Ma allora perché me lo chiedi?

DARIO (*indignato*) – Cretino! (*Pausa*) Insomma, visto che non capisci niente, te lo dico. Sta' a sentire. Se non si tratta di mio fratello, né di mia sorella, e se è figlio di mio padre e di mia madre... Ebbene, sono io, no?

BARIO (*sorpreso*) – Ah, sei tu il figlio di tuo padre e di tua madre? Be', caro mio, sei proprio fortunato. (*Felice di essere arrivato alla soluzione*) Ma sì, infatti è giusto, bastava pensarci. Ma certo, accidenti, sei tu!

DARIO – Eh già, te l'ho detto, sono io!

BARIO – Ecco il signor Loyal. Lui conosce questo indovinello?

DARIO (*dubbioso*) – Non so proprio.

BARIO (*contento*) – Glielo racconto. (A *Loyal*) Mi dica, signor Loyal, se ne intende di indovinelli?
 LOYAL – Me la cavo molto bene. Anzi, ti dirò che ne conosco parecchi.
 BARIO (*sempre contento*) – Benissimo. E' un esperto. Mi dica se conosce questo. (*Senza spiegare*) Chi è?
 LOYAL (*stupito*) – ???
 BARIO (*soddisfatto*) Quant'è scemo!
 DARIO (*spazientito e sprezzante*) – Come, quant'è scemo?
 BARIO (*rendendosi conto di non saperci fare*) – Visto che non è suo padre, non può essere sua madre...
 DARIO – Vieni qui, cretino. La madre! La madre qui non c'entra un cavolo! Stai facendo un minestrone! Non l'hai nemmeno raccontato per ordine!
 BARIO (*convinto*) – Ah, già, hai ragione!
 DARIO – Devi cominciare dal principio.
 BARIO – Certo! Hai ragione! (A *Loyal*) Mi scusi, glielo spiego subito. Non è mio fratello... non è sua sorella ed è figlio di mio padre e di sua madre. Chi è?
 LOYAL (*indifferente*) – Mah. Non capisco.
 DARIO – Ma no, non è così. Stai confondendo tutto! Attento. Ti do io l'imbeccata.
 BARIO (*stupito*) – L'imbeccata? E di che cosa?
 DARIO – Ti suggerisco le parole che devi ripetere. Non è mio fratello...
 BARIO (*attento*) – Non è mio fratello..
 DARIO – Non è mia sorella...
 BARIO – Non è mia sorella... Eppure, è proprio così, è figlio di mio padre e di mia madre. Chi è?
 LOYAL – Non è difficile. E' questo il tuo famoso indovinello? Te lo dico subito: sei tu!
 BARIO (*protestando*) – Quant'è cretino! Ma no, non sono io!
 LOYAL – Certo che sei tu!
 BARIO (*testardo*) – Ma no!
 LOYAL – Allora, se non sei tu, chi è?
 BARIO (*indicando Dario*) – E' lui! Dario!

Fotografia

1-2. I COLOMBAIONI a Milano.

«La coppia buffa»: alla ricerca di un clown perduto. (Indirizzo: via Francesco Donati 194, 00126 ACILIA - Roma -, tel. 06/6053981).

(Servizio a pg. 45 - Fotografie di Berlincioni-Pacifico, Firenze).

3-6. ANTIGONE, di Sofocle

nella realizzazione del Gruppo del Teatro Sinergico del S. Ambrogio di Milano. (A pg. 12).

7-8. ALFRED HITCHCOCK e FRANK CAPRA

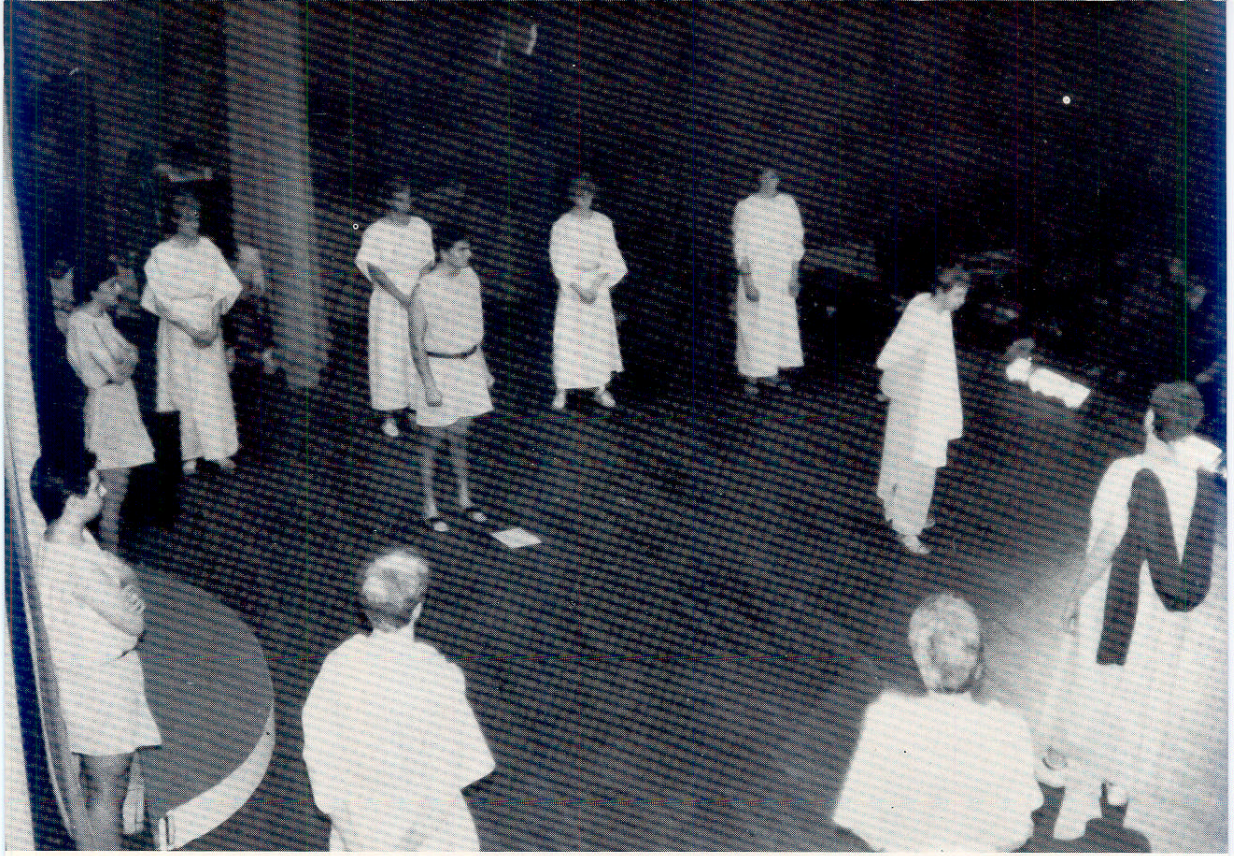
Due registi o due attori?

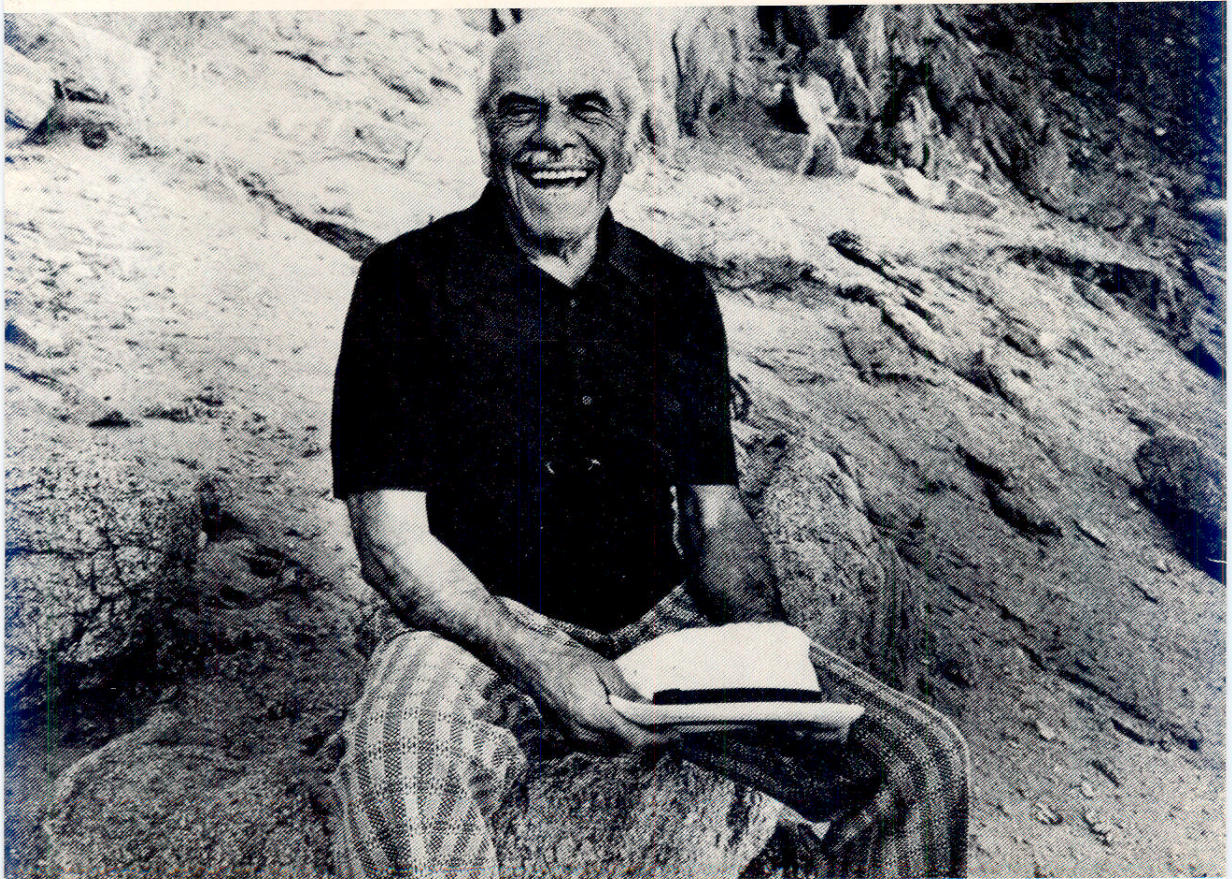
(Per Hitchcock vedi scheda a pg. 65).

In copertina **Il ciclope** di Euripide durante le prove al Teatro Romano di Atene. (Foto di Luigi Melesi).









Per conseguire le proprie finalità l'Associazione C.G.S. si propone una presenza attiva nella comunicazione sociale, e di conseguenza si impegna alla conoscenza, sperimentazione, uso e creazione degli strumenti della comunicazione sociale, come il cinema, la radio, la televisione, altri audiovisivi, l'espressione drammatica, la musica e la stampa. In particolare, sul piano operativo si propone di: 1. promuovere ed organizzare programmi di cultura giovane nell'ambito della comunicazione sociale e dello spettacolo; 2. svolgere attività di cultura cinematografica attraverso proiezioni, nonché dibattiti, cinema d'essai, conferenze, pubblicazioni e manifestazioni similari; 3. promuovere e coordinare un'azione educativa dei ragazzi e dei giovani all'uso critico dei vari mezzi della comunicazione sociale, sia a livello scolastico che para ed extra scolastico, facendo pressione promozionale anche presso le istituzioni educative della Nazione; 4. aiutare i giovani dotati di attitudini al cinema ed altre espressioni della comunicazione sociale, a formarsi adeguatamente ed a qualificarsi professionalmente; 5. potrà anche, in via sussidiaria e meramente strumentale, per il conseguimento delle finalità istituzionali e comunque senza scopo di lucro, attuare prestazioni di servizio di carattere culturale e ricreativo. (Dallo Statuto C.G.S., art. 3).

COMUNICAZIONE, UOMO E SOCIETÀ

Mass-media in favore o contro una società più umana?

del Fratello Lumière

La comunicazione è un elemento indispensabile per la società, per la sua vita di comunione; ed è determinante per il suo sviluppo. Alle origini della vita sociale gli uomini, probabilmente, comunicavano tra loro per mezzo di gesti corporali, di segni rudimentali, di rozzi gutturalismi.

Ma quando finalmente hanno inventato il linguaggio, la comunicazione tra loro è diventata più chiara, intonata, interiore, fedele ai propri pensieri e sentimenti. Per secoli e secoli, però, la comunicazione restò soprattutto interpersonale, da uomo a uomo.

Soltanto con l'invenzione della scrittura la singola persona è riuscita a comunicare, a distanza, a più persone. La scrittura si è poi amplificata notevolmente quando, nel secolo XV, fu inventata la stampa.

Con la scrittura gli uomini hanno potuto comunicare la propria cultura non solo alla gente del proprio tempo, ma anche a chi sarebbe nato molti anni dopo... Infatti noi oggi possiamo leggere il pensiero e conoscere la vita di popoli vissuti cinquemila anni fa.

Abbiamo scoperto i mezzi

Per trasmettere messaggi a distanza e rapidamente gli uomini, per secoli, si sono serviti di segnalazioni ottiche e acustiche, con fumi o fuochi, con timpani e tamburi, ma con scarso rendimento a causa degli ostacoli, insormontabili da quei raggi e onde. Fatti diversi tentativi per superare queste barriere, finalmente in Francia, nel 1700, dopo aver collocato su un lungo percorso una serie di aste di legno,

Chappe riuscì a trasmettere, per la prima volta e rapidamente, tutte le lettere dell'alfabeto.

Ma le grandi scoperte della comunicazione a distanza avvengono nel secolo XIX, con l'uso dell'energia elettrica. Morse nel 1840 trasmette un messaggio, con esattezza e rapidità, fino all'estremità del conduttore. Da allora, in breve, le città sono collegate dal telegrafo. Meucci, trent'anni dopo, utilizzando la corrente elettrica alternata, promuoverà la comunicazione telefonica.

Maxwell scoprirà che l'energia elettrica, oltre che propagarsi attraverso conduttori metallici, può anche propagarsi nello spazio sotto forma di onde elettromagnetiche, alla velocità della luce. L'intuizione di Maxwell sarà confermata dagli esperimenti di Herz nel 1887. Sulla fine del secolo Marconi lancerà le onde elettromagnetiche oltre oceano, trasformandole in messaggi grafici e fonici, iniziando così l'era del radiotelegrafo e radiotelefono.

Vi ricordo che anch'io, con mio fratello, nel 1895 ho inventato la macchina che scrive con la luce i movimenti per favorirne la comunicazione in immagini: il cinema muto, che diventa in seguito sonoro. Ma poi è arrivata la televisione, l'elettronica, la telematica... e chi più mai ci potrà fermare!

Dobbiamo scoprire i contenuti

Ma domandiamoci: con tutte queste formidabili nuove tecnologie di comunicazione riusciamo ad intenderci maggiormente? Dentro la nostra società umana diminuiscono l'incomprensione, l'incomunicabilità, la solitudine?

Fino a quando questi semplici mezzi saranno considerati fini, non cambierà molto in profondità: continueremo ad essere una società di primitivi. E' importante precisare «che cosa» vogliamo comunicare con questi mezzi e «per che cosa». L'attenzione va quindi posta sul contenuto e sui fini che vogliamo raggiungere. I contenuti obbligano comunicatori e recettori ad un senso di responsabilità, in virtù della promozione integrale dell'uomo e dell'umana società.

I mass-media quando trasmettono attualità, cultura, arte, divertimento, dovrebbero sempre contribuire alla formazione umana. A questo punto vogliamo ricordare qualche frammento dell'appello accorato di Giovanni Paolo II rivolto agli operatori della comunicazione sociale:

«Non date dell'uomo una rappresentazione mutila, distorta, chiusa agli autentici valori umani.

Date spazio al trascendente, che rende l'uomo più uomo.

La vostra informazione sia sempre ispirata a criteri di verità e di giustizia, sentendo il dovere di rettificare e di riparare quando vi capitasse di incorrere in errore.

Non corrompete la società, e in particolare i giovani, con la rappresentazione compiaciuta e insistente del male, della violenza, dell'abiezione morale, compiendo opera di manipolazione ideologica, seminando la divisione.

Sappiate che i vostri messaggi giungono a una massa che è tale per il numero dei suoi componenti, ciascuno dei quali, però, è uomo, persona concreta e irripetibile, che va riconosciuta e rispettata come tale».

(dal Messaggio per la Giornata della Comunicazione Sociale, 24 maggio 1984). Dobbiamo qui concludere nel dire, ancora una volta, che i mass-media sono ambivalenti: possono servire a liberare l'uomo e a renderlo felice, o a deprezzarlo fino a distruggerlo. E come saranno gli uomini, così sarà la società.

IL CINEMA DEL TERZO MONDO

di Caterina Cangia

Decisamente, il Terzo Mondo ha portato alla ribalta della 40ª Biennale del Cinema a Venezia films che al colore locale hanno abbinato spessore di contenuti, scioltezza di stile e soprattutto emozioni autentiche. Non per niente il Leone d'Argento per la miglior Opera Prima è stato assegnato ad Euzhan Palcy, franco-martinicano, per il film «*Via delle capanne nere*». Tra i films terzomondisti in concorso e quelli non competitivi ci ha colpiti il trittico algerino, presentato dall'O.N.C.I.C. (Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographiques) con i films «*Storia di un incontro*» di Brahim Tsaki, «*Gli anni pazzi del twist*» di Mahmoud Zemmouri e, unico in concorso, «*Una moglie per mio figlio*» di Ali Ghannem. Un accenno a parte merita il documentario tunisino di Abdou Achouba «*Confessione degli Aissawa posseduti*», presentato dall'Unesco. L'appuntamento con la Turchia, grazie a «*Una stagione nell'Hakkari*» di Erden Kiral e «*Polvere d'impero*» del vietnamita Lâm-Lê ci hanno rivelato una raffinatezza stilistica incantevole.

VIA DELLE CAPANNE NERE

Euzhan Palcy, ventotto anni, trae dal romanzo di Joseph Zobel «*Le rue Cases Nègres*», questo sensibile, giovane e inedito film di ragazzi e per ragazzi. Nel tipico quadro socio-culturale martinicano degli anni '30, José, orfano di undici anni, percepisce il mondo circostante attraverso la nonna, M'man Tine, e attraverso la personalità del vecchio Médouze, suo padre spirituale. Il Maestro elementare, il compagno di classe mulatto Léopold e infine Carmen, l'amica ventenne che da José impara a leggere e a scrivere, ruotano attorno ai giorni vissuti intensamente. Peripezie varie, intercalate da aperture ambientali tipiche e dalla scoperta del mondo

della città a Fort-de-France, si concludono con la morte della nonna e con la conquista, per José, di un avvenire sicuro. L'O.C.I.C. (Organizzazione Cattolica Internazionale del Cinema) premia «*Via delle Capanne Nere*» per il soggetto scelto con la varietà di spunti educativi che offre, così come per la sua conduzione lineare e suggestiva. Il film è stato applauditissimo a Venezia e si è visto attribuire anche il premio per la miglior attrice, Darling Legitimus, di settantasei anni, e il premio UNICEF.

STORIA DI UN INCONTRO

Si tratta ancora di ragazzi in «*Storia di un incontro*». Questo film algerino è uno dei rari tentativi di far parlare ragazzi che sono tagliati fuori dalla comunicazione. Perché il ragazzo e la ragazza che si incontrano in una base petrolifera sono entrambi sordomuti. Lei, americana, segue il padre là dove brillano nuove torce e denaro, lui, del posto, vive in una piccola fattoria con il padre e due sorelle.

La simpatia che si stabilisce tra i due ragazzi li porta ad un crescendo di comunicazione e affetto che verranno spezzati dalla cecità degli adulti. Il film denuncia anche lo scambio culturale dubbio (eletrodomestici sofisticati contro abiti e gioielli tradizionali), tipico tra i paesi del Terzo Mondo e gli Americani. Se non si perdonano al film alcune lentezze (dovute anche ai dialoghi gestuali tra i ragazzi) si apprezza però la scioltezza con la quale il soggetto è trattato. Abbiamo gustato la poesia della nenia che cantava il cuore del ragazzo, cosa che purtroppo i sottotitoli non sono riusciti a comunicare.

GLI ANNI PAZZI DEL TWIST

Con «*Gli anni pazzi del twist*», Mahmoud Zemmouri ci dà un'apertura psicologica

su due «patiti» del twist che vivono gli anni '61-'62 sullo sfondo della guerra algerina. Lontano dall'essere un film sulla guerra, «*Gli anni pazzi del twist*» dipingono le vicende di una popolazione contesa tra due concezioni dell'ordine, quella dell'esercito francese e quella del FNL. Boualem e Salah vivacchiano arrangiandosi e senza troppi scrupoli, e la folla variopinta dei mercati algerini, il carattere tipicamente arabo dei parenti dei due protagonisti nonché gli avvenimenti politici che seguono il loro corso fanno da supporto ai due ventenni ingenui e scaltri. Boualem finisce con l'essere un pezzo grosso perché sa scegliere la parte dei più forti. Arguto e pieno di colore, il film, anche se richiama «*The Blues Brothers*» di Landis, offre spunti per un ripensamento sulla condizione giovanile in Algeria e, più genericamente, nel mondo arabo.

UNA MOGLIE PER MIO FIGLIO

Unico film in concorso e premiato dalla C.I.C.T. (Consiglio internazionale del cinema e della televisione creato dall'Unesco), «*Una moglie per mio figlio*» di Ali Ghanem è stato definito da Luigi Saitta su «*Il Tempo*»: «film assai delicato, che mette sulla bilancia numerosi problemi che toccano da vicino i paesi del Terzo Mondo». Nel tipico quadro socio-culturale dell'Algeria, due giovani, lei diciotto anni, lui trentacinque, si trovano marito e moglie per decisione dei rispettivi genitori. Fatiha, intelligente e «moderna», anela al riconoscimento della propria dignità di moglie e, dopo aver chiesto invano di seguire il marito che lavora in Francia, abbandona la famiglia di lui compiendo un passo veramente coraggioso, appunto perché fatto in un contesto dove la donna è ben lontana dal vedersi riconosciuti i propri diritti. Un film che è piaciuto anche perché in esso Ghanem dà prova di un'azzeccata indagine sociale, soprattutto della condizione femminile. Colpisce l'espressione triste e dolce della protagonista, in contrasto con la rigidità delle figure di contorno.

CONFESSIONE DEGLI AISSAWA

Diversi, appunto perché documentaristici, i 75 minuti di «*Confessione degli Aissawa posseduti*». Due comunità mussulmane con radici nel IX secolo si incontrano. L'insieme di uomini, donne, fanciulli e anziani che, al ritmo di pifferi e tamburi,

erompe in una danza frenetica è un inno al folklore locale, esaltato ancora di più dall'impiego accorto della cinepresa e del colore. Il regista, che con K. Khayati ha fondato la rivista Cinémarabe, ci offre uno scorcio di alto valore etnografico.

UNA STAGIONE NELL'HAKKARI

Un intellettuale, trasferito in un paesino di montagna nell'Hakkari, regione a nord-est della Turchia, per fare il maestro elementare, si trova bruscamente a contatto con un mondo diversissimo dal proprio. Le difficoltà di ogni genere che la gente dell'Hakkari supera con eroismo, le asprezze di una montagna coperta per sette mesi dalla neve, stimolano la riflessione del maestro ma soprattutto lo trasformano dall'interno. «*Una stagione nell'Hakkari*» è stato premiato al Festival di Berlino '83 e dà prova di compattezza stilistica. La fotografia è di una purezza ed essenzialità più artistiche che professionali. Nella semplicità dei «fatti narrati» si nasconde il peso strutturale del film, che riesce a mettere i ritmi dell'anima in simbiosi con quelli della natura.

POLVERE D'IMPERO

Altro film incantevole per coerenza poetica è «*Polvere d'impero*». La critica ha perdonato volentieri a Lâm-Lê lo spazio troppo grande dato a Dominique Sanda e a Jean François Stevenin nella prima parte del film, perché si è veramente deliziata del resto. Un messaggio d'amore mandato da un partigiano vietminh alla moglie, arriva dopo venticinque anni di peripezie a Parigi, dove la moglie del vietminh, ritenuto morto il marito, si era trasferita da Saigon alla fine della guerra contro i francesi. Sarà però la figlia a raccogliere il messaggio e a ritornare in Vietnam al termine di un'altra guerra, per deporlo, in segno di fedeltà, ai piedi della «Roccia d'attesa». Un messaggio dunque d'amore e di pace, valido al di là del tempo, quello che Lâm-Lê ci comunica. Una trama, quella del film, grazie alla quale lo scenario e i protagonisti cambiano continuamente.

Al di là di squilibri e difetti, il cinema del Terzo Mondo ci è parso abbia detto qualcosa di concreto al pubblico di Venezia. Qualcosa che potrebbe tradursi con sensibilità, freschezza, impegno e, più che questo, poesia.

FURYO

Regia di Nagisa Oshima

«Merry Christmas, Mr. Lawrence», alla radice dei sentimenti.

di Maria Ossi

IL SOGGETTO

Isola di Giava, anno 1942.

Il film inizia con un episodio di orrore e di forte premonizione, per creare l'ambiente di un campo di concentramento giapponese per prigionieri inglesi di quegli anni e di quel luogo: un giovane coreano, guardia del campo, e costretto al kara-kiri, presenti prigionieri e sorveglianti, per aver violentato un prigioniero olandese.

L'unico prigioniero a conoscenza della lingua giapponese, il maggiore inglese Lawrence, viene percosso in modo brutale per aver tentato di opporsi all'atroce rito. E' il macabro prologo che introduce lo spettatore nella ordinaria temperie del campo: disperata e tesa.

Comandante del campo è il duro capitano giapponese Yanoi, coadiuvato dal rozzo sergente Hara. Responsabile dei prigionieri il colonnello inglese Hicksley. L'arrivo dell'indomito e irriducibilmente renitente maggiore Jack Celliers, dell'armata britannica, catturato durante un rastrellamento, reca supplemento di tensione nella vita già difficile e disumana del campo.

Yanoi e Celliers: due personalità, due opposti sensi d'onore, due contrastanti «Weltanschauung» si scontrano e si attraggono simultaneamente, per l'orgoglioso senso di sé che li accomuna, simboleggiato dall'ambiguo tipo di attrazione che uno ha per l'altro.

Le prove di forza da parte di Yanoi e quelle di provocatoria resistenza da parte di Celliers si moltiplicano a ogni occasione: una radio scovata negli alloggiamenti dei prigionieri; il tentativo di sopprimere nel sonno Celliers da parte di un giapponese morbosamente geloso di Yanoi; l'ingiunzione di un lungo digiuno fatta da Yanoi per ristabilire la disciplina nel campo;

l'ostinata determinazione di Yanoi di avere dal colonnello Hicksley informazioni circa eventuali esperti d'armi presenti fra i prigionieri...

Ne conseguono ordini di adunata e appelli con minacce, obbligo indiscriminato di presenziare punizioni, esecuzioni, kara-kiri e altre atrocità.

La tensione nel campo raggiunge il parossismo. L'unico a tentare di ridurla — se pure con scarso risultato — è il maggiore Lawrence.

Finchè Celliers — mentre Yanoi punta la pistola su Hicksley, che si rifiuta irriducibilmente di rivelare i nomi di esperti — ricorre, per salvarlo, all'unica arma in suo potere: la morbosa attrazione che Yanoi prova segretamente per lui. Così lo bacia davanti a tutti sulle due guancie, smascherando la passione latente del mitico samurai e distruggendone l'onore di fronte ai subalterni, ma firmando nel tempo stesso la propria atroce condanna a morte.

Dopo di che tutto precipita, nel campo.

Uno spiraglio di speranza verso tempi migliori si apre solo a guerra finita e a ruoli storici invertiti, nel «Merry Christmas» che il sergente Hara rivolge dalla cella a Lawrence, prima di subire l'esecuzione capitale da parte di inglesi e alleati come «criminale di guerra», vittima a sua volta di avversari convinti di «aver ragione», come ottusamente ne era convinto egli stesso a Giava, ieri.

LINEE DI LETTURA

Film complesso e impervio, pur nel rigore narrativo e nell'intensità espressiva che lo contraddistingue, ma soprattutto notevole per le tematiche emergenti da situazioni storiche ineluttabili, le quali — nel clima teso e opprimente di un campo di pri-

gionia, in cui si scatenano passioni segretamente abbarbicate alle radici dell'essere — esasperano il conflitto fra due mentalità, due culture, due opposte visioni di vita, in una parola due mondi: l'inglese e il nipponico, l'occidente cartesiano e il misterioso sol levante.

Il regista scava con implacabile penetrazione psicologica nel groviglio inconfessato e contraddittorio che si occulta nel subconscio di due personalità dure e taglienti, scruta i perchè, le cause remote, le frustrazioni inavvertitamente accumulate, l'innato senso della propria dignità che spinge due uomini per tanti aspetti diversi a un analogo olocausto, per riscattare se stessi in una sorta di catarsi verso la purità ideale.

Forse «l'immensa curiosità» che il regista dichiara d'aver provato a 13 anni, finita la guerra, per il «nemico» che aveva vinto i giapponesi è alle radici della sua scelta di motivare in particolare la fiera spinta autoredentiva di Celliers — di cui Oshima si rivela non meno affascinato di Yanoi — e spiega i due flash-back, che costituiscono, per altro, l'aspetto più fragile del film.

Se il regista avesse saputo dosarli con la stessa scabra asciuttezza con la quale conduce l'intero racconto, avrebbero senz'altro più incisività e pertinenza, e l'equilibrio complessivo del film ne avrebbe guadagnato.

Tuttavia quel passato inglorioso, emergente nel flash-back dalla rievocazione di Celliers, in una confidenziale confessione notturna all'amico Lawrence: il torto fatto subire al fratellino nel college, lo spegnersi di quella voce pura e cristallina — che ancora gli trafigge la coscienza come lama di un acuto rimorso — si rivela un'onta che Celliers vuole lavare ad ogni costo. Intenzionalmente o non, Oshima accosta il sacrificio del giovane ufficiale a un più universale sacrificio, rappresentandolo con le braccia in croce come un Cristo, nella feroce e sadica esecuzione simulata cui si assiste a un certo momento del film.

Non simulata — invece — è la continua — seppur imprudente e rischiosa — solidarietà col debole, l'indifeso, il sopraffatto dalla violenza che, sotto l'incalzare di quel rimorso, umanizza la proterva sfida alla morte di Celliers, caricandola di una misteriosa significazione universale, che lo distingue da Yanoi e lo rende il vero protagonista del film: «Furyo», il prigioniero di guerra.

Altrettanto ghermito da volontà di riscatto si presenta Yanoi, che non sopporta l'onta del fallito golpe del '36, che è costato la vita dei suoi commilitoni, e da cui la propria orgogliosa immagine di samurai è uscita polverizzata, né il ruolo di autocrate da due soldati che è forzato a svolgere in un campo chiuso come una staccionata intorno a un gregge per lui spregevole di imbelli, curiosamente attaccati alla sopravvivenza, anziché quello epico di eroe in campo aperto, contro nemici agguerriti, classico ideale della tradizione nipponica.

Nel sottile duello di quelle due spade taglienti — arbitro più aperto e possibilista nel suo sforzo sincero di entrare nell'anima giapponese e coglierne la dialettica sfuggente alle nostre categorie occidentali — si colloca Lawrence, non certo per calcolato opportunismo, ma con un'audacia di segno completamente diverso, che anche lui dovrà duramente pagare, per salvare il salvabile di quella assurda guerra e di quelle fatali tensioni.

Lawrence rappresenta, in fondo, il punto di vista di Oshima in questo scontro frontale di spiriti, di passioni e di culture che si avvia fatalmente alla catastrofe.

In seguito al gesto insolente e temerario di Celliers — che il regista filma puntigliosamente al rallentatore, creando un momento di tragica suspense — la passione latente e fieramente rimossa di Yanoi viene smascherata, assurgendo a simbolo di comuni limiti e vulnerabilità e a metafora che trascende l'immediato significato morboso della realtà, verso quello del superamento di ideologie opposte, ma ugualmente esistenziali: quella militarista dell'imperialismo giapponese e quella freddamente cartesiana di una tradizione inglese di stampo vittoriano (ancor più dura a morire in quegli anni '40), e ciò grazie alla lucida intuizione che il regista ha di un umanesimo più universale.

Non a caso nel campo di prigionia il regista delinea — quasi in sottofondo allo scontro micidiale Yanoi-Celliers — il rapporto forse ugualmente ambiguo, ma sostanzialmente più interlocutorio di Lawrence-Hara.

Come pure la sua scelta accorta di far recitare al sergente Hara ubriaco la parte clownesca di «babbo Natale» nella notte al campo, per liberare Celliers (con un'ammiccata da finto folle a Yanoi e una a Lawrence), può significare la medesima intuizione: sforzarsi di assumere

l'altra umanità, l'umanità del nemico, per raggiungere insieme qualcosa di più universalmente umano.

Infatti, nelle allucinazioni che accompagnano l'atroce agonia di Celliers — interrato vivo nella sabbia ardente dell'isola — l'immagine di Yanoi è svanita e tutt'altra immagine rasserena il morente, «perdonato» dal fratellino che coglie fiori in un giardino luminoso; tutt'altro suono lo placa, quello della voce pura e cristallina di allora: «*Right thru the day right thru the night*» quasi limpida celebrazione musicale di una catarsi liberante.

Vien quasi da pensare alla Turandot di Puccini, quando, dopo gli urli ferocemente incitanti alla morte: «Putimpao, la luna è sorta...», si leva argentino e disarmante il coro di voci bianche: «Là sui monti dell'est...».

Lo stesso gesto di Yanoi, che recide una ciocca di capelli a Celliers nella solitudine nella notte, mentre un'argentea farfalla palpita sul volto del morente, si trasfigura in simbolo, caricandosi contemporaneamente del significato di una resa dell'uomo alla coscienza della propria vulnerabilità e di una resa d'onore del samurai al guerriero avversario, riconosciuto imbattibile e invitto.

Perciò il finale, con Lawrence che visita Hara nella cella prima dell'esecuzione capitale — finale che a tutta prima potrebbe dare l'impressione di un'etichetta posticcia — presenta una singolare analogia con questo «onore delle armi» di Yanoi a Celliers: il regista vi esprime la stessa condanna della dissennatezza di tutto ciò che oppone l'uomo all'uomo, nella presunzione — dell'uno e dell'altro — di essere dalla parte della ragione, e l'implicita esigenza di rispetto del vincitore verso il comunque vinto e viceversa, formulata nel «Merry Christmas, Mr. Lawrence» di Hara, espressione di forte significato, che trascende le categorie giapponesi, ma di cui pure il regista pare intuire la portata universale.

Oshima affida il compito arduo e complesso di interpretare questo scontro all'ultimo sangue fra opposte culture a due «facce d'angelo», due cantanti ugualmente noti — David Bowie e Ryuiki Sakamoto — per i quali non esistono frontiere, proprio in forza di un'arte che le supera, ma i cui lineamenti sono atti a fondere l'occulta presenza di passioni perverse con l'aperto dispiegarsi di un'indomita fiera. Forse lo stesso trucco — vi-

sibile sul volto di Sakamoto — contribuisce a dargli la fissità ieratica del samurai che non tradisce emozioni.

Ambedue sono, comunque, convincenti nella loro recitazione: controllata e dura quella di Sakamoto, più irrequieta e immediata quella di Bowie. Umanissima quella di Tom Conti, nel ruolo di Lawrence ostinatamente abitato dalla speranza, e pertinente quella popolarasca di Beat Takeshi nei panni del rozzo e fanatico sergente Hara.

Vibratile la fotografia di Tichiro Narushima.

La musica — dello stesso Ryuiki Sakamoto — un misto di originale nipponico e di moderno, filtrato attraverso una sensibilità aperta, contribuisce a dare al film un tocco esotico, che ne accentua l'inquietudine e il mistero.

IL REGISTA

Nagisa Oshima nasce in Giappone nel 1932. E' paragonato a J.L. Godard per l'irrequietezza della ricerca stilistica e la continua verifica del rapporto cinema-politica e uomo-passioni-culture, proposti in maniera indiretta e metaforica.

Questo modo inusitato di aggredire, smascherandola, l'alienazione dei rapporti e dei comportamenti in una società autoritaria e violenta fa di Oshima uno dei registi più coraggiosi e originali del suo Paese.

FILMOGRAFIA

Cortometraggi: 1959, Il sol dell'avvenire. 1965, Diario di Yun-Bogi.

Lungometraggi: 1959, Il quartiere dell'amore e della speranza. 1960, Notte e nebbie nel Giappone. 1961, Un animale da foraggiare. 1964, Prime esperienze di un adolescente. 1966, Assedio in pieno giorno. 1968, L'impiccagione. 1969, Il ragazzo. 1970, Storia segreta del dopoguerra a Tokyo. 1971, La cerimonia. 1972, Sorellina d'estate. 1976, L'impero dei sensi. 1978, L'impero delle passioni. 1982, Furry, che ha mancato per un soffio la «Palma d'Oro» a Cannes 1983.

DICHIARAZIONI DI OSHIMA

Quando nel 1978 ho letto il libro di Laurens Van der Post «Il seme e il seminatore» in traduzione giapponese, sono stato

subito preso da interesse per il suo stile e la sua filosofia e ho deciso di portarlo sullo schermo, però mi ci sono voluti cinque anni per trovare i finanziamenti.

Il capitano Yanoi e il sergente Hara mi sono sembrati una sorta di miti incomprensibili per gli occidentali. Poi arriva Celliers, un mito occidentale. Da ciò il conflitto per me interessantissimo fra questi uomini.

Questo film rappresenta qualcosa di nuovo per me, ma nello stesso tempo si colloca nella continuità della mia opera, perché ho tentato di illustrare le motivazioni subconscie delle azioni umane.

Credo d'aver tradotto fedelmente i sentimenti e i comportamenti dei giapponesi di allora, ma penso che i giovani giapponesi d'oggi vedranno il film piuttosto dal punto di vista di Lawrence, non senza una punta di simpatia per Yanoi e per Hara. In un certo senso *Furyo* è una risposta ai film militaristi del Giappone d'oggi, come *IL GRANDE IMPERO GIAPPONESE* e allo slittamento a destra del nostro governo.

Yanoi è un militante idealista, doppiamente frustrato, perché i suoi camerati sono stati fucilati dopo il putsch del 1936 e perché si è ridotto al ruolo di sorvegliante, invece di combattere come samurai.

Mi era necessario un personaggio molto bello, forte e puro per interpretare la parte di colui che determina il crollo di Yanoi, mi ci voleva un «angelo». Avevo visto David Bowie a teatro in *ELEPHANT*

MAN e ho subito capito che era adatto a questa parte.

Nel mio messaggio non mi rivolgo soltanto da Giapponese a Giapponesi: non ho affatto voglia d'aver domani come nemico David Bowie.

Se tutti gli uomini fossero coscienti delle proprie debolezze, non ci sarebbero più guerre.

Spero che i giovani, vedendo il mio film, siano spinti a riflettere sul danno di ogni guerra.

Avevo 13 anni alla fine della guerra 1940-45 e provavo un'immensa curiosità per il «nemico» che ci aveva vinto. Noi divoravamo le traduzioni e andavamo a vedere con passione i film americani, inglesi e francesi.

Penso che — rendercene conto — noi volessimo disperatamente esser capiti da quelli che ci erano stati nemici.

Titolo originale: «Merry Christmas Mr. Lawrence». **Regia:** Nagisa Oshima. **Interpreti:** David Bowie (Jack Celliers), Tom Conti (John Lawrence), Ryuichi Sakamoto (Yanoi), Jack Thomson (Hicksley), Jonny Okura (Kanemoto), Alistair Browning (De Jong), Beat Takeshi (Hara). **Soggetto:** Dal romanzo «Il seme e il seminatore» di Laurens Van der Post. **Sceneggiatura:** Nagisa Oshima, Paul Mayersberg. **Fotografia:** Panoramico, Eastman color, Toichiro Narushima. **Musica:** Ryuichi Sakamoto. **Montaggio:** Tomoyo Oshima. **Origine:** Giappone 1982. **Produzione:** Lawrence Productions United. **Distribuzione:** Medusa 1984. **Durata:** 122'.

OBLOMOV

di Nikita Mikhalkov

Indolenza e nostalgia nell'eroe immortale della pigrizia

Michele Azzimonti

Titolo originale: «Alcuni giorni della vita di Oblomov». **Regia:** Nikita Mikhalkov. **Sceneggiatura:** A. Adabasjan e N. Mikhalkov. **Fotografia:** P. Lebesov. **Musiche:** E. Artemjev. **Montaggio:** E. Praksina. **Produzione:** Mosfilm. **Distribuzione:** Istituto Luce. **Interpreti:** Oleg Tabakov (Oblomov), Andrej Popov (Zachar), Jurij Bogatyrev (A. I. Stolz), Elena

Solovej (Olga), Avangard Leontjev (Aleksseev), Andrej Razumovskij (Iljuscia), Oleg Kozlov (Andrjuscia), E. Klescevskaja (Kattja), G. Sostko (zia di Olga), G. Strizenov (il barone). **Genere:** drammatico. **Origine:** URSS, 1979. Liberamente tratto dall'omonimo romanzo di Ivan Goncarov.

IL SOGGETTO

Il'jà Il'ic Oblomov è un proprietario terriero che vive a Pietroburgo della rendita di una dimenticata tenuta. Lo troviamo in una camera invasa dalle ragnatele, tra libri ingialliti e mobili ricoperti da larghi strati di polvere che il ciondolante servo Zachar lascia pigramente ispessire. Oblomov giace nella sua «normale posizione», cioè sdraiato su un comodo sofà, perennemente lontano dal brusio della vita e dalle mille cure degli uomini.

L'arrivo inaspettato di Stolz, un'amico d'infanzia di Oblomov, il suo carattere energico e volitivo, le sue spiccate qualità

pratiche e affaristiche, ravvivano il colore opaco dell'esistenza di Oblomov a furia di drastiche diete dimagranti, saune e vita di società. Le reazioni positive dell'incorreggibile eroe della pigrizia sono brevi bagliori di fuochi fatui, dove anche l'amore per Olga, un'amica di Slotz, brillerà per un breve istante prima di spegnersi nell'inguaribile inettitudine a vivere di Oblomov. Infatti, dopo aver lasciato Olga andare in sposa a Stolz, Oblomov si marita a sua volta con una matura vedova che gli darà un figlio. Ora aspetta solo la morte.

LINEE DI LETTURA

Jacobsen, il maestro del decadentismo danese, scriveva nel 1873 che esistono uomini che vivono come se vivere fosse la cosa più naturale del mondo.

Nel film di Mikhalkov, Oblomov è un uomo che vive in perenne congedo dalla vita, che assiste allo scorrere insensato del tempo nelle cure degli uomini e penetra nei salotti mondani come in un mondo estraneo a cui sente di non appartenere. Il suo posto più adatto è il guardaroba, da dove può ascoltare il ritmo banale dell'esistenza fluire pigramente nei pettegozzi e nelle canzoni degli ospiti della sala accanto. Su Oblomov le ore scivolano in un dileguare monotono e l'esistenza è solo il commiato di un'attimo dall'altro, la nostalgia di una pienezza inattingibile,

il rimpianto e l'attesa di una felicità che abbiamo visto balenare nelle struggenti scene dell'infanzia di Oblomov.

Nella sua vicenda riconosciamo la storia dell'uomo moderno segnato dalla consapevolezza dello iato che si è aperto fra lui e la vita; della vita si può avere solo nostalgia, sembra dire Oblomov, non di una sua particolare forma la cui mancanza costituisca motivo d'infelicità, ma della vita in sé e della sua essenza.

Come l'anello di Clarisse nell'«Uomo senza qualità» di Musil, l'età moderna sembra circoscrivere un vuoto, non ruota più attorno ad un valore centrale che la giustifichi e le restituisca quella pienezza di significato che oggi sembra irrecuperabile. «In luogo di un fine ultimo — ha detto

Claudio Magris — è subentrata una miriade di obiettivi momentanei e parziali, che si susseguono l'un l'altro senza sosta e senza prender fiato [...] sacrificando e bruciando ogni attimo a quello che gli succede, per raggiungere uno scopo meramente pratico e ignaro di valori, che non illumina perciò [...] la strada che è necessario percorrere per raggiungerlo».

«Che confusione!» esclama Oblomov tra sé e sé osservando la natura circostante, in apparenza ordinata, ma in realtà costituita da cicli biologici, lavoro d'insetti e processi chimici, forme che si aggregano e si disgregano in un incredibile caos. Ma se anche il nostro presente si consuma nell'incessante sciame di cure quotidiane che soffocano l'armonia della vita e allontanano l'individuo dalla sua verità, l'amore è il centro che riunifica i momenti insensati della nostra esistenza, gli

avvenimenti banali e grigi con cui dobbiamo venire a patti ogni giorno. Perciò il film di Mikhalkov è anche una lucida e implacabile condanna di Oblomov, che si rinchioda nella sua inettitudine a vivere, si nega all'amore di Olga e quindi alla vita.

Se il destino di Oblomov è di vivere nel regno della malinconia e della rinuncia, come mostra la sequenza finale del film, l'amore è invece il difficile terreno della felicità perduta e riconquistata giornalmente, lo scenario dell'avventura e del rischio, la difficile convivenza di intensità amorosa e banale prosa quotidiana in cui ogni giorno nasciamo e moriamo. L'acqua che irroria il territorio dell'amore è — dice Dostoevskij nei «Demoni» — il valore della vita di cui parla la Scrittura, «i fiumi d'acqua viva, della cui essiccazione tanto ci minaccia l'Apocalisse».

IL REGISTA

Nikita Mikhalkov è nato a Mosca il 21 ottobre del 1945. Figlio di due letterati, Sergej Mikhalkov e Natalia Konchalovskaja, è fratello del regista Andrej Mikhalkov-Konchalovski. Dal 1963 al 1967 frequenta l'Istituto Teatrale di Mosca e contemporaneamente interpreta alcuni film fra i quali «A zozzo per Mosca» di Georgij Danelija. Dopo il teatro, il cinema. Si iscrive all'Istituto Superiore di Cinematografia dove si diploma nel 1971. Nel frattempo continua a fare l'attore interpretando fra l'altro «Nido di nobili» diretto dal fratello Andrej, tratto dal romanzo di Ivan Turgenev e «La tenda rossa» di Michail Kalatazov.

Nikita Mikhalkov ha interpretato tutti i suoi film, un po' per scelta volontaria, un po' perché costretto dalle circostanze. In «Partitura incompiuta per pianola mecca-

nica», tratto dalla commedia «Platonov» di Cechov, interpreta il ruolo del protagonista perché l'attore principale ebbe un incidente automobilistico due giorni prima dell'inizio delle riprese. Nikita Mikhalkov aveva la stessa età, lo stesso «physique du rôle» del personaggio principale, inoltre conosceva a perfezione la parte.

Mikhalkov è anche autore di molte sceneggiature scritte assieme ad Aleksandr Adabashian, lo scenografo di tutti i suoi film. Come regista ha debuttato nel 1974 dirigendo «Amico tra i nemici, nemico tra gli amici», al quale hanno fatto seguito «Schiava d'amore» nel 1975 (premio per la miglior regia al Festival di Teheran, 1976), «Partitura incompiuta per pianola meccanica» nel 1976 (primo premio al Festival di San Sebastian, 1977), «Cinque sore» (1979) e «Oblomov» (1979).

PARERI DELLA CRITICA

«...l'unica strada per farci sentire in armonia col mondo, millesima foglia sul ramo, è forse una strada a ritroso: non già verso il successo mondano e l'acquisizione di falsi valori (il possesso, il potere...) ma verso la radice naturale, simbolizzata dal grembo della madre protettiva. Per cui Oblomov ha nel contempo la fragilità dei pavidi e dei rinunciatari e la forza di chi, rifiutandosi di aderire all'ingannevole operosità dell'adulto è, come un bambino, il più vicino alla verità».

Giovanni Grazzini, «Corriere della Sera»

«Più che un elogio dell'accidia, "Oblomov" è la rivalutazione di certe componenti tipiche dell'animo slavo: una tradizionale predilezione per la contemplazione rispetto al "fare per fare"; una nostalgia dell'infanzia come stagione della felicità e come serena immersione nella vita simboleggiata dal grembo materno. La madre di Oblomov è emblema della madreterra e della "santa madre-Russia" dal cui cordone ombelicale il popolo riceve la saggezza secondo la quale la verità si rivela ai piccoli».

Eligio Ermeti, «Famiglia Cristiana»

YENTL

di Barbra Streisand

«Perché avere le ali se non si è destinati a volare?»

Michele Azzimonti

Regia: Barbra Streisand. **Sceneggiatura:** Jack Rosenthal e Barbra Streisand. **Fotografia:** David Watkin. **Musica:** Michel Legrand. **Montaggio:** Terry Rawlings. **Interpreti:** Barbra Streisand (Yentl/Anshel), Mandy Patinkin (Avigdor), Amy Irving (Haddas), Nehemiah Persoff (padre di Yentl). **Produt-**

tori: Rusty Lemorande e Barbra Streisand. **Produzione:** Metro Goldwin Major. **Genere:** Brillante. **Origine:** U.S.A., 1983. Liberamente tratto dal racconto di Isaac Basevic Singer «Yentl, lo studente della yashivà», dalla raccolta «Ginpel l'idiota», Longanesi.

IL SOGGETTO

Siamo nel 1904. Yentl è una giovane ragazza ebrea che vive sola col padre rabbino in un modesto villaggio dell'est europeo.

Le regole della piccola comunità ebraica impongono alle donne il ruolo di mogli affettuose e sottomesse, madri di figli ubbidienti, buone cuoche e soprattutto cattive lettrici. A Yentl tutto questo non va: preferisce lasciar bruciare la cena sui fornelli piuttosto che rinunciare allo studio della Torah, contravvenendo in questo modo alle prescrizioni della legge talmudica che proibisce alle donne la lettura e l'acquisto di testi sacri.

Rimasta solo al mondo, Yentl dà attuazione ai suoi piani: si taglia i capelli, indossa abiti maschili e lascia il villaggio in cerca di una «yashivà», una scuola ebraica di teologia. Sul cammino incontra Avigdor, un giovane prestante che si accorge delle qualità intellettuali di Yentl (che ora si fa chiamare Anshel, il nome del defunto fratello) e la introduce nella propria yashivà. E' a questo punto che il respiro del film si fa più leggero e spigliato mediante una serie di paradossi e argute ambiguità innescate dalla duplice identità della protagonista. Che ora si ritrova promesso sposo di Haddas, la ex fidanzata di Avigdor.

Le cose sono andate così: Avigdor, dopo aver fatto conoscere Haddas a Yentl, viene scacciato dai genitori della stessa per aver scoperto che un fratello del futuro genero

non era morto di morte naturale, ma per suicidio. Inconsolabile nella sua pena e preferendo vedere Haddas tra le braccia di un amico piuttosto che in quelle di uno sconosciuto, Avigdor supplica Yentl di sposarla. Yentl prima rifiuta, poi accetta suo malgrado perché nel frattempo si è innamorata di lui e non vuole lasciarlo.

Il travestimento di Yentl si rivela un'arma a doppio taglio che mette a dura prova l'ingegno di chi ne fa uso: Yentl riesce a superare la prima travagliatissima notte di nozze con un intelligente sotterfugio e snocciolando versetti biblici inventati al momento. Ma non riesce, comprensibilmente, a nascondere per lungo tempo il suo amore per Avigdor e l'inganno nei confronti di Haddas, ormai innamorata di lui/lei e disorientata dalla sua ritrosia.

Le spiegazioni avverranno in una camera d'albergo di Lublino, dove Yentl storna la perplessità di Avigdor slacciandosi la camicetta. Dapprima furente e poi comprensivo, Avigdor giustifica le azioni di Yentl con la passione amorosa, mentre con sollievo riesce a spiegarsi l'attrazione che aveva sempre sentito per Anshel/Yentl.

L'epilogo non vede due amanti abbracciati: Yentl, che vuole continuare gli studi, rifiuta l'offerta di matrimonio avanzata da Avigdor e lo fa ritornare da Haddas. Poi, rivestita da donna, parte verso orizzonti più vasti. Dio le ha dato le ali e lei vuole volare.

LINEE DI LETTURA

Poco tempo fa, Barbra Streisand è stata eletta «Madre coraggio» da un'associazione di donne americane per la caparbieta con cui l'attrice ha inseguito, per ben quindici anni, il sogno di mettere in scena e dirigere il celebre racconto di Singer. E' un riconoscimento che premia non solo la costanza e la tenacia con cui la Streisand ha perseguito il suo obiettivo, ma anche un film che, discostandosi dalle banalità del musical hollywoodiano, ama far pensare il pubblico attraverso il riso e la leggerezza, senza le coperture ideologiche o i messaggi pseudointellettuali sotto cui tanta cinematografia attuale nasconde la propria origine di prodotto consumistico.

«Yentl» non è un capolavoro, ma la sincerità e la naturalezza del suo linguaggio ce lo indicano come un raro esempio di cinematografia che vuole parlare al pubblico di tutto il mondo senza rinunciare ai propri punti di vista.

La vicenda di «Yentl», nel film e nel libro, ha l'aspetto di una parabola: la stessa semplicità di linguaggio, la stessa struttura, lo stesso elemento contraddittorio, la piega nuova che Gesù dava ai suoi racconti per attirare l'attenzione del pubblico (non è un caso, visto che «Yentl» porta la firma del figlio di un rabbino chassidico). Nel nostro film, la piega nuova viene fornita dal travestimento maschile

di Yentl, che contesta l'ingiustificata tradizione della sua comunità che assegna alle donne fornelli e romanzetti leggeri, e agli uomini lo studio del Talmud. «Ditemi dove è scritto ciò che devo essere nella vita», canta Yentl nelle prime sequenze del film. Il suo è un cammino di liberazione da una tradizione non scritta che trova in Avigdor e Haddas due rappresentanti inconsapevoli: da una parte la docile Haddas, che cerca di assecondare in tutti i modi il fidanzato (Yentl: «Non c'è da stupirsi che gli vada a genio; non lo contraddice mai»); dall'altra Avigdor, che comprende e giustifica le azioni di Yentl, ma non riesce a vivere fuori dalla tradizione della comunità ebraica (infatti vuole sposare Yentl, però senza permetterle di studiare alla luce del sole). Il film della Streisand, pur non evidenziando particolari ricercatezze nella fotografia o nel montaggio, trova i suoi punti di forza nell'impronta femminile della narrazione filmica — priva di asprezze ed esente da cattivo gusto —, nella sapiente alternanza di momenti giocosi — mutati dall'ambiguità di Yentl, in questo vicina a film quali «Victor Victoria» e «Tootsie» — ad accenti trepidanti e densi di sentimento.

E, soprattutto, la voce stupenda di Barbra/Yentl: «Perché avere ali se non si è destinati a volare?».

PARERI DELLA CRITICA

«... un film né musical né commedia musicale ma commedia con canzoni, per altri versi fedele ai canoni della "love story" con triangolo eccentrico, in cui il lamento sull'amore impossibile è vinto dal pittoresco dell'ambientazione, da comici imbarazzati, dal plauso alle donne che lottano contro i pregiudizi e antepongono la curiosità della vita al giogo della famiglia.

Pur senza distinguersi da quella di molti onorevoli colleghi, la regia della Streisand

[...] rispetta le regole dell'avventura e della favola sentimentale: s'inchina nostalgica all'immagine paterna dei vecchi rabbini dell'Europa orientale, [...] e sebbene qua e là si discosti dal racconto originale (Singer sposa Avigdor a una vedova bisbetica prima di unirlo ad Haddas) in più luoghi innesta l'eco del classico melodramma yddish sulla macchina hollywoodiana».

Giovanni Grazzini, «Corriere della Sera»

“HARRY & SON”

di Paul Newman

Tutta la vita della gente comune, ma senza trovarne l'anima.

Stefano De Nadai

Interpretato da: Paul Newman, Robby Benson, Joanne Woodward, Ellen Barkin.

IL SOGGETTO

Harry è un operaio sulla cinquantina, rimasto vedovo, con una figlia sposata ad un assicuratore e un figlio con il quale i rapporti attraversano momenti di tensione. Il fatto è che Harry è un tipo introverso, brontolone, irascibile, strambo e con un particolare e non sempre apprezzato senso dell'umorismo; viceversa il figlio tenta disperatamente di piacere a papà, è pulito, idealista e poetico: il suo sogno è fare lo scrittore, ma i racconti, che puntualmente invia a varie riviste, gli vengono sempre rifiutati. Le cose si mettono male quando Harry, che ama intensamente il suo lavoro di demolitore, viene licenziato: una crisi del male che da un po' di tempo lo tormenta (un dolore acuto e un annebbiamento della vista) ha rischiato di

fargli uccidere un uomo con la gru. Comprendendo la situazione del padre che non riesce a trovare un nuovo lavoro, il ragazzo cerca di aiutarlo. Tenta di farlo contento andando disperatamente in cerca di un lavoro e incappando in situazioni alla Paperino; raccatta dalla strada l'ex-fidanzata incinta non si sa di chi, accettando di sposarla con il figlio come suo; per svagare il padre lo spinge tra le braccia di una segretaria compiacente; e quando un suo racconto ha finalmente successo, spende il suo primo assegno per affittare una villa al mare dove lui, il padre, la fidanzata e la proprietaria di un negozio d'animali che prova del tenero per Harry, vivono alcune ore serene, bruscamente interrotte da un infarto di Harry.

LINEE DI LETTURA

La «voglia di tenerezza» (tanto per usare un termine che è quasi divenuto un luogo comune) sembra aver colpito il cinema americano come un'epidemia; la rivalutazione dei buoni sentimenti familiari, capaci di superare tradimenti ed incomprensioni, il bisogno di affetto, le difficoltà di un costruttivo rapporto tra genitori e figli, sono tra i temi più sfruttati da questo redditizio filone (e dico filone in quanto non mi sembra di poter parlare di esigenze sentimentali, quanto piuttosto economiche). Anche «Harry & Son» si inserisce in questa scia, recando la firma di un grande attore, Paul Newman, che, comunque, preferiamo davanti piuttosto che dietro la macchina da presa. Non che il film sia brutto, mal confezionato (anche se per la verità non è perfetto); la storiella

fila via abbastanza accettabile, magari con qualche incongruenza e qualche inverosimiglianza, ma comunque veniali. Il fatto è che non siamo neppure dalle parti del grande film. Siamo di fronte all'operina diligente ma scarsamente convinta di chi, consapevole dei gusti del pubblico, si è preoccupato di confezionare un prodotto industriale senza crederci troppo. Forse Newman in fondo ci credeva, se pensiamo agli spunti autobiografici che indubbiamente si intravedono, ma l'impressione che si ricava dal vedere il film è quella suddetta.

Ci sono, in ogni caso, tutti gli ingredienti cari ad una larga fetta di pubblico: l'incomprensione tra padre e figlio, stavolta rovesciata, nel senso che il figlio è tutto buona volontà ed esuberante affetto, men-

tre il padre è un po' «orso», desideroso di quell'amore che il carattere orgoglioso gli impedisce di chiedere; il difficile rapporto tra lo stesso e la figlia sposata; il problema della disoccupazione con conseguenti difficoltà; la presenza più o meno latente della malattia; infine la riappacificazione finale condita dalle lacrime della tragedia finale. Vi è insomma un po' tutta la vita della «gente comune», ma il tutto sa un po' di artificioso, di costruito in studio, a scapito quindi della credibilità dei personaggi; inoltre non ci vengono ri-

sparmiare alcune scenette un po' stucchevoli, alla strappalacrime, delle quali, francamente, non si sentiva il bisogno. Ed è peccato, perché l'idea poteva essere buona, anche se un po' sfruttata.

Di buono resta il fatto che il film si segue in ogni caso abbastanza volentieri, grazie anche a qualche momento di umorismo e alla recitazione di Paul Newman che, anche quando sembra recitare malvolentieri, senza particolare impegno, lascia emergere la stoffa del grande attore.

IL REGISTA

Nato nel 1925 a Cleveland (Ohio), Paul Newman ha studiato recitazione alla Scuola d'arte drammatica della Yale University e all'Actor's Studio di Lee Strasberg. Dopo varie apparizioni in drammi televisivi in diretta e a Broadway, fa il suo esordio cinematografico nel «Calice d'argento» (1955) e si assicura la celebrità con «Lassù qualcuno mi ama», il suo secondo film; il decennio del suo massimo splendore è comunque quello degli Anni Sessanta, durante il quale crea i suoi quattro personaggi più memorabili con «Lo spaccone», «Hud il selvaggio», «Nick Mano Fredda» e «Butch Cassidy», consolidando la sua immagine chiaramente riconoscibile, un'immagine fatta di imbronciata ribellione, di rude individualismo, di freddo distacco e, soprattutto, di travolgente sex-appeal. Nei suoi film egli ha saputo incarnare l'alienazione e l'irrequietezza della sua epoca, possedendo, al tempo stesso, una bellezza classica che mancava alla maggior parte degli attori suoi contemporanei.

La vera personalità di Paul Newman si è trovata spesso in contrapposizione con i personaggi da lui interpretati; ha incarnato tipi spontanei e disinibiti, ma anche estremamente sicuri di sé e affascinanti, per quanto sia piuttosto timido e insicuro nella sua vita privata. Appassionato sostenitore di cause liberali e umanitarie, Paul Newman ha creato una nutrita serie di uomini dediti esclusivamente a se stessi e, nonostante sia sposato dal '58 con l'attrice Joanne Woodward, i suoi personaggi sono sempre estremamente aggressivi e cinici con le donne. Altra caratteristica dei suoi personaggi è l'ambizione: alcuni inseguono il sogno americano come nei «Segreti di Filadelfia» e nella «Dolce ala della giovinezza»; altrove il loro obiettivo

è vincere una partita a biliardo nello «Spaccone» o una corsa automobilistica in «Indianapolis, pista infernale», oppure portare a termine una missione in «Exodus» o eccellere nella musica in «Paris Blues». In questo periodo il suo personaggio tipico è insomma quello del ribelle confuso, del «cattivo» affascinante, dell'uomo solo (come in «La gatta sul tetto che scotta» e in «Furia selvaggia»).

Negli anni Settanta Paul Newman conserva il suo posto fra i massimi attori nella classifica del box-office. Film come «La stangata» e «L'inferno di cristallo» sono forse dei successi di «genere» ma in «Colpo secco» si assiste ad un'esibizione del Newman dei tempi migliori. Gli altri lavori di Newman in questo periodo includono «Detective Harper: acqua alla gola», «Un uomo oggi», «Sfida senza paura», «L'agente speciale Mackintosh» e il provocatorio «Buffalo Bill e gli indiani» cinica analisi dell'industria dello spettacolo.

Verso la fine degli anni Settanta Newman aveva però deciso di cimentarsi in un altro campo e ottenne qualche successo di critica anche come regista. «La prima volta di Jennifer» e «The Effect of Gamma Rays on Man-in-the-Moon Marigolds» sono frammenti di vita di gente comune, dolci, intensamente emozionali, melanconici e tuttavia mai deprimenti.

Recentemente si è cimentato in ruoli diversi, ma sempre con notevole efficacia, in «Quintet» di Altman, «Brox 41° Distretto di Polizia» e in «Diritto di cronaca» di Pollack; sarà interessante seguire gli sviluppi futuri della carriera di questo attore che a 59 anni si mantiene in perfetta forma e denota, anche come regista, una certa matura sensibilità.

“FINALMENTE DOMENICA”

di François Truffaut

Un film noir classico, per celebrare ancora una donna.

Stefano De Nadai

Regia e sceneggiatura: François Truffaut. **Fotografia:** Nestor Almendros. **Interpreti:** Jean Louis Trittignat, Fanny Ardant, Philippe

Laudenbach. **Titolo originale:** «Vivement dimanche», 1982.

IL SOGGETTO

In una brumosa mattina, durante una caccia in palude, viene ucciso con una fucilata sparata a bruciapelo un uomo, Claude Massoulier. I sospetti si appuntano subito su Julien Vercel, quel giorno a caccia nella stessa palude e del quale è stata trovata una netta impronta sulla portiera della macchina della vittima. Quanto al momento, tra la moglie di Julien e la vittima sembra vi fosse una relazione. Le cose si complicano quando anche la moglie di Vercel viene trovata assassinata.

Per il commissario Santelli non vi sono più dubbi: il colpevole è l'agente immobiliare Julien Vercel, il quale, fra l'altro, sembra scomparso e neppure il suo avvocato sa dove si trovi. In realtà Julien è nascosto nel retrobottega della sua agenzia, tenuto quasi prigioniero da Barbara, la sua

segretaria che, animata da spirito intraprendente, ha deciso di compiere delle indagini sulla poco limpida vita della defunta signora Vercel. A Nizza scopre che la suddetta signora aveva una doppia identità ed era legata ad un losco figuro di nome Louison, capo, assieme ad altri, di una catena di night legati allo sfruttamento della prostituzione. I guai però cominciano ora, in concomitanza con l'aumentare del numero di delitti: ci lasciano le penne una cassiera di un cinema, amante a quanto pare di Massoulier, e lo stesso Louison. A questo punto le cose cominciano a farsi chiare per Barbara e Claude, del quale lei si è frattanto innamorata, e, con la collaborazione del commissario Santelli, al quale Barbara ha esposto le sue scoperte, i due preparano la trappola finale.

LINEE DI LETTURA

A leggere la trama di questo film, senza averlo visto, si ha la sensazione di trovarsi di fronte a un giallo come tanti altri, senza particolari motivi di originalità. In realtà l'ultimo film di François Truffaut è un autentico gioiellino, una splendida rivisitazione del film noir classico, con più di un omaggio a quel grande maestro che fu Alfred Hitchcock.

Vari sono i piani di lettura di quest'opera, girata per precisa scelta stilistica in un affascinante bianco e nero, valorizzato

dalla magnifica fotografia di Nestor Almendros. Si può vedere il film come un giallo, perfettamente congegnato, con la vicenda che si dipana linearmente, con i colpi di scena al momento giusto, dove tutto funziona alla perfezione come in un ben collaudato meccanismo di orologeria. Sotto questo punto di vista la suspense è perfettamente dosata, mai eccessiva così da impedire il gusto di scoprire quanto di interessante si profila al margine, mai troppo blanda così da ingenerare noia. Ac-

cennavo prima all'ispirazione hitchcockiana che ha guidato Truffaut, e in effetti molti sono gli elementi che si ispirano al maestro del brivido: in particolare le atmosfere, i muri grigi di una città ostile, le corse in auto nella notte, l'ufficio di Vercel che si trasforma in una specie di prigione, la finestra dello stesso ufficio dalla quale si vedono soltanto le gambe di chi passa, l'ironia con la quale vengono tratteggiate alcune situazioni.

Proprio quest'ultima caratteristica ci porta a considerare un secondo modo di vedere il film, la sua dimensione umoristica.

Non è possibile qui richiamare i molteplici momenti che strappano il sorriso; basterà sottolineare come il regista si diverta in un sacco d'occasioni a strizzare l'occhio allo spettatore, come la notazione ironica salti fuori quando meno se lo aspetta. Anche sotto questo aspetto il film non manca di stupire per la finezza e il buon gusto con cui il regista sa alternare la nota drammatica con quella umoristica che spesso involontariamente emerge da un fatto tra-

IL REGISTA

François Truffaut è nato a Parigi il 6 febbraio 1932; il suo amore per il cinema cominciò molto presto e già a quindici anni fondò il proprio cineclub.

Nel '59 Truffaut realizzò il suo primo lungometraggio, «I quattrocento colpi», storia di un ragazzino vittima della società, maltrattato da genitori, insegnanti e, in seguito dalla polizia. La concezione della felicità, come un momento occasionale di un lungo itinerario doloroso, è bene illustrata in un film come «Jules et Jim», «Non drammatizziamo... E' solo questione di corna», «Tirate sul pianista», «La sposa in nero», «Due inglesi», «La camera verde» o «La signora della porta accanto».

Il mondo di Truffaut è essenzialmente solitario, nonostante gli sforzi del regi-

PARERI DELLA CRITICA

Ancora una volta nipotino di Hitchcock, Truffaut ne parla come di un film per il sabato sera. In realtà «Finalmente domenica!» è buono per tutta la settimana: svelto, ironico, con molti imprevisti, memore del vaudeville, della commedia sofisticata americana, dei campioni del brivido, e ancora una volta inteso a celebrare nella donna il motore di ogni storia.

Giovanni Grazzini, «Corriere della Sera»

Altra chiave di lettura può essere quella di considerare il film come una storia d'amore; a ben guardare, infatti, tutta l'indagine di Barbara, puntigliosa e a volte temeraria, potrebbe essere una sorta di complicato corteggiamento nei confronti di Julien, piuttosto «distratto» agli inequivocabili segni della passione che agita Barbara. E forse il film è anche un atto d'omaggio per Fanny Ardant, amata nella vita reale dal regista.

A coronamento di queste strutture principali del film vi sono poi tutte le figure di contorno, supporto ideale per permettere a Truffaut di inserire una serie di «cattiverie» quasi inavvertibili ma efficacissime sul campionario di umanità che quotidianamente ci si agita intorno, un'amara constatazione di come commedia e dramma, odio e amore, generosità e meschinità si alternino e si compenetrino nella vita comune di chiunque, anche di un qualsiasi agente immobiliare di una cittadina di provincia, o di una cassiera di cinema, o di una segretaria.

sta per popolarlo di famiglie sostitutive; gli eroi di Truffaut sono soli o ritornano nella solitudine. La speranza è rappresentata dai bambini («I quattrocento colpi», «Gli anni in tasca» sono a questo proposito significativi), la cui innocenza e purezza Truffaut difende.

Altro elemento importante, compensativo, è il cinema, come in «Effetto notte» oppure il teatro, come ne «L'ultimo metrò»; per Truffaut i film non soltanto riflettono la vita, ma sono la vita, quasi la sostituiscono: quando li facciamo, li guardiamo o ne parliamo, la solitudine è allontanata.

Autore anche di film diversi come «Fahrenheit 451» e «Adele H. Una storia d'amore».

Truffaut sotto sotto mette un mucchio di cose in «Finalmente domenica!». E' così bravo da non sottolinearlo. Si guarda il film con il disteso divertimento che distingueva, un tempo, le serate cinematografiche. Si usciva tranquilli dal cinema, allora. A distanza di anni si scopriva che, senza accorgersene, si era visto un piccolo classico del cinema.

Francesco Bolzoni, «L'Avvenire»

LA FINESTRA SUL CORTILE

di Alfred Hitchcock

Chi non si sente verità, dalla verità viene improvvisamente folgorato

Valerio Guslandi

Regia: Alfred Hitchcock. **Sceneggiatura:** J.M. Hayes, da una novella di Cornell Woolrich. **Fotografia:** Robert Burks. **Musica:** Franz Waxman. **Interpreti:** James Steward (L.B. Jef-

fries), Grace Kelly (Lisa Freemont), Raymond Burr (Lars Thorwald), Thelma Ritter (l'infermiera). **Origine:** Usa, 1954. **Distribuzione:** UIP.

IL SOGGETTO

L.B. Jeffries, un fotoreporter costretto su una sedia a rotelle, in seguito ad una frattura, passa le sue giornate osservando quello che avviene nelle case vicine. La sua attenzione si concentra sugli strani movimenti di Lars Thorwald, un commesso

viaggiatore che Jeffries sospetta abbia ucciso la moglie. Con l'aiuto della fidanzata e di una infermiera, il fotografo riesce a provare il delitto alla polizia, pur rischiando la vita in un drammatico scontro finale con l'assassino.

LINEE DI LETTURA

Sono quasi venticinque anni che «La finestra sul cortile» è scomparso dagli schermi di tutto il mondo (salvo qualche apparizione nelle cinescree), tolto dalla circolazione dall'autore stesso per aumentarne il valore commerciale, e in seguito bloccato da una serie di questioni legali. Rivisto oggi, sembra che il tempo non abbia avuto ragione di lui: perfetto, calibrato, con un ritmo eccellente e un impatto visivo da fare invidia a qualsiasi pellicola degli anni '80. (La sua uscita, in Francia, ha richiamato 90.000 spettatori in una sola settimana di programmazione). E' facile dire che si tratta del capolavoro di Hitchcock, l'episodio più riuscito nell'ambito di una carriera costellata di successi.

Il film è perfetto perché il suo autore è arrivato a condensare in un racconto cinematografico la sostanza del vivere umano. Un gioco a tre (regista-film-pubblico) che è fatto di complicità e connivenza.

La storia gialla, in sé e per sé, ha poca importanza, resta a livello di spunto. Il cortile che si apre davanti agli occhi del protagonista (cioè dello strumento del regista), corrisponde esattamente a quello che è «il punto di vista» dello spettatore. Ed è la fedele trasposizione del microcosmo in cui ci troviamo a vivere.

Se Jeffries è per forza di cose un voyeur (l'immobilità e il caldo lo costringono ad affacciarsi alla finestra), uno che osserva gli altri, spinto dalla curiosità, a maggior ragione noi, che stiamo guardando il film, siamo tutti voyeurs, diventiamo curiosi nostro malgrado.

Questo innesta un secondo piano di lettura, che riguarda il cinema in se stesso, perché il guardare un film è, sempre e comunque, un atteggiamento voyeuristico (si pensi alla tensione dello spettatore che si continua a porre domande durante l'arco di una proiezione e aspetta con impazienza di sapere «come andrà a fini-

re», senza distinzioni di genere filmico; atteggiamento che non appartiene invece alla televisione, che al contrario finisce con l'appiattare il tutto ad una serie di informazioni pure e semplici, naturalmente con le dovute eccezioni).

Quello che avviene negli appartamenti che si affacciano sul cortile è annotato minuziosamente (e ironicamente) e non fa che rimandare, a sua volta, alla vita di ognuno, ai desideri, alle emozioni, agli sconforti che riempiono la giornata di ciascuno.

Hitchcock lo descrive con rapidi tocchi, con brevi «occhiate» in panoramica ora nell'uno ora nell'altro appartamento, per aggiungere sempre maggiori particolari alla caratterizzazione dei personaggi e creare un contrasto con l'evolversi della storia principale. Osservazioni che la dicono molto più lunga di tante descrizioni scritte o di intere pagine di dialogo.

Film sul vivere umano, quindi, e soprattutto su un problema che da sempre è al centro delle nostre azioni: l'amore. C'è chi ne ha troppo (la ballerina con una schiera infinita di corteggiatori), chi non ne ha (l'impiegata che pensa al suicidio, il compositore solitario, uniti, al termine, da una canzone d'amore finalmente portata a compimento), chi lo cerca (la fidanzata di Jeffries impegnata a convertire al matrimonio uno dei peggiori esemplari di scapolo impenitente: il fotoreporter — e qui anche la professione del protagonista rimanda al discorso sul voyeur e all'identificazione attore-regista —, chi lo scarica sugli animali (la coppia senza figli) e chi, per amore, uccide (Lars Thorwald, che cerca di fuggire con l'amante, dopo aver ucciso una moglie soffocante).

IL REGISTA

Più di sessanta lungometraggi, un numero considerevole di lavori per la televisione. Questo il ruolino di marcia di uno dei più grandi registi della storia del cinema. Inglese, narratore nato e sottile umorista, oltre che amante della tensione drammatica, Hitchcock ha girato una notevole parte delle sue opere in Inghilterra (fra tutte, «The lodger», del '26 e «Black-mail», del '29, primo film inglese parlato), prima di «emigrare» negli Stati Uniti all'inizio degli anni '40.

In America ha girato tutti i film successivi (eccetto il penultimo, «Frenzy», del '71, per una volta ancora in Gran Breta-

Il tutto mostrato, più che detto, attraverso il sapiente gioco degli sguardi e dei gesti. Il rapporto fra Jeffries e la fidanzata Lisa, ad esempio, è un ulteriore capitolo al trattatello sull'erotismo e la sensualità, che Hitchcock è andato componendo sin dagli anni in Inghilterra (a riguardo, ricordiamo nell'edizione del '35 de «Il club dei trentanove», la scena in cui la protagonista, legata al suo compagno di fuga, cerca di svestirsi), senza citare scene famose come il bacio in «Notorius» o la sequenza del treno in «Intrigo internazionale». Anche qui, nell'atteggiamento di Lisa, che, stando alle descrizioni, dovrebbe essere una fredda rappresentante della «high-society», si possono ravvisare riflessi ambigui di seduzione.

Il risultato supera, in intensità e naturalmente in eleganza, pellicole ben più esplicite (anche perché a corto di idee) e realiste. Ed è, questo, il vero modo di descrivere le sensazioni, in un'opera cinematografica, questa la lezione di un autore che tutti dovrebbero andare a ripassare, prima di mettersi dietro la macchina da presa.

Se la storia regge, lo si deve anche a questo, oltre alla precisione cronometrica con cui si arriva al finale, che Hitchcock ha modificato, rispetto alla novella da cui ha preso spunto.

Nel libro, infatti, Jeffries riusciva a salvarsi in maniera alquanto curiosa. Metteva alla finestra un busto raffigurante Beethoven, che veniva così colpito al suo posto dalle pallottole che Thorwald gli sparava dal suo appartamento.

Una soluzione non troppo «hitchcockiana», per piacere al maestro del brivido.

gna). Dopo «Rebecca, la prima moglie» (1940, premio Oscar), sono da ricordare almeno: «Notorius» ('46), «Nodo alla gola» ('48), «La donna che visse due volte» ('58), «Intrigo internazionale» ('59), «Psyco» ('60), «Gli uccelli» ('63).

Maestro insuperato nella suspense (procedimento da lui ottenuto informando lo spettatore di quello che il protagonista non conosce), più interessato alla parte visiva che a quella scritta, Hitchcock ha messo in scena continuamente dei dilemmi morali, la possibilità di scelta fra bene e male, analizzando minuziosamente azioni e coscienze dei propri personaggi.

IL PUBBLICO DEL CINEMA

Ricerca quantitativa presso un campione di 1000 frequentatori.

di Stefano Listanti

L'Istituto DOXA (Istituto per le ricerche statistiche e l'analisi dell'opinione pubblica) ha effettuato nella primavera dell'83, per incarico dell'AGIS, un'indagine sul pubblico delle sale cinematografiche. Questa indagine, condotta presso un campione di 1000 frequentatori delle sale cinematografiche (uomini e donne da 15 anni in su che vanno al cinema almeno una volta in 6 mesi), ha avuto come scopo quello di ottenere informazioni sulle caratteristiche, abitudini, atteggiamenti e aspettative dei frequentatori, soprattutto per ciò che riguarda le fonti d'informazione sui film e sulle sale cinematografiche.

Presentiamo ora i dati più significativi emersi dalla ricerca (i risultati completi sono stati pubblicati in un volume di un centinaio di pagine), confrontandoli, quando possibile, con un'analoga inchiesta condotta dalla DOXA nel '77. Nella conclusione abbozziamo alcune linee interpretative dei risultati esposti.

Frequenza al cinema

Mentre nel '77 il 26% dei frequentatori andava al cinema uno o più volte la settimana, nell'83 tale percentuale è scesa al 19%. Come nel '77, gli uomini mostrano di andare al cinema più spesso delle donne. La classe di età più assidua frequentatrice delle sale cinematografiche è quella che va dai 15 ai 24 anni, ma mentre nel '77 questi giovani andavano per il 37% una o più volte la settimana al cinema, oggi la percentuale supera di poco il 22%. Sezionando il campione per classi sociali si nota che alle categorie estreme di frequenza al cinema (2 o più volte la settimana - meno di una volta al mese) la presenza percentuale più cospicua è quella della classe inferiore.

Il 51% degli intervistati ha dichiarato che 5 anni fa andava al cinema più di ora e il 27% che vi andava di meno. E' da notare che già nel '77, allo stesso tipo di domanda, le risposte rivelavano un calo della frequenza al cinema. Tra i motivi di questa diminuita frequenza gli intervistati indicano soprattutto il «non aver più tempo» (37%), «le pellicole erano migliori» (14%) e «ci sono altri divertimenti» (13%). Rispetto al '77, risultano più determinanti motivi quali «la concorrenza della televisione» (segnalata dal 3% del campione nel '77 e dal 12% nell'83) e «la lontananza della sala cinematografica» (motivo praticamente assente nel '77 ed ora indicato dal 5%). L'«aumento del costo del biglietto» è causa di diminuita frequenza al cinema per il 9% dei soggetti intervistati, ma la percentuale sale al 15% se si considera la sola classe inferiore.

La scelta e il giudizio sui film

L'ultimo film visto dai frequentatori del cinema appartiene soprattutto al genere della «commedia» (47%). Seguono poi i generi «drammatico» (15%) e «fantascienza» (10%). Nel '77 la situazione era esattamente capovolta: il genere «drammatico» era quello più visto (35%) davanti a quello della «commedia» (11%) mentre la quota rappresentata dalla fantascienza era del 4%. A preferire la commedia sono soprattutto i giovani (51%) e le persone di condizioni sociali più modeste (52%). Tra i motivi che hanno spinto a vedere quel determinato film risultano più importanti gli attori (23%), il soggetto (19%), l'«aver letto o visto qualcosa del film» (16,5%). Queste tre cause, rispetto al '77, risultano tutte in ascesa percentuale

mentre in calo appare la motivazione «per divertirmi» (dal 20% passa all' 8,5%).

Il 36% degli intervistati ha dichiarato di aver visto un film migliore in rapporto alle aspettative, per il 20% era invece peggiore, per il 44% né migliore né peggiore. I più soddisfatti sono i giovani (per il 42% il film è stato «migliore»). Nel '77 i soddisfatti erano il 25,5% (giovani 28%).

Tra i motivi di soddisfazione sono indicati soprattutto «l'argomento» e «la bellezza del film» (23%), «l'interpretazione degli attori» e «l'allegria del film» (22%). I più importanti motivi d'insoddisfazione sono il soggetto (26%), un generico «credevo fosse migliore» (24,5%) e la mancanza di contenuto del film (18%; 22,5% nel '77).

La più importante fonte d'informazione per la scelta del film risulta essere «il colloquio con altre persone che lo hanno visto» (22%), subito seguita dalla pubblicità televisiva (21%; nel '77 la percentuale era del 5%). La lettura di giornali o riviste è la più importante fonte d'informazione per l'11% del campione.

In una parte del questionario è stato chiesto agli intervistati di completare alcune frasi-stimolo. La frase «in confronto a qualche anno fa, i film che si vedono oggi...» è stata completata nel 39% dei casi con le parole «sono migliori» (19% nel '77), nel 32% dei casi con le parole «sono peggiori» (43% nel '77). La frase «andare al cinema è...» è stata completata nel 79% dei casi con le parole «un passatempo» (giovani 83%). Solo per il 9% il cinema è un fatto di «cultura» o «istruitivo» (giovani 6%). I generi più citati come completamento della frase «mi piacciono molto i film...» sono quello «comico, divertente» con il 31% (21% nel '77), quello «avventuroso, d'azione» con il 17,5% (12% nel '77) e il genere dei film «impegnati o politico-sociali» con il 13% (ma nel '77 la percentuale era del 22%).

Di tutto il campione intervistato il 55% legge «qualche volta» o «spesso» le recensioni dei film sui giornali (51% nel '77) ed il 59% le considera «abbastanza» o «molto utili» (50% nel '77). L'interesse per le recensioni è maggiore nelle persone appartenenti alle classi sociali superiori. In un sotto-campione di 506 soggetti il 53% si lamenta comunque che «non ci si può fidare delle recensioni» (nel '77 il 42%) mentre il 34% afferma che «ci si può fidare» (29% nel '77).

Il 40% dei frequentatori del cinema vede «tutti i giorni o quasi» un film in TV (giovani 41%; classi inferiori 45%). Il 72% giudica interessanti «molti o almeno qualcuno» dei film proiettati dalla RAI (57% nel '77) e l'80% interessato quelli delle televisioni private (33% nel '77).

Per il 32% degli intervistati i film italiani negli ultimi anni sono migliorati (giovani 38%) mentre per il 46% sono peggiorati (giovani 40%). Il giudizio sui film americani è invece più positivo: per il 38% sono migliorati (giovani 44%) e solo per il 16% peggiorati (giovani 12,5%).

Nell'ultimo anno, il 4% dei soggetti ha visto più di 10 film nei cineclub, il 9% meno di 10 film, l'86% non frequenta cineclub. Le percentuali rispetto al '77 sono rimaste pressoché invariate.

Alcune linee interpretative

Il dato più appariscente emerso dalla ricerca è senza dubbio l'accresciuta influenza esercitata dalla televisione nei confronti del cinema. Tale influenza — praticamente irrilevante solo qualche anno fa — si esprime soprattutto in tre modi.

1. Come diretta concorrenza allo spettacolo cinematografico. L'incessante programmazione di film da parte delle televisioni allontana dalle sale una parte del pubblico.

2. Come importante fonte d'informazione sulla produzione cinematografica. Di molto peso per la scelta di un film sono le rubriche di cinema trasmesse dalle varie reti televisive.

3. Come causa — tra molte — delle trasformazioni del gusto del pubblico cinematografico.

Su quest'ultimo punto, ovviamente, il discorso è molto più articolato. Se oggi più di ieri il pubblico è soddisfatto dei film visti — malgrado non vi siano stati apprezzabili mutamenti nella qualità della produzione — e se è attratto principalmente dal genere «leggero» o «avventuroso», la responsabilità non può essere ricercata solo nell'indiscriminata programmazione delle reti televisive, che talvolta offrono dei prodotti già indegni di uscire nelle sale cinematografiche, ma piuttosto in processi culturali e sociali di portata assai più vasta.

In linea generale, si sta consolidando — in

dei grandi vati polacchi Adam Mickiewicz e Juliusz Slowacki. Nel ventennio fra le due guerre un'intensa attività è stata svolta, fra gli altri, dal teatro del Seminario di Plock, appartenente all'Ordine dei Salesiani. Per la maggior parte, tuttavia, si trattava di teatri destinati alla celebrazione di anniversari e di cerimonie religiose in un ambiente ristretto, mentre oggi si tende a soddisfare una vasta sfera sociale, abbandonando il teatro agiografico giovanile, portato ad effetti melodrammatici superficiali, a favore della creazione di protagonisti più profondi e positivi, a misura delle esigenze dell'uomo contemporaneo (ad esempio attraverso il messaggio scenico che presenta la vita di Massimiliano Maria Kolbe, Charles de Foucauld, Fratello Alberto, Mons. Michal Kozal, vescovo polacco internato a Dachau). Si riprendono testi di scrittori di sicura fama artistica (Ghèon, Fabbri, Eliot, Calderon, Claudel, Saint-Exupéry). Al fine di arri-

vare ad un contatto più stretto con lo spettatore, vengono creati scenari ambiziosi e si interpretano aspetti esistenziali selezionati alla luce del Vangelo (il «Teatro della Realtà e della Bibbia» presso il Seminario Superiore di Lublino), oppure miranti allo sviluppo di una moralità contemporanea, presentata in un'interessante cornice di arti plastiche, come quella realizzata a Plock da don Kondracki («La Passione del XX Secolo», «La Messa per coloro che cercano» e simili). Tutti questi complessi si sforzano di assicurare agli spettacoli messi in scena un adeguato livello di espressione artistica, differenziandosi consapevolmente dalle correnti di avanguardia dell'ambiente teatrale laico. Questo energico risveglio del teatro religioso costituisce uno dei molti paradossi della vita in Polonia e, nel contempo, fornisce una dimostrazione della vitalità della Chiesa che ricorre, per evangelizzare, a tutti i mezzi accessibili.

Polonia Teatro ed Evangelizzazione (continuazione da pag. 44)

primo luogo tra i giovani — un'idea di cinema come *semplice svago* e, coerentemente con ciò, il pubblico si fa sempre più esigente riguardo agli aspetti esteriori e spettacolari del film. L'attore diventa più importante del regista, il film d'azione più ricercato di quello politico-sociale, le produzioni americane, che naturalmente dispongono di mezzi finanziari e tecnici migliori, più apprezzate di quelle italiane. Il cinema si adegua così alla società dello spettacolo e all'era della comunicazione audiovisiva. Ma sarà sufficiente questo adeguamento per garantire la sopravvivenza dello spettacolo cinematografico? Se pensiamo che alla domanda «per quali motivi è diminuita la frequenza al cinema?» i giovani hanno risposto per il 22% (18% nel '77) che «ci sono altri divertimenti» (videogiochi?) e per il 10% (8% nel '77) che «non mi piace più andare al cinema» e solo per il 2% che «c'è

la televisione», se ne può dedurre che il problema del calo delle presenze dei giovani al cinema non si può spiegare semplicemente con la concorrenza televisiva, ma coinvolge l'intera struttura dell'industria cinematografica, dalla produzione al sistema di fruizione del film.

In questo quadro non mancano però segnali di segno diverso, di spessore ben più consistente per chi fa del cinema il campo prescelto per la propria azione culturale ed educativa. Ci riferiamo soprattutto al fatto che, al di là delle trasformazioni del gusto già accennate, sostanzialmente stabile nella sua ampiezza è la quota dei frequentatori dei cineclub, i «cinefilii», anche se — ed è questo un dato cui bisogna fare attenzione — la classe di età più rappresentata tra questi, non è più quella dei giovani, ma quella dei trentenni.

SCUOLA NATURA: UN'INIZIATIVA PER UNA SCUOLA DIVERSA

di Gottardo Blasich

Il discorso impostato in EG'83 n. 2 esige una esplicitazione e soprattutto una verifica della possibilità reale di programmare una serie di interventi in maniera meno dispersiva di quanto si era fatto finora, e organizzati attorno a un tema. Un mio intervento di verifica nella colonia del Comune di Milano, dopo che erano già passati tre turni di ragazzi, mi dà la possibilità di precisare alcuni problemi, che se riguardano in particolare l'evoluzione che si è verificata in quell'ambiente, può interessare altri ambiti, e cogliere l'evoluzione di altre iniziative. Così sono sicuro che certe difficoltà incontrate ad Andora, e quindi nell'ambito di SCUOLA NATURA, possono ritrovarsi e chiarirsi nel confronto con iniziative come SCUOLA CITTA' CAMPAGNA, come Scuola al Museo, ecc. Infatti le diverse iniziative hanno in comune il fatto che un gruppo di bambini si trova a contatto con un ambiente diverso dalla scuola, è messo in rapporto con un ambiente che ha una sua vitalità propria, per cui non soltanto è esposto a sollecitazioni multiple, ma spinto a reagire con attività e tecniche diverse, e gli insegnanti stessi, se non vogliono ridurre l'esperienza dei bambini a una raccolta di materiali, devono saper essere elastici nella loro programmazione, per valorizzare la novità che insieme alla classe hanno incontrato.

Mi sembra importante quindi riprendere il discorso, che del resto non era concluso, anche come elemento di confronto e di esemplificazione concreta e attiva per altre analoghe situazioni.

Difficoltà nel proporre una programmazione

Nel primo intervento su SCUOLA NA-

TURA avevo esposto le principali tappe attraverso le quali erano passate le educatrici di Andora, fino alla stesura di tre schemi di progettazione (sul periodo medievale, sul mare, sull'entroterra ligure). Avevo quindi osservato che gli stessi schemi non potevano essere considerati come qualcosa di inflessibile, ma come uno strumento da rivedere insieme, fra insegnanti di Andora e di Milano, una traccia elastica e da adattare alle esigenze dei singoli gruppi. La osservazione peccava di ottimismo, in quanto supponeva un atteggiamento di disponibilità, di creatività, di «pensiero divergente» negli insegnanti di Milano.

Da parte mia c'è stato lo sbaglio di non prevenire le insegnanti di Andora, che con la proposta delle programmazioni su un tema specifico, sarebbero aumentate le loro difficoltà nei rapporti con gli insegnanti di Milano. Dovevo essere maggiormente cosciente di una situazione abbastanza diffusa fra gli insegnanti della scuola dell'obbligo, incontrati in numerosi corsi di aggiornamento: la mancanza di una informazione sulla metodologia della ricerca, sulle tecniche dell'animazione e sul modo di impostare una programmazione. Nei nostri incontri con gli insegnanti di Andora avevamo insistito soprattutto sul secondo punto, mentre il primo (metodologia della ricerca) e il terzo (programmazione) erano rimasti in sottordine e inseriti esplicitamente nell'ultimo mio incontro dell'ottobre '83.

Ho avuto l'occasione di un incontro di verifica ad Andora dopo che erano passati tre turni di ragazzi nella colonia; ogni turno comprendeva 100-110 ragazzi. Riprendo i punti maggiormente interessanti che sono emersi in una conversazione-verifica con le insegnanti di Andora

e sottolineando alcuni fatti che mi sembrano più sintomatici.

«Nei singoli turni non è stato possibile svolgere un tema unico: esistono interessi molteplici, e la richiesta di un argomento unico che era stata pure avanzata, è stata rifiutata. Magari c'è stato un argomento principale, attorno a cui far ruotare altri. L'«equivoco» di fondo è questo: che noi vorremmo o avremmo in previsione di imporre una nostra programmazione a quelli di Milano; cosa che non viene accettata e recepita e capita. Da parte nostra penso che ci sia anche un tipo di ripensamento: perché non vediamo come agganciare una programmazione nostra alla programmazione più generale delle squadre di Milano; noi possiamo fare un'offerta, ma una squadra di Milano è diversa dall'altra, e si usano metodi, esistono interessi diversi, e anche modalità di lavoro diverse.

Tutte le squadre hanno lavorato, hanno usato una parte delle tecniche che si erano proposte; sembra che vada molto bene l'impiego delle diapositive, e la parte che riguarda il commento delle diapositive. Sono stati impostati due lavori, che sono teorici in parte, ma che sono stati anche applicati. Uno trattava di illustrare in una maniera più completa le offerte che la colonia può dare alle classi che arrivano (si tratta di 4 pagine ciclostilate, con gli obiettivi della permanenza in colonia, e l'ambito della ricerca sul mare, con l'elenco delle località caratteristiche vicine ad Andora, e il suggerimento di alcune tecniche di animazione; su questo ciclostilato ritornerò in seguito)».

Interviene un'educatrice: «Abbiamo riassunto lo schema proposto nell'incontro precedente, cercando di sviluppare tutti i punti che erano stati suggeriti. L'abbiamo proposto alle maestre, e subito ho dovuto spiegare ad alcune che cos'era programmazione. Ci era stato detto che anche le maestre avrebbero avuto a Milano un piccolo corso di aggiornamento per sviluppare questo tema della programmazione; però parecchie maestre non sapevano proprio niente del problema della programmazione. E questo ci ha un pochino deluso. Però devo ammettere che questo schema sulla città di Albenga (fatto per iniziativa delle educatrici di Andora), è stato funzionale. In questo schema tre sono i punti fondamentali: la fase di progettazione, l'attività di lavoro, e la possibilità di sviluppi successivi con le diverse tecniche».

Alla mia domanda se lo schema della visita ad Albenga è stato seguito dalle maestre, un'insegnante precisa: «Non hanno seguito questo schema proposto da noi, perché a loro interessava molto fare delle gite, interessava molto la «quantità», non la «qualità» del lavoro. Quindi l'hanno guardato e l'hanno messo in tasca. Quindi non abbiamo potuto applicare questo lavoro all'atto pratico».

In base alla tendenza di vedere varie cose, domando se non è possibile trovare qualcosa di unificante attraverso varie esplorazioni. La risposta è negativa, perché si trattava di argomenti troppo diversi.

Un'altra insegnante insiste: «A loro interessa vedere tante cose, raccogliere tanto materiale. Nel terzo turno c'è stato un lavoro in comune, consistente nell'impostazione di un giornalino ciclostilato, basandosi sulle relazioni sui diversi argomenti, e dividendosi i soggetti».

«La conseguenza, intervengo io, è che i progetti sull'età medievale, sul mare e sull'entroterra ligure, non sono stati ripresi nei diversi turni?».

«In parte, risponde un'insegnante, sono stati ripresi. Per esempio un gruppo è andato al porto, e prima abbiamo fatto vedere le diapositive che si erano preparate; un altro gruppo aveva visto le diapositive e era informato sulla relazione fatta da un certo gruppo di insegnanti sulle culture; senza essere un lavoro globale, un gruppo particolarmente interessato vedeva quel materiale stimolo che gli serviva. Il problema riguarda ancora gli insegnanti di Milano: alcuni non sanno nulla dell'ambiente, ad altri non interessa nulla, altri vogliono fare il giro a Cervo, vedere il Castello, ricavare tutte le notizie che ci sono su questi posti, e quindi al limite fare uno o due lavoretti, come lo sbalzo sul rame, l'erbario o altre cose, e ci si ferma qui. Non accade che ti dicono: io vorrei affrontare l'argomento del turismo, e allora si fa tutto un lavoro in quella direzione; ammettono che interessa il problema del turismo, però vorrei anche vedere le diapositive sulle culture, andare alle grotte di Toirano, ...perché non si può andare via da Andora senza aver visto queste grotte...! Quindi noi ci ritroviamo magari con qualcosa di nuovo, come potevano essere le serie di diapositive-stimolo, però dobbiamo rifare le stesse cose. Ci sono magari delle novità su certi argomenti, ma in fondo a noi richiedono questo. L'alternativa sarebbe quella di obbligarli a lavorare diversamente, oppure pen-

sare che vengono qui per 12 giorni e a loro questo discorso non interessa, e chiedono con fermezza un'altra cosa».

Chiedo se non c'è stata qualche eccezione nell'atteggiamento degli insegnanti di Milano.

Un'insegnante chiarisce: «Con un po' di buona volontà forse si potrebbe, perché arriva l'insegnante che dice: possiamo rinfrescare la memoria dei bambini sul mare, sul porto, però rinforziamo di più il discorso storico. Per esempio un'insegnante dell'ultimo turno era interessata a Cervo, al Castello, si è recata ai Balzi Rossi, e ha fatto un discorso più storico... Finché a Milano non si decidono a far capire come le cose sono realizzabili in colonia!».

Insisto nel chiedere se gli insegnanti di Milano avevano avuto in mano quei 3 progetti di programmazione. E un'insegnante chiarisce come erano andati in 2-3 a Milano, presentando gli schemi, ma erano stati accettati con indifferenza. C'erano degli insegnanti preoccupati di sapere come sono le camerate, quanti letti ci sono, ecc. Così precisa che volevano chiarire che non era necessario fare 20 quadretti di rame, o altrettanti di pittura su vetro, ma interessare i bambini a diversi lavori, e alla tecnica del lavoro, mentre a loro interessano 20 quadretti o 50, uno per ciascuno, da portare a Milano.

Riguardo alle tecniche di documentazione chiedo se i bambini sono stati sollecitati a fare schizzi, foto, ecc.

La risposta è positiva, ma sconcertante: le foto vengono portate a Milano e là sviluppate, e quindi ogni bambino agisce per conto suo, anche se è stato invitato a riprendere un soggetto preciso, che si integra con un soggetto preso da altri. Manca però il filo conduttore, in modo che arrivando ad Andora abbiano già un'idea di quello che devono fare, o gli insegnanti abbiano delle proposte da avanzare: il periodo medievale e quindi la visita a Cervo; la pesca, e allora ci si adegua e si lasciano da parte altri argomenti. Invece gli insegnanti arrivano e dicono: Laigueglia è da vedere, e parliamo della pesca; Cervo bisogna vederlo, e parliamo dei saraceni; poi vogliono andare ad Albenga perché è il centro storico più importante, e poi magari alle grotte di Toirano, che con le altre cose c'entra e non c'entra; e ci si ritrova a sviluppare tanti argomenti, e le relazioni le fanno, come è documentato dal giornalino; e ci si disperde.

Il rischio è di accompagnare in diversi

posti i bambini, in un «quasi giro turistico», perché l'insegnante di Andora in un posto o in un altro deve essere informata e raccontare la storia di quel posto, le leggende, ecc.

Intervengo domandando se il materiale raccolto ad Andora è stato effettivamente ripreso e sviluppato a Milano.

La risposta riguarda insegnanti che hanno ripreso contatti con la colonia, e l'impressione è che abbiano notevolmente lavorato; del resto chi ha volontà di farlo, lo realizza e impegna un arco dell'anno scolastico con questa esperienza che è diversa dalla scuola tradizionale, normale; e chi non ha questa volontà, ritorna a casa e fa quello che gli pare.

Riguardo alle attività, si osserva che non è importante che i bambini portino a casa delle cosine graziose, rifatte dall'insegnante: non servono a niente. Questo tipo di attività manuale deve insegnare al bambino una tecnica di manipolazione; che l'adulto debba intervenire, impostare il lavoro, e eventualmente debba dare qualche colpo di rifinitura, è evidente; però il lavoretto grazioso serve a poco o a niente, serve a fare il regalino alla mamma. E questo lo si può facilmente comprare.

Approfitto per chiedere quali siano fra le attività espressive maggiormente preferite, o quali sono state maggiormente sviluppate.

Ci sono i clown, rispondono, che sono il punto di forza, molto apprezzati; le insegnanti cioè hanno assimilato la tecnica molto bene. E dovranno ancora arrivare tre costumi nuovi da pagliaccio (oltre ai costumi che si possono inventare e creare). E a parte quello che fanno le insegnanti, è importante quanto si fa fare ai bambini, la pittura della faccia, ecc., in quanto mostra al bambino che può diventare altro da sé, diventare un'altra persona facendosi altro; c'è l'occasione di un ciclostile nuovo, e quindi la possibilità di fare una produzione nostra, a livello autonomo, (per es. elenco di un ricettario della zona, tipico della Liguria); l'erbario è andato molto bene, però è in rapporto alle stagioni. Si afferma che non si vuole essere monolitici, fissati in una unica direzione di attività. Così si è sviluppata la pittura sulla stoffa, sul vetro; il legno raccolto sulla spiaggia, levigato dal mare, offre diverse possibilità di elaborazione, formale e informale. Esiste il problema di avere un forno per la lavorazione della creta, trovare uno spazio adatto e staccare un paio di persone, per

turno, che si addestrano dietro a una guida: non è un'attività che si può improvvisare.

In conclusione il gruppo delle insegnanti può riconoscere che sta lavorando e proponendo delle attività svariate; anche se per i motivi detti prima non si seguono esattamente le regole, o certe regole di programmazione; del resto, si afferma, che la «programmazione» è anche quello che si fa, se ha una testa, uno sviluppo e una conclusione, se è vero che si imposta il lavoro, lo si articola, e alla fine si hanno dei risultati: questa è una «programmazione» non organizzata del tutto, fatta empiricamente, ma realizzata. L'importante è che ci siano questi tre momenti.

Intervengo chiedendo se il lavoro sul vetro, sui tessuti, erano gratuiti o collegati alle osservazioni che i ragazzi avevano fatto nelle escursioni. E mi viene risposto che certe attività di manipolazione erano legate alle esperienze dirette, mentre altre erano indipendenti (come un lavoro sulla stoffa).

Dato che non si era parlato di drammatizzazione o di azioni sceniche improvvisate dai ragazzi, domando se qualcosa del genere era stato realizzato nei vari turni.

Mi dicono che si è lasciato il discorso della drammatizzazione che si era sviluppato l'anno scorso, per orientarsi verso una serie di giochi nuovi, e giochi che misurano anche quello che hanno imparato all'esterno: ci sono dei giochi con quiz, domande, ecc. che suppongono una ripresa dell'esperienza vissuta. Così il momento di divertimento che può essere fatto la sera, diventa qualcosa di più valido, per nulla noioso e che ha suscitato l'ammirazione dei bambini e delle insegnanti di Milano per la ricchezza delle proposte ludiche. E i momenti preferiti erano appunto la sera, o nelle giornate di brutto tempo, quando si organizzava per es. un quiz al telefono, riferito a esperienze fatte. Così è stata maggiormente sollecitata l'attenzione dei bambini, che sapevano che le cose che ascoltavano servivano per la relazione, ma anche per il gioco.

Così per le feste finali che si fanno sempre, l'anno scorso erano impostate su scene, sketch, ecc., mentre quest'anno erano ripresi dei giochi con il grande regalo, con balli, divertimenti.

Non è stata fatta una documentazione fotografica delle attività svolte nei tre tur-

ni, perché una buona macchina fotografica era arrivata da poco. E si intende utilizzarla in seguito, cercando di prendere dei momenti tipici dei singoli turni, per non rischiare di riprendere sempre le stesse cose. E una proposta era quella di documentare con diapositive la struttura della colonia, in modo da poterla meglio presentare negli incontri di Milano. E la proposta ulteriore è quella di formare una piccola mediateca; ed esiste già una documentazione in dia sul mare.

OSSERVAZIONI CRITICHE

Un dato indubbio nell'incontro con le insegnanti e sostanzialmente riportato sopra, rivela che da parte delle insegnanti di Andora esiste un atteggiamento di disponibilità che è stato sottolineato dal fatto che le loro proposte di un tema programmato in genere è stato rifiutato dagli insegnanti di Milano. Nonostante questo non si sono tirate indietro nella fase di illustrazione dei diversi posti, come nella proposta di diverse attività espressive.

Si deve aggiungere che anche per le insegnanti di Andora il problema programmazione era in gran parte nuovo, come costituiva una novità la capacità di coprire gli stessi ambienti (porto, Cervo, per es.) in maniera diversa, in modo da indurre veramente un atteggiamento di «ricerca» e di scoperta. E questo fatto non è stato forse del tutto assimilato. Ne è una riprova il ciclostilato di 5 pagine presentato agli insegnanti di Milano, dove sotto il titolo iniziale di «programmazione» si propone una ricerca di ambiente, giustificata da quei punti che erano stati presentati da me nell'incontro precedente di ottobre '83. L'impostazione programmatica scade nella presentazione descrittiva dei tre temi, il mare, collina e campagna, cenni storici, che elencano una serie, del resto interessante, di località, senza problematizzare il singolo tema e i suoi diversi aspetti. Così non sono giustificate le diverse attività e tecniche di animazione che possono derivare logicamente dai dati raccolti.

Lo schema che era stato accennato nella discussione della «programmazione di una gita ad Albenga», forse perché riferito a un ambiente specifico, si presenta più organico nella stesura, ha uno scopo operativo, che ugualmente poteva essere intensificato se si collegavano esplicitamente le possibilità offerte dalla visita, e in rap-

porto a queste si determinavano gli sviluppi e le tecniche espressive.

Il «giornale di bordo» steso da un paio di classi nel terzo turno è una raccolta disparata, descrittiva delle innumerevoli cose che i ragazzi avevano visto. Hanno provato sensazioni e impressioni nuove, avuto informazioni interessanti, ma si tratta di un «documento chiuso», che non stimola a un ulteriore lavoro di ricerca di espressione, di confronto.

Malgrado le difficoltà e le perplessità da parte degli insegnanti di Milano di accettare uno «schema imposto» e apparentemente limitante le loro possibilità di informazione, si verifica che insegnanti più duttili e disposti alla programmazione, recuperano in maniera positiva quanto hanno sperimentato con la classe nel soggiorno di Andora. Con le proposte nuove di programmazione e di ricerca espressiva non è possibile (è la sensazione comune delle insegnanti di Andora) mettere in discussione un «tipo di lavoro» che un insegnante conduce durante l'anno: se accoglie le proposte nuove dell'ambiente e dello stile di lavoro della colonia, bene, se non lo recepisce, non c'è molto da fare. Non si può imporre una programmazione sulla programmazione dell'insegnante di Milano. E corrisponde all'atteggiamento dell'insegnante che egli è «il padrone indiscusso della sua classe», e quindi rifiuta interferenze o imposizioni rigide, o che gli sembrano rigide.

Secondo me le affermazioni precedenti hanno una parte di verità, e sono in parte discutibili. E' vero che ogni insegnante è libero di farsi la «sua» programmazione, ma nello stesso tempo questa stessa programmazione deve essere flessibile e duttile e capace di sfruttare gli stimoli che possono venirgli positivamente da ogni parte. Altrimenti sarebbe vero l'estremo e il paradosso che ogni iniziativa al di fuori di un certo piano predisposto dall'insegnante disturba e deve essere rifiutata: a pari diritto dovrebbe essere rifiutata e diffidata energicamente lo scambio città-campagna, attività giustamente integrative come esperienze teatrali, cinematografiche. In rapporto a questo ci sarebbero da fare delle gravi obiezioni al fatto che i ragazzi sono «proprietà» dell'insegnante, quando un apprendimento dovrebbe essere aperto e pronto al confronto e all'incontro con le realtà più varie, che quindi vengono riesaminate, riorganizzate, razionalizzate.

Un atteggiamento semplice negli insegnan-

ti li renderebbe disponibili: il fatto di essere capaci di mettere alla base del loro lavoro *la ricerca, come metodo costante*. In questo modo sarebbero disposti anche a una programmazione precisa, ma insieme capace di assorbire quanto di originale può venire soltanto da ambienti extrascolastici, e di stimare la proposta di Scuola Natura che è essenzialmente una ricerca espressiva d'ambiente.

L'apporto di Scuola Natura anche se occasionale e concentrato, presenta un apporto specifico, integrativo al lavoro normale, e alternativo a una tendenza che è quella di un lavoro prevedibile e ripetitivo, che non sfrutta generalmente la totalità dei linguaggi del bambino e quindi non gli dà la possibilità di una esperienza globale delle sue stesse potenzialità.

Un esempio concreto di questa esperienza nuova è *l'uso della macchina fotografica*, durante il soggiorno in colonia. Se i singoli ragazzi che hanno la macchina la usano in maniera privata, per raccogliere in definitiva un album di ricordi da riordinare a Milano, questo significa anzitutto che non sono abituati a un uso dello strumento per la ricerca e per un lavoro di gruppo. La soluzione più naturale sarebbe quella di organizzare l'intervento dei ragazzi dotati di una macchina, per documentare nella maniera più completa e curiosa un dato ambiente, un monumento, ecc. Dovrebbero quindi essere disposti a sviluppare subito la pellicola, per confrontare le diverse foto, costruire un cartellone che riguarda un certo problema, integrare con schizzi e disegni fatti dai loro compagni le loro foto, mettere in sequenza foto (e foto e disegni) in uno striscione, per rivederlo con l'episcopio, e eventualmente costruire una colonna sonora. Questo è il minimo che si può richiedere per un lavoro di gruppo corretto e per una ricerca che effettivamente si apre a uno sviluppo a Milano. Del resto i ragazzi conservano il negativo e possono se vogliono, sempre ricostruirsi il proprio album personale.

Alla fine della discussione con le insegnanti di Andora si ripresentava il problema del modo migliore di presentare dei «percorsi» di lavoro e di ricerca, in maniera meno pesante di quanto si era fatto in ottobre, e insieme in modo più efficace e stimolante del saggio «schema di una visita ad Albenga». Prevedere sistematicamente una serie, che si sarebbe sviluppata nel tempo, di «schede di presentazione», con notizie, informazioni, proble-

mi, cercando di organizzare la singola scheda in maniera organica. E la stessa scheda può essere usata dopo la visita, per controllare e verificare quanto si è osservato, quanto si è tralasciato, ecc. Senza dimenticare la funzionalità di uno stock di diapositive, che certamente sollecitano e provocano maggiormente.

SCHEDE DI LAVORO - PERCORSO DI RICERCA

Nella parte finale dell'incontro ho proposto alle insegnanti di dividersi in tre gruppi, e seguendo lo schema della ricerca espressiva, rielaborare una scheda di lavoro.

La prima scheda-percorso riguardava Cervo

— Sulla costa della riviera ligure di ponente sorgono gli agglomerati di antichissime costruzioni, borghi medievali di particolare interesse storico e di costume. Cervo ne è un esempio significativo, in quanto consente di vagliare la varietà degli aspetti caratteristici: testimonianze romane e medievali, tipica struttura delle costruzioni liguri, con particolare riferimento a vicoli detti «carrugi»; l'aspetto leggendario e architettonico del paese, e la chiesa di schietto stile barocco, presenza di un museo etnografico che testimonia la vita e le tradizioni di una popolazione di pescatori, contadini e marinai. La realtà inoltre di un presente che è basata sul turismo, e sull'artigianato locale, in contrapposizione a un passato ricco di storia.

Progettazione

— Si presenta al bambino la possibilità di visitare il borgo; attraverso i mezzi visivi, diapositive, le relazioni e i dépliant a disposizione, si cerca di stimolare l'interesse nel gruppo; vengono poi formulate delle domande, per stabilire i vari livelli di conoscenza.

— Prime caratteristiche di Cervo: a) localizzazione del paese e sua posizione geografica; b) periodi delle costruzioni e influenze storiche; stato di conservazione dell'abitato, attuale situazione turistica e artigianale con relativa conseguenza sull'economia locale; c) mezzi audiovisivi da utilizzare (registratore, macchina fotografica per interni ed esterni, fogli per schizzi, notizie e appunti; manuali, libri, dépliant, per integrare le ricerche).

Attività di lavoro sul posto

— Tempo di durata dell'escursione: una mattinata. Raggiunta la meta con il mezzo pubblico, le classi hanno a disposizione i seguenti itinerari da seguire: osservazione analitica della cartina posta all'inizio del borgo; struttura del paese con particolare riferimento alle vecchie mura che la circondano, alle porte di accesso centrale e laterale con varie denominazioni; caratteristica delle case liguri edificate con sistemi di sostegno, chiamati «pontini» o archivolti, in quanto zona sismica. Inoltre: Palazzo Morchio, attuale sede del Comune, con il portale in ardesia; particolare di casa settecentesca costruita, come tutta Cervo, sulla roccia. Ancora: si accede all'antica porta nella parte più vecchia e caratteristica del borgo, dove sono evidenti una pavimentazione detta «acciottolato», e gli scalini ricavati direttamente dalla roccia, «pontini» di sostegno e di comunicazione fra una casa e l'altra.

— Zona panoramica, che spazia sulla costa delimitata da Capo Mimosa a Levante e da Capo Berta a Ponente.

— Piazza della Chiesa, dedicata a s. Giovanni Battista, detta anche dei «corallini», legata a tradizioni e leggende tramandate da generazioni; la chiesa è di stile barocco (1686-1784), a una sola navata, e conserva su un altare laterale un crocifisso artistico, una scultura in legno; possiede inoltre dipinti raffiguranti la vita di s. Giovanni e di s. Giorgio, con ricche decorazioni sulle colonne e sui capitelli.

— Piazza del Castello, sede del museo etnografico.

Elaborazione dei dati e verifica finale

— Si consiglia di dividere la classe in gruppi di lavoro, per elaborare il materiale raccolto: vengono ultimati gli schizzi, fissati i punti salienti delle interviste, raccolte le impressioni, e si procede a una discussione-confronto con l'insegnante per verificare se l'obiettivo prefissato è stato raggiunto.

Possibilità di lavori conclusivi:

— opera di cartellonaggio, utilizzando il materiale a disposizione, schizzi, fotografie, dépliant;

— costruzione di una storia e sua drammatizzazione con le diverse tecniche (ombre cinesi, maschere, burattini, fumetti, integrati con disegni o foto);

— ricostruzione di una giornata vissuta

in epoca medievale, con dialoghi in dialetto ligure, fra gli abitanti della costa e gli invasori saraceni.

Per concludere si verifica se esista un collegamento con argomentazioni analoghe per una ulteriore valutazione del lavoro svolto e un eventuale approfondimento.

La seconda scheda di programmazione riguarda una gita a Laigueglia

Le educatrici di Andora propongono alle classi provenienti da Milano per aderire all'iniziativa di Scuola Natura, uno schema da seguire per l'escursione a Laigueglia.

L'attività da proporre al bambino deve tener presente tre punti fondamentali:

- esperienza diretta con un ambiente storico-marinaro, rilevando la differenza dell'aspetto turistico-commerciale della cittadina in rapporto alle varie stagioni;
- stimolazione della creatività del bambino valorizzando le sue capacità espressive e utilizzando i vari strumenti di comunicazione, linguaggio grafico-pittorico, e drammatizzazione in un secondo tempo;
- raccolta di dati e successiva elaborazione inserendola in un contesto didattico che preveda il confronto fra la realtà appena vissuta e quella di tutti i giorni.

Fase di progettazione

Preventiva informazione atta a fornire al bambino nozioni preliminari che possano essere confrontate ed ampliate con la conoscenza diretta del posto.

Suddivisione della classe in gruppi, assegnando loro un compito preciso, in relazione a interessi diversi e le diverse tecniche di osservazione: foto, schizzi, interviste, registrazioni, raccolta di materiali, ecc.

— Prime caratteristiche di Laigueglia: ubicazione della città, posta sul mare, fra Capo Nero e la baia di Alassio; il paese è formato da due nuclei distinti, separati fra loro dalla Via Aurelia, il centro storico sul mare, testimonianza di antico ruolo di borgo marinaro; la parte moderna sulla collina, in seguito allo sviluppo turistico della città.

— Periodo di costruzioni e di influenze storiche: la storia della città di Laigueglia risale al periodo delle incursioni saracene, e come testimonianza di quell'epo-

ca si erge vicino alla spiaggia un bastione di avvistamento e di difesa; inoltre percorrendo un antico «carrugio» di Laigueglia si può vedere la struttura dell'abitato, costituito da un nucleo compatto dove le case sono unite da archi, che avevano funzione di sostegno e di difesa. Tipica è la colorazione delle case: alcune conservano ancora delle tinte a pastello, usate per mimetizzarle con la natura circostante, onde ovviare alle incursioni saracene; altre invece spiccano per i loro colori accesi, affinché in epoche successive, passato il pericolo delle invasioni piratesche, servissero da richiamo per i pescatori in alto mare.

Dall'osservazione del centro storico si passa all'osservazione della spiaggia, dove il bambino ha la possibilità di effettuare un apporto di materiali vari: sassi rifiutati dal mare, levigati, conchiglie, legni, ecc.; e di stabilire un colloquio con i pescatori che solitamente rientrano dalla pesca nelle prime ore del mattino.

In questo modo il ragazzo ha la possibilità di ampliare le sue conoscenze riguardo l'ambiente, in questo caso il mare, che può anche diventare diretto contatto con i lavori della realtà della quale finora aveva soltanto una nozione teorica.

Sempre sulla spiaggia il ragazzo ha il modo di osservare la ricchezza del paese che trae origine dal mare: infatti a una attività prevalentemente di pesca si è aggiunta l'attività turistica che è diventata negli ultimi anni l'attività preminente.

Materiale occorrente e tempo a disposizione

— Registratori per interviste, ed eventualmente uno schema preventivo di domande; macchina fotografica, quaderni e matite per eventuali schizzi; sacchetti per raccolta di materiale vario sulla spiaggia. Il tempo impiegato generalmente consiste in una mattinata.

Elaborazione dei dati raccolti

— Sviluppate le foto e le diapositive, completati gli schizzi, analizzate le interviste, si stendono i punti salienti. I singoli gruppi impiegano il materiale da loro raccolto per realizzare un lavoro conclusivo, con la possibilità di svilupparlo a Milano nelle seguenti direzioni: — cartelloni con disegni e foto; strisce di fumetti; proiezioni di diapositive, realizzazione di altri lavori utilizzando il materiale raccolto.

Il terzo gruppo stende una programmazione schematica sul castello di Andora

— *Prima fase*: fase di progetto, con la presentazione del luogo da visitare, rivolgendosi ai bambini con una serie di domande-interviste. Contenuto e metodologia: oltre alla proiezione di diapositive, fotografie, disegni e dépliants, drammatizzazione da parte dei bambini di fatti avvenuti in varie epoche, in rapporto alla località del castello. Obiettivi: mettere in evidenza la comunicazione verbale e non; capacità di farsi capire con le parole e l'espressione corporea; passaggio quindi dal linguaggio egocentrico al linguaggio socializzante.

— *Seconda fase*: fase di progetto, passeggiata al castello, individuato fra gli aspetti interessanti dell'ambiente circostante. Contenuto e metodologia: suddivisione in piccoli gruppi, in settori diversi, per osservare il castello, la torre, l'ambiente circostante, e raccogliere del materiale da utilizzare in seguito. Obiettivo: capacità di osservare e di entrare in contatto con un ambiente, registrando le varie capacità corporee: tatto, vista, udito, olfatto.

— *Terza fase*: come fase di progetto, trasposizione simbolica da parte dei bimbi della loro esperienza al castello. Contenuto e metodologia: disegni individuali e collettivi, riproduzione mimica delle attività, ad es. del contadino; produzione dei suoni, e rumori dell'epoca attuale e di quella remota. Obiettivo: l'utilizzazione di una pluralità di linguaggi, nella manifestazione dell'esperienza vissuta; la capacità di vivere una realtà, e in questo caso il castello in modi eterogenei: disegni, pannelli, costruzione in legno del castello stesso, murales, collages, pittura sul vetro, pittura con colori naturali.

— *Quarta fase*: come fase di progetto, costruzione del castello scegliendo uno spazio esterno o interno. Contenuto e metodologia: esplorazione assieme ai bambini degli spazi esterni e interni; per arrivare a un obiettivo specifico: capacità di percezione legata alle cose che si vedono, capacità di individuare gli spazi legati al nostro progetto.

— *Quinta fase*: progetto dell'ubicazione. Contenuto e metodologia: misurazione dello spazio, largo, stretto, che potrà essere sfruttato; il corridoio potrà essere sfruttato per dei murales; per una costruzione in legno occorrerà uno spazio am-

pio, e quindi all'aperto; per i pannelli e altri disegni potremo utilizzare uno spazio ampio, all'interno, come ad es. l'aula o la rotonda. Obiettivo: conoscenza dei concetti spaziali, in funzione del lavoro che si intende svolgere.

— *Sesta fase*: fase del progetto: reperimento del materiale. Contenuto e metodologia: utilizzo dei materiali reperiti. Obiettivo: capacità di distinguere le varie superfici dei materiali, ruvido, liscio; le grandezze, i colori, ecc.; capacità di percezione e di confronto.

— *Settima fase*: come fase di progetto, la costruzione. Contenuto e metodologia: tagliare, incollare, sovrapporre, affiancare, dipingere, ecc. Obiettivo: coordinamento occhio-mano, secondo quello che si vuole esprimere come prodotto finito; consapevolezza quindi della presenza dell'altro, visto che si lavora insieme.

— *Ottava fase*: come fase di progetto, animazione del castello. Contenuto e metodologia: individuazione dei personaggi, e loro caratterizzazione attraverso costumi; maschere, ecc.; drammatizzazione libera o su canovaccio, su un tema fisso creare spontaneamente dei dialoghi. Obiettivi: arricchimento e rinforzo della comunicazione verbale, e non, attraverso l'espressione corporea; sviluppo della socializzazione, uso del proprio corpo, mascherato o dipinto; uso di oggetti, di spazi; capacità di riprodurre con tutti i linguaggi l'esperienza vissuta in una elaborazione creativa.

— *Nona fase*: verifica e comunicazione dei risultati in base ai quali si indicano ai bambini e agli insegnanti sviluppi tematici e tecnici riguardanti il tema esaminato.

Come si osserva i diversi progetti sono maggiormente articolati, e per quanto riguarda i primi due schemi, sono meno chiari forse negli obiettivi e nella concatenazione del lavoro. E' comunque un passo avanti, dopo l'impostazione primordiale, in quanto scaturisce dall'esperienza diretta delle educatrici, impegnate in prima persona. Questa disponibilità dovrà ancora essere verificata, e il discorso rimane aperto: quando si mettono in moto certe dinamiche come quella della ricerca, l'esigenza di una programmazione, le tecniche dell'animazione, tanti atteggiamenti che sembravano stabili e rassicuranti vengono messi in discussione, e provvidenzialmente.

Un ragazzo che perde la voglia di giocare è psichicamente morto e può diventare anche un pericolo per quel ragazzo che avvicina. Tanti mali della civiltà sono dovuti al fatto che i bambini oggi non hanno più la possibilità di giocare a sufficienza. Trasformare un bambino in adulto prima del tempo si rischia di farne un mostro. Il ragazzo quando gioca non spreca il tempo, ma lo impiega bene, se gioca con fantasia, rispettandone le leggi, simpatizzando con gli altri.

LE REGOLE DEL GIOCO

Coinvolgimento, educazione, immaginazione

di Cesare Rossi e Marina Lombardi

«Amate le loro cose se volete che i ragazzi amino le vostre». Lo diceva D. Bosco agli educatori, insegnanti e animatori. E uno degli amori del ragazzo è certamente il gioco. Partecipando con interesse ai loro divertimenti, insegneremo ad essi gli impegni e i valori della vita matura e adulta. In questa logica, appare quindi fondamentale, per educarlo, mettersi al posto del ragazzo e guardare la vita dal suo punto di vista. Chi non ha la passione dell'educatore troverà l'esercizio umiliante o inadeguato. Sarebbe però innaturale fare il contrario.

Lo sappiamo che non tutti sono d'accordo.

Ma il presentare la vita dal lato ludico non significa disimpegno, leggerezza e superficialità. Chi mai ha detto che «le cose serie» debbano essere «tristi»? Eppure si trovano dei professori che considerano «poco seria» la scuola quando piace agli allievi, e che studiare una tragedia greca facendo teatro, cioè giocandola, non esprime serietà scientifica!

Il gioco deve offrire ai ragazzi l'occasione di vivere le virtù umane e di combattere i vizi. Quindi la promozione dell'uomo sarà l'obiettivo che conferisce serietà al gioco. Attraverso il gioco ragazzi e adulti, insieme, possono praticare la lealtà, crescere nella socialità, coltivare l'amicizia, diventare resistenti, sopportare il sacrificio, appassionarsi della ricerca, rispettare gli altri, allenare l'immaginazione, educare il carattere...

La fantasia è indispensabile per organizzare il gioco e per giocare bene la vita. L'animatore deve saper inventare sempre nuove avventure. Ma gli sarà facile se ha in mente con chiarezza dove vuole condurre i ragazzi che gli sono affidati, e a che livello di formazione. L'uomo ideale che vi proponete e le sue qualità vi devono suggerire i giochi da organizzare. Volete, ad esempio, educare i ragazzi a soccorrere un infortunato? Improvvisate un «incidente» che obblighi i ragazzi a giocare ai soccorritori: praticare i primi soccorsi, rianimarlo o immobilizzarlo, improvvisare una barella, trasportare un ferito...

L'interessamento per i valori dei ragazzi, l'impegno per promuoverne lo sviluppo ed una immaginazione creatrice sono tre regole che vi renderanno animatori efficaci e desiderati.

E adesso giochiamo. Provate a fare dei venti giorni di colonia un grande gioco: in crociera!

IN CROCIERA

Primo giorno. E' certamente una delle giornate più importanti: i passeggeri salgono a bordo della nave «VACANZA». La devono visitare, scoprire, conoscere. I passeggeri sono cinquanta. Nessuno si conosce. Ci si imbarca alle 9. Alle 11.30 si salpa. Mezz'ora dopo ci si ritrova tutti nella sala-pranzo. Dopo pranzo ognuno visita liberamente la nave, che diventerà propria, o meglio «nostra». Nel frattempo l'animatore farà conoscenza con gli artisti e gli operatori del viaggio, e insieme preparerà al dettaglio la prima serata, che potremmo intitolare «CONOSCIAMOCI!» o anche «CARTA D'IDENTITÀ'». Questa prima serata ci permette di conoscerci meglio e di fissare e distribuire a ciascuno la sua parte.

Il programma della prima serata:

h. 20.30

Musica maestro! L'orchestrina riceve, nel salone d'onore, i passeggeri al suono di «Funiculì funicolà».

h. 20.45

L'animatore si presenta dicendo «Buona sera!», e subito presenta il «Comandante». Sarà poi il Comandante a presentarsi e a presentare il suo stato maggiore:

- il primo commissario
- il secondo
- il capo macchina
- il commissario amministratore
- il medico
- il cappellano
- il radiotelefonista.

Il Comandante farà poi il discorso di benvenuto e programmatico. Passerà poi a presentare lo staff civile:

- il direttore
- il capo-hostesses
- le hostesses
- il responsabile della gita
- il maestro di musica e la sua orchestra
- il bibliotecario
- il fotografo
- ...

L'animatore riprenderà il microfono e darà il via all'orchestra per introdurre la danza della prima coppia: «Conosciamoci!». E poi tutti in pista!

A questo punto incomincia il gioco delle statue. I ballerini sono in pista e danzano. Al fischio dell'animatore, dovranno fermarsi «subito» nella posizione in cui si trovano. Saranno eliminati tutti coloro che non sono pronti a fermarsi a tempo.

Per questo gioco ci vuole una musica molto ritmata, veloce: russa o spagnola... Ma ora vi lasciamo continuare. Non vogliamo mortificare la vostra fantasia.

LA TOMBOLA

MATERIALE: Un dado; una pista-piattafirma suddivisa in sei grandi riquadri, corrispondenti ciascuno a uno dei sei numeri del dado.

GIOCATORI: Molti.

I giocatori danzano a suon di musica. Al segnale STOP! devono fermarsi subito dove si trovano, dentro uno dei riquadri. Poi, con il dado, si tira a sorte un numero. Tutti i ballerini che si trovano fuori dal quadrato numerato vengono eliminati. Potete anche fare il contrario: eliminare i ballerini stazionanti dentro il riquadro sortito.

SALTO DEGLI OSTACOLI

MATERIALE: Tutto quello che può essere di ostacolo lungo il cammino. Una benda per gli occhi.

GIOCATORI: Uno alla volta.

Gli ostacoli sono distribuiti in fila. Il giocatore ha gli occhi bendati (fategli percorrere la pista una volta ad occhi scoperti). Gli ostacoli sono messi a distanze irregolari. Il giocatore dovrà saltarli senza inciamparvi. Fate la stessa cosa con un secondo giocatore. Al terzo giocatore, senza che se ne accorga, togliete tutti gli ostacoli! Sarà uno spasso vederlo evitare o saltare gli ostacoli invisibili!

I FISCHIETTO

MATERIALE: Un fischiello con una funicella per appenderlo.

I giocatori sono tutti seduti in cerchio, con le mani dietro la schiena. L'animatore, al centro, invita un giocatore ad uscire: non deve vedere a chi viene dato il fischiello. L'animatore affida poi il fi-

schietto a uno spettatore qualsiasi, che dovrà fischiare e passarlo subito ad un altro... Fa entrare il giocatore uscito: dovrà indovinare da dove viene il fischio e chi tiene in mano il fischietto. Chi indovina sarà premiato. L'animatore invita un altro giocatore a uscire, per riprendere subito lo stesso gioco. Alla terza o quarta ripresa, l'animatore si appende il fischietto alla cintura, dietro la schiena. Il pubblico suonerà il fischietto lasciandolo appeso all'animatore, fingendo contemporaneamente di passarlo al compagno vicino... Naturalmente i partecipanti dovranno tenere sempre le mani dietro la schiena. Quando il giocatore pensa di aver scoperto il fischietto, indicherà la persona, che gli mostrerà rapidamente le sue mani... vuote! Difficilmente indovinerà il trucco, e inoltre si sentirà disorientato dalle risate del pubblico.

GUARDIA E LADRO

MATERIALE: 2 bende per occhi, 2 cappelli, un grande tavolo.

GIOCATORI: 2 alla volta.

La guardia insegue il ladro attorno al grande tavolo, restandovi attaccati sempre almeno con una mano. Bendate gli occhi dei due giocatori e avvertiteli che chi ha il cappello in testa è la guardia, mentre chi ha la testa nuda è il ladro. Ripetete questo due o tre volte, scambiando i ruoli. Poi prendete altri due concorrenti. Dateli le stesse indicazioni. Ma questa volta, non mettete il cappello in testa a nessuno dei due, e così i due giocatori crederanno di essere tutti e due ladri e scapperanno subito appena si toccheranno. Divertitevi! Per finire, dopo aver fatto riposare un attimo i concorrenti, senza sbendargli gli occhi, avvertiteli che invertite le parti. In questo momento metterete un cappello sulla testa di ciascuno, in maniera che i due crederanno di essere la guardia. L'arresto può essere spettacolare!

TI VENDO LA MIA ANITRA

GIOCATORI: Una o più squadre.

Mentre esercita la memoria, questo gioco

costituisce un esercizio di dizione molto allegro.

I giocatori sono disposti a semicerchio.

Il n. 1 dice al n. 2: «Ti vendo la mia anitra».

Il n. 2 gli domanda: «Ha becco, zampe, testa e coda?».

Il n. 1 risponde al n. 2: «Sì, ha becco, zampe, testa e coda».

Il n. 2 fa poi la stessa proposta: «Ti vendo la mia anitra», e le stesse repliche si scambiano.

Poi il n. 3 fa lo stesso col n. 4, e così via fino all'ultimo giocatore.

Il n. 1 riprende allora: «Ti vendo la mia anitra».

Il n. 2: «Ha il becco, zampe, testa e coda?».

Il n. 1: «Sì, ha becco, zampe, testa e coda».

Il n. 2: «Ha pagato l'IVA?».

Il n. 1: «No, non ha pagato l'IVA».

Queste repliche circolano nuovamente come in precedenza.

Finalmente, una terzo volta, il n. 1 riprende il dialogo con il n. 2: «E la Finanza?».

Il n. 1: «Silenzio! Ssss...» e mette l'indice teso sotto il naso.

Di nuovo tutte queste battute circolano fra i giocatori.

GLI AVVERBI: GIOIOSAMENTE, SPORTIVAMENTE...

GIOCATORI: Molti.

Uno dei giocatori lascia la sala, mentre gli altri scelgono un avverbio (ad esempio, gioiosamente, lugubramente, mollemente, energicamente, ecc.). Il giocatore rientra e pone, a turno, una domanda ad ogni giocatore. Questi deve, rispondendo, prendere il tono e l'atteggiamento corrispondente all'avverbio scelto. Colui che fa le domande, osservando le fisionomie e il modo di rispondere, si sforza di indovinare l'avverbio. Ha diritto a tre tentativi di risposta, ma può interrogare tutti i giocatori prima di dare una soluzione.

EDITRICE ELLE DI CI

Un libro al giorno

Giovanni Pesenti

17. PAOLO DANEO - 00317

pp. 32 - L. 400

Antonio Alessi

**18. UNA VITA PER AMORE.
SANTINA LANCIA** - 00318

pp. 32 - L. 500

Antonio Alessi

**19. LUIGI VARIARA.
UN APOSTOLO DEI LEBBROSI** - 00319

pp. 32 - L. 500

Carlo De Ambroggi

20. AURELIO BACCIARINI - 00320

pp. 32 - L. 500

Franco Solarino

2. RAGAZZI SPRINT - 01902

pp. 32 - L. 400

Carlo De Ambroggi

3. ALESSANDRINO MAZZUCCHI - 01903

pp. 32 - L. 400

Carlo De Ambroggi

4. ESTER BAGHINI - 01904

pp. 32 - L. 400

Domenica M. Macario

5. LA VITA COME DONO - 01905

pp. 32 - L. 400

Collana

« Ragazzi al traguardo »

Ragazzi e adolescenti travolti dalla morte, forse perché già maturi agli occhi di Dio.

Volumi già usciti:

Franco Solarino

1. UNA PRIMAVERA CHIAMATA PAOLA - 14709

pp. 40 - L. 500



MONDO ERRE

la presenza e la forza
di un amico

MENSILE PER RAGAZZIE/E
80 PAGINE A COLORI

Abbonamento luglio-dicembre 1984
L. 4.000

su ccp n. 247106 intestato a Mondo Erre
Editrice LDC - 10096 Leumann (Torino)

EDITRICE ELLE DI CI

Franco Roberto

**RAGAZZI,
RECITIAMO
INSIEME**

L. 4.000

Franco Roberto

**SCENE E
CONTROSCENE**

L. 5.600

RAGAZZI Franco Roberto

**RECITIAMO
INSIEME**



Franco Roberto

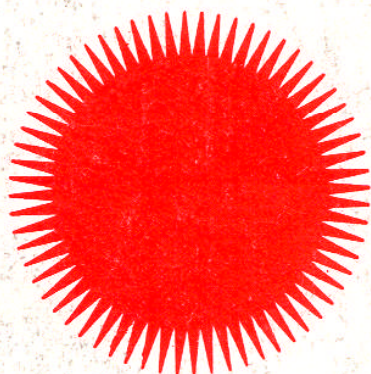
CHI È DI SCENA

L. 4.600

Franco Roberto

**CABARET,
RIVISTA,
PROSA**

L. 4.600



estate

*due collane
per
l'animazione*

TEATRO

Una collana
di recitals
per gruppi
giovanili

**IL TORRENTE
DELLA VITA**

L. 900

**DIRITTO DI
VIVERE**

L. 900

**DON MILANI:
UNA VOCE
ANCORA
ATTUALE**

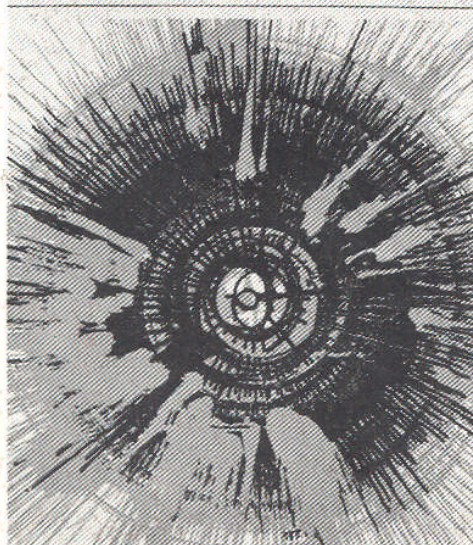
L. 350

**IL TORRENTE
DELLA VITA**

RECITAL

5

elle di ci editrice



**FRANCESCO:
UN UOMO CHE
HA CAPITO
LA VITA**

L. 400

**EDITRICE
LDC**

10096

LEUMANN (TO)

☎ (011)

95.91.091