

# Espressione Giovani '81



---

# EG '81

bimestrale / anno quarto  
n. 5 / sett. - ott. 1981

---

## redazione

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

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

Con la collaborazione dei CGS/CNOS: Cinecircoli Giovanili  
Socioculturali

---

## collaboratori e corrispondenti dall'estero

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

---

## amministrazione distribuzione e abbonamenti

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

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

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

Stampa: Scuola grafica salesiana. Milano



*"Mio padre mi diceva:  
impara ad essere ricco.  
Io, ai bambini e agli attori,  
dico:  
imparate ad essere uomini."  
(K.S. Stanislavskij)*

In copertina:  
*Piso Pisello di Peter del Monte.*

La rivolta dell'io tradotta in carne e  
ossa in un bambino-padre che  
ammonisce i genitori su cosa sia una

il  
cartellone  
di

# Espressione Giovani '81

---

## Editoriale

Espressione bambini '81, 2

---

## I lettori in redazione

I mass-media, argomento preferito dai candidati alla maturità '81, 5

---

## Teatro

### TESTI EG

«L'orso e la volpe», «Il galletto nero», «Mikhail e gli stivali»  
trasposizione scenica di tre favole del folklore popolare, di  
Giacomo Roque, 8

### TEATRO-ESPRESSIONE SCUOLA

Nella scuola manca la lingua «mimo», di Luigi e Bano, 29

### NOTIZIE

Teatro a New York, di Mario Fratti, 65

---

## Cinema

### RECENSIONI

Opera prima, di Ferdinando Trueba, di Ezio Leoni, 36

Passione d'amore, di Ettore Scola, di Valerio Guslandi, 37

### RASSEGNE

Venezia: la Biennale del cinema '81, 40

### CINEMA-ESPRESSIONE SCUOLA

Valutare un film, di Federico Bianchessi Taccioli, 43

Tecnica, religione e prima guerra mondiale, di F.B.T., 46

---

## Audiovisivi-TV

Scritture di massa e la macchina della verità, di GF. Bettetini  
e G. Zucconi, 49

---

## Musica

Guida per una discoteca, di Luigi Lacchini, 51

---

## Animazione e scuola

I centri estivi e l'animazione, di Gottardo Blasich, 59

---

## Concorso EG '81

La soglia, di Luigi Lacchini, 67

Il diavolo e il ragioniere, di Enrico e Marco Zagnoli, 71

Lamento di una madre del sud, del Gruppo «Amici del Teatro»  
di Sant'Angelo-Manduria, 72

Actio tragica, di Giacomo Bottino, 74

Notte su Wthek, di Alberto Viotto, 78

---

## Fotografia

Foto-inserito, 48

---

## ESPRESSIONE BAMBINI '81

**Aiutiamo i bambini ad esprimersi con il gioco,  
la musica, il disegno, la danza, il mimo, la poesia,  
la fotografia, il teatro...**

«Chi è la morte?»

Lunghe catenelle e cartelli rettangolari gialli, con l'immagine di un teschio, dividono le corsie della metropolitana di Milano. Abbiamo visto, più volte, bambini indicare quell'immagine e domandare a chi li accompagnava: «Di chi è quella faccia?» oppure «Chi è quello lì?».

«È la morte» gli rispose, una sera, la vecchia nonna che lo teneva per mano.

«E chi è la morte?» aggiunse subito il nipotino.

«Una cosa che fa paura a tutti» fu la risposta della nonna.

«Ma io non sento paura della morte, anzi, mi piacerebbe vederla viva».

«Viva non c'è» rispose la nonna, con la certezza di chi crede di avere chiuso un discorso definitivamente.

«E tu, nonna, hai paura di una cosa morta?». Lei, cercando di recuperare:

«Soltanto i morti si possono vedere. La morte si nasconde in mezzo alla gente».

«È nascosta anche dentro di te?». Quest'ultima domanda ha fatto traboccare il vaso. La vecchia nonna, con scatto impaziente, segno di una natura una volta indomita e autoritaria, cambia discorso mettendo nelle mani del nipote un pezzo di cioccolato. Si volta, poi, dalla parte opposta, e a denti stretti si domanda: «Ma come ragionano i bambini?».

Per secoli non si è neppure pensato che questo fosse un problema. Anzi, fino al secolo scorso neppure i bambini e i ragazzi facevano problema. Erano merce e numeri, non persone con diritti che gli adulti avrebbero dovuto rispettare. Non era problema il come i bambini vedono, sentono, si esprimono, ragionano, crescono.

E sono ancora troppo pochi, anche oggi, quelli che se lo domandano. Una maggioranza è convinta che i bambini non ragionano; altri affermano che 'ragionano da bambini', euforismo per dire 'sragionano'. Per ragionare come si deve si è convinti che quell'adulto in miniatura debba crescere.

Chi invece osserva con più attenzione il comportamento dei bambini si accorgerà che le cose non stanno del tutto così. Ragionano con una logica propria, più vitale che intellettuale, meno condizionata e più pulita.

La differente capacità di ragionamento tra adulto e bambino non è soltanto quantitativa, bensì qualitativa. Soltanto attraverso una successione di tappe logiche e sociali, il bambino può evolvere le capacità di ragionamento nelle sue

*diverse età, e, purtroppo, non sempre in meglio del tutto...*

*Coloro che vivono quotidianamente accanto ai bambini avranno scoperto che nell'addestramento a ragionare, esprimersi, comunicare sono determinanti il loro rapporto affettivo con l'adulto, le modalità di presentazione della realtà, problemi e valori, e il tipo di linguaggio con cui ci si rivolge ad essi.*

*Il cambiamento, apparentemente insignificante, anche di uno solo di questi elementi secondari, può rendere la comprensione dei messaggi facile o no.*

### **Il gioco: linguaggio innato nel bambino**

*Il linguaggio naturale e più confacente al bambino è certamente quello del gioco: in esso può esprimersi, conoscere, comunicare, creare, verificarsi, fare esperienza, realizzarsi.*

*Non è certo quello televisivo il linguaggio più educativo dei bambini. Eppure gli adulti impongono ad essi ore di televisione in sostituzione ai loro giochi.*

*Negli Stati Uniti i bambini stanno davanti al video, in media, sei ore e ventotto minuti al giorno. E si marcia verso questo traguardo anche in Italia. In una recente inchiesta, svolta in Emilia-Romagna, si è scoperto che il 50% dei ragazzi di quella regione passa davanti allo schermo televisivo quattro ore al giorno; pari, in una settimana, alle ore che trascorrono nella scuola.*

*Ed è certamente superiore la percentuale dei ragazzi di Torino, Milano e Roma. Eppure è risaputo, anche per alcune ricerche condotte in Italia e non solo in America, che le facoltà creative dei bambini esposti continuamente al flusso delle immagini, soprattutto televisive, si atrofizzano; è ormai provato che la loro fantasia risulta notevolmente ridotta rispetto a quella dei loro coetanei che trascorrono meno tempo davanti al video.*

*Questo perché l'audiovisivo offre ai bambini, del mondo e della realtà, un'immagine prefabbricata, secondo codici rigidi e universalmente accettati, e presentata, perché 'visibile', in chiave realistica; non lascia quindi altro spazio all'immaginazione personale del bambino, ne condiziona la fantasia, neutralizza qualsiasi sua capacità di elaborazione artistica, e contemporaneamente sfasa le sue naturali tappe di sviluppo intellettuale, affettivo, realistico.*

*Il problema non riguarda solo i bambini: il rapporto fra linguaggi audiovisivi, fantasia personale e realismo, coinvolge anche gli adulti. E quando la TV porta alla spersonalizzazione e all'evasione totale dalla realtà, diventa pericolosa per chiunque. Emblematico il fatto della madre che, mentre assiste alla trasmissione da Vermicino, avvertita di un incidente mortale che ha investito il suo bambino, non crede, né accetta di essere distratta.*

*Che dire poi dei tanti bambini «personaggio» che ormai da qualche anno vanno riempiendo gli schermi? Occhi incantati, mani grassocce che ricercano, afferrano e trasmettono messaggi come antenne, culetti ben divisi, piedini esitanti e malsicuri, sguardi penetranti o golosi coinvolgono emotivamente ed economicamente gli adulti; e costringono i piccoli spettatori a volere quello che il bambino «attore» possiede, a fare e a dire come quello dice e fa.*

*Anche il cinema si è messo a sfruttare, con più malizia di una volta, bambini e ragazzi. Ricordiamo alcuni film più recenti: Il campione, Gloria, Voltati Eugenio, Pratty Baby, Kramer contro Kramer, Piso pisello...*

*Il cinema li fa divi anzitempo, quando non li trasforma in mostri che pensano, parlano, agiscono come i grandi; forse tutto questo per soddisfare carenze affettive o complessi psicologici di molti adulti. E diventano divi di cinema o di teatro nella misura in cui perdono il gusto di giocare ai personaggi,*

*non riconoscono più le regole della finzione, proprie del teatro e del cinema, ma le trasformano in regole di vita.*

*Può anche capitare che il regista manipoli le immagini televisive: le registri in studio, con l'aiuto di cento trucchi, e successivamente le propini al pubblico come reali, film-verità.*

*A proposito, ci vengono in mente alcuni ragazzi di una casa di rieducazione che, ripresi dalla TV mentre recitavano i porci di una parabola evangelica, vennero poi trasmessi sul programma nazionale come «ragazzi maiali», arrabbiati e affamati, e non come ragazzi che giocavano secondo le regole della finzione teatrale. Vedendosi sul video, hanno gridato la menzogna, e avrebbero desiderato, in quel momento, avere nelle loro mani il regista. Da quel giorno la TV per quei ragazzi non è più stata né oracolo, né specchio della realtà. Si erano sentiti giocati dagli adulti.*

### **E allora che fare?**

*Una domanda che si pone chi è preoccupato del bene dei ragazzi.*

— *I grandi ritornino a stare con i piccoli, per aiutarli a crescere e guidarli nella loro innocente ricerca dell'albero della conoscenza del bene e del male, al quale nessuno può sfuggire, sia pure di passaggio, nell'immaginazione o anche soltanto nei sogni.*

— *Gli adulti, con il loro «modo» di vedere l'audiovisivo, promuovano lo sviluppo delle capacità critiche dei ragazzi; ad esempio 'non premiando' con applausi (espressi anche con un semplice sorriso o altra forma di compiacimento) certi spettacoli contrari alla dignità della persona; oppure evitando di esaltarsi di fronte ai metodi violenti presentati come 'metodi efficaci' per raggiungere i propri scopi. Insegnino ancora a vedere il trucco televisivo e facilitino al bambino, che rientra dal sogno, l'atterraggio nel reale.*

— *Far giocare i bambini può essere un'altra risposta, farli giocare a esprimersi con la musica, il disegno, la danza, il mimo, il teatro...*

*Un grande educatore, Don Bosco, nel secolo scorso ha fondato e diretto «La collana Letture Drammatiche» (EG ne è la continuazione) e nella presentazione del primo numero scriveva che la rivista avrebbe procurato agli educatori, presidi di scuole o presidenti di società, e anche a padri e madri di famiglia, una biblioteca teatrale di opere scelte, rappresentabili, da giocare insieme ai ragazzi e ai giovani nelle scuole, gruppi, oratori e in famiglia.*

*Viviamo in un'epoca di grandi rivoluzioni e di profonde rimesse in questione dei valori tradizionali. Alcune qualità richieste agli uomini di domani sono differenti rispetto al passato, e una volta non erano necessarie. Ormai non basta più apprendere materialmente nozioni che periodicamente vengono rimesse in questione; si avrà sempre meno bisogno di ripetere cose passate... I bambini devono acquistare la capacità di 'adattarsi' (cioè di non farsi emarginare) ai continui cambiamenti ambientali e sociali, e di rispondere con soluzioni nuove ai nuovi problemi. Capacità di adattamento e di risposte nuove significa docilità di spirito.*

*È quindi necessario sviluppare oggi nei bambini questa elasticità dello spirito e questa creatività che gli saranno indispensabili domani. Il gioco drammatico favorisce l'ascolto degli altri, mobilita lo spirito, fa appello alla creatività, sviluppa l'iniziativa e le facoltà di adattamento alle nuove situazioni, aiuta a scoprire fra bambini e adulti una maniera nuova di stare insieme.*

LA REDAZIONE

# **I MASS-MEDIA, ARGOMENTO PREFERITO DAI CANDIDATI ALLA MATURITÀ '81**

**Aspettiamo anche i ragazzi con le loro composizioni sui mass-media, soggetti teatrali o cinematografici, copioni anche brevi, riduzioni di opere letterarie.**

*Quest'anno, forse in coincidenza con l'eccezionale successo televisivo in occasione della tragica vicenda del bimbo morto nel pozzo di Vermicino, i mezzi di comunicazione di massa sono entrati fra gli argomenti proposti ai candidati non solo alla licenza media, ma anche alla maturità, sia nelle prove scritte che in quelle orali. Gli studenti della Galileo Ferrari di Milano, ad esempio, hanno svolto questo tema: «Giornali, telegiornali, radiogiornali: tre fonti di informazione. Come li conosco, come li uso». E alla scuola Anna Frank: «In che modo, a tuo parere, i mezzi di comunicazione di massa influenzano la vita della gente».*

*L'argomento preferito dai candidati alla maturità è stato quello dei mass-media: Il primo tema d'italiano, comune a tutti i tipi di scuola, era così formulato: «Influenze dei mezzi di comunicazione di massa nell'evoluzione della società». Un tema che presumeva una preparazione extrascolastica, perché forse soltanto nelle regioni in cui sono stati introdotti i giornali nelle scuole poteva essere stato oggetto specifico di una discussione di gruppo con il professore.*

*Carlo Sartori, docente di comunicazione di massa e autore de «L'occhio universale», interrogato su come avrebbe svolto il tema, ha risposto: «Con Mac Luhan avrei detto che i mass-media hanno dilatato i sensi dell'uomo. Ma è evoluzione? E influenza su che? Sull'individuo come struttura psichica, sulla società politica, economica. Poi avrei detto che, certo, l'individuo, nell'era delle tv, non è più solo, è cittadino del villaggio globale, con tutti i vantaggi della partecipazione e i pericoli della omogeneizzazione».*

*«Forse qualcosa si muove anche nella scuola italiana, ci scrive Domenico, giovane professore di una media di Monza; dal ristagno si deve uscire il più presto possibile, per non avere prima del previsto un nuovo terremoto sessantottesco».*

*Una maniera per venirne fuori, da questa palude, è proprio quella di costruire zattere, lanciare corde, fabbricare ponti, scavare scolatoi, individuare traguardi insieme ai giovani, e scoprire, di tutto questo, un senso. Bisogna quindi recuperare la logica della creatività, le leggi della collaborazione, la passione per la novità, il dinamismo giovanile, la sete di cultura (più viva che mai, oggi, anche tra gli adolescenti), il significato del convivere sociale, una speranza.*

*Noi andremo a ricercare che cosa hanno scritto sui mezzi della comunicazione i ragazzi delle scuole di Milano. Contemporaneamente chiediamo a chi sta fuori Milano di inviarcì quelle composizioni o ricerche sul tema che gli potranno capitare tra mano. I ragazzi hanno delle intuizioni originali: si è sempre alla ricerca di nuovi spunti e di stimoli efficaci. Ci piacerebbe addirittura vedere arrivare in redazione un gruppo di ragazzi delle medie inferiori, o almeno delle superiori. Non siamo i soli a ricordare che nel passato ci sono stati dei ragazzi, e giovanissimi, che hanno redatto giornali di classe vivi e attuali, scritto poesie o canzoni, narrato racconti, steso copioni per un teatro di classe. Le capacità dei giovani di allora crediamo siano dentro, nascoste o represses, anche in quelli di oggi.*

## A «KAGEMUSHA» IL PREMIO S. FEDELE 1981

Il pubblico del Centro San Fedele, al termine del 21° Cine-referendum che ha presentato da ottobre a maggio 29 film selezionati tra quelli distribuiti nella stagione cinematografica 1980-81, dovendo per regolamento individuare il film «che assurgendo a dignità artistica, attua, con i mezzi propri del linguaggio cinematografico, una comunicazione sincera ed efficace di valori umani», ha assegnato a maggioranza il Premio San Fedele 1981 al regista Akira Kurosawa per il film «Kagemusha» (L'ombra del guerriero) perché, con un denso impianto narrativo, affidato a immagini suggestive per plasticità di forme e riflessi cromatici, montato su ritmi ora lenti ora convulsi, con lo sguardo al comportamento delle cose e delle persone e sul magico agitarsi delle masse esaltate dal tragico rituale delle battaglie, ha efficacemente illuminato con altissima voce, nel silenzio delle ipocrisie, in una maestosa ricostruzione dell'epoca nipponica cinquecentesca, la trasfigurazione morale di chi, chiamato dalla sorte a nascondere insinceramente la morte di un uomo nobile e valoroso, alla fine preferisce seguirlo nella realtà di un eroico sacrificio.

La graduatoria del pubblico di San Fedele:

1. Kagemusha (Lombra del guerriero), di A. Kurosawa - Fox	62,20%
2. Gente Comune, di R. Redford - C.I.C.	50,38%
3. Mia cara sconosciuta, di M. Mizrahi - William Italiana	49,03%
4. La giacca verde, di F. Giraldi - Gaumont	47,06%
5. Tre fratelli, di F. Rosi - Gaumont	40,66%
6. Competition, di J. Ollivier - Columbia	24,56%
7. L'ultimo metrò, di F. Truffaut - Gaumont	22,37%
8. Il recinto, di A. Kovacs - Italnoleggio	21,29%
9. Voltati Eugenio, di L. Comencini - Gaumont	20,67%
10. Stalker, di A. Tarkovskij - Arco Film	20,16%
11. Oltre il giardino, di H. Ashby - Arco Film	18,82%
12. Mon oncle d'Amérique, di A. Resnais - Arco Film	17,08%
13. Passione d'amore, di E. Scola - Cineriz	16,67%
14. La mia brillante carriera, di G. Armstrong - Linea Cinematografica	14,91%
15. Toro scatenato, di M. Scorsese - United Artists	11,73%
16. Angi Vera, di P. Gabor - Arco Film	7,87%
17. Una notte d'estate, (Gloria) di J. Cassavetes - Columbia	6,55%
18. Fontamara, di C. Lizzani - Arco Film	6,33%
19. All that jazz - Lo spettacolo comincia, di B. Fosse - Columbia	6,08%
20. Schiava d'amore, di N. Mikhalkov - Italnoleggio	5,72%
21. Ho fatto splash, di M. Nichetti - Cineriz	5,01%
22. Atlantic City U.S.A., di L. Malle - Gaumont	4,39%
23. Le nozze, di A. Wajda - Lab '80	4,11%
24. Maledetti vi amerò, di M.T. Giordana - Arco Film	3,09%
25. L'avvertimento, di D. Damiani - Cineriz	2,64%
26. L'eredità, di A. Breien - Italnoleggio	2,61%
27. Le strade del sud, di J. Losey - Total Film	1,11%
28. Uomini e no, di V. Orsini - Italnoleggio	0,97%
29. Dossier 51, di M. Deville - Gaumont	0,81%

CENTRO S. FEDELE, PIAZZA S. FEDELE 4, 20121 MILANO.

### «UN UOMO DISINTEGRATO» DELLA Ce.S.A.-Coop. P.

Faccio parte della Ce.S.A. - Coop.P., una cooperativa socioculturale di cui, con altri, compongo il gruppo teatrale. Siamo dei giovani alla nostra prima esperienza teatrale, quindi inesperti su tutto, uniti però per affrontare seriamente questo problema e percorrere insieme questa strada. La nostra preparazione era prima strutturalizzata su esercizi fisici per rendere più agile il corpo. Poi mi è capitata tra le mani, per caso, la vostra rivista, esattamente la n. 1, anno 2, Genn.-Febbr. 1979, ed è stata la nostra salvezza. Infatti, finalmente abbiamo avuto indicazioni concrete per esercizi ben definiti e non generici; testi che ci aiutano ad una evoluzione espressiva personale e di gruppo.

Anche le altre iniziative da voi presentate sono apprezzate; del resto, altri temi e generi indicati dalla rivista EG sono sviluppati dagli altri gruppi della cooperativa. Ora vorremmo avere maggiori informazioni: prima di tutto, diteci come abbonarci alla rivista e anche come avere dei numeri arretrati che ci interessano. Secondo: aiutateci poi a contattare altri gruppi teatrali; dal canto nostro cercheremo di far conoscere la vostra esistenza ad altri.

Il nostro gruppo esiste da quasi un anno, è composto da ragazzi e ragazze dai sedici ai vent'anni, studenti universitari e liceali. Dedichiamo all'esperienza teatrale tre ore al lunedì e giovedì pomeriggio. Lavoriamo nello stesso locale della cooperativa. Il nostro primo ed unico spettacolo è stato «Un uomo disintegrato», tre scenette scritte da noi, aventi come tema il condizionamento.

Vi ringraziamo anticipatamente per quello che potrete fare.

GENNARO CAPRIUOLO, VIA 3 NOVEMBRE, 70051 BARLETTA

#### **AIUTATECI AD ORGANIZZARE UN CONCORSO D'ANIMAZIONE**

Sono impegnato con altri amici ad organizzare un gruppo di animazione teatrale a Barcellona P.G. (ME).

Leggo su «Espressione Giovani», anno 2, n. 5, Sett.-Ott. '79, pag. 26, che fu organizzato in quel tempo un corso di animazione teatrale. Potrei avere di quel corso le dispense o tutto quello che lo riguardò? Se ciò fosse possibile, vi pregherei di inviarmi tutte le notizie relative all'argomento. Pagherò tutto contro assegno.

Certo che, nei limiti del possibile, mi aiuterete, nel ringraziarvi anticipatamente, vi invio i miei più cordiali saluti e le più vive felicitazioni per la vostra meravigliosa rivista.

FRANCO CUTRONI, VIA UMBERTO I, 98051 BARCELLONA (ME)

#### **CONCORSO 'PEZZOBREVE' EG '81**

Vi notificiamo l'elenco dei lavori giunti finora al Concorso 'Pezzobreve' EG '81, in ordine d'arrivo alla redazione.

1. IL RE CHE NON VOLEVA MORIRE, da una favola di G. Rodari, di Raffaella Rossano.
2. QUADRO DI UNA NORMALE FAMIGLIA IN CRISI di Giacomo Anderle, 38050 Villazano (TN), Cerdinor n. 42.
3. IL REGISTRATORE di Sabino Leone e Isabella Sampaolo, 70029 Santeramo in Colle (Bari), Via Domenico Savio 32.
4. LA SOGLIA, atto unico, di Luigi Lacchini, 20162 Milano, Viale Suzzani 155.
5. IL DIAVOLO E IL RAGIONIERE di Enrico e Marco Zagnoli, 28066 Galliate (NO), Via Adua 19.
6. LAMENTO DI UNA MADRE DEL SUD del Gruppo «Amici del teatro di Sant'Angelo», 74024 Manduria (Taranto).
7. ACTIO TRAGICA di Giacomo Bottino, 10019 Strambino (TO), via Cavour 10.
8. NOTTE SU WTHEK di Alberto Viotto, 21100 Varese, Via Grandi 2.
9. IL DRAGO di Fausto Pozzi, 46031 Bagnolo S. Vito (Mantova), Via Cavour 52.
10. SE SUCCEDESSE... ovvero LA POSSIBILITÀ, pantomima, di Tina Cecchini, 19020 San Venerio (La Spezia), Via Privata 10.
11. E VOI CHE DITE, atto unico, di Nicolino Rossi, 66040 Altino (Chieti), Via Selva 391.
12. BEATLESMANIA, influenze sociolinguistiche di un fenomeno musicale, di Fabrizio Broggi, Compagnia dei Pallonari, 20020 Arese (MI), Via Varzi 1/23.

**“L'ORSO E LA VOLPE”  
“IL GALLETTO NERO”  
“MIKHAIL E GLI STIVALI”**

**Trasposizione scenica di tre favole  
del folklore popolare.**

**Giacomo Roque**

---

**Mamma, vuoi che ti racconti una bella favola?**

*Ai bambini piace ascoltarle, le favole, ma anche raccontarle, se qualcuno ha la passione o la pazienza di sentirli. Nel caso mancassero uditori, hanno pure la fantasia di raccontarsele, assumendo contemporaneamente il duplice ruolo del narratore e dell'uditore.*

*Più volte, anche voi, li avrete sentiti narrare la storia a se stessi, oppure ad un orsacchiotto di pezza, sordo e indifferente, o ad una bambola di plastica, ostinatamente impassibile.*

*Perché i bambini le possano raccontare, in questo numero di EG vi presentiamo la trasposizione scenica di tre favole, prese dal repertorio popolare mondiale.*

*Qualche tempo fa, la favola era andata in crisi, perché 'favola' e non 'realtà'; sogno, non verità; evasione, non vita. Oggi è tornata di moda. E la sua rivalutazione non è soltanto per l'immane affare editoriale-economico, ma anche per il bisogno umano che si ha della favola; pari a quello di mangiare, bere, dormire... La favola aggiunge sempre qualcosa di importante e indispensabile alla nostra vita. Dalla favola il bambino può comprendere quei valori e significati vitali che diversamente non riuscirebbe a comprendere e comunicare. La favola provoca la loro curiosità e la soddisfa; diverte e fa riflettere; racconta d'altri, ma per dire di te. Arricchisce la vita del bambino: gli stimola l'immaginazione, sviluppa la sua intelligenza, gli chiarisce le emozioni, lo armonizza con i suoi desideri e ansie, gli fa vedere le difficoltà, gli suggerisce soluzioni a quei problemi che lo possono preoccupare, tiene viva l'utopia.*

*Le tre favole che pubblichiamo possono essere non solo raccontate da più dicitatori, ma anche giocate e rappresentate da bambini o da adulti, oppure insieme. Favola e teatro sono generi letterari piacevoli ad ogni età.*

**Rappresentatele nella scuola**

*Il teatro non è, come spesso si crede, una materia nuova da aggiungere alle altre; nemmeno deve essere l'occasione per graffiare le materie tradizionali, i loro*

*insegnanti e gli allievi, mettendone in evidenza i vizi segreti e le pubbliche virtù.*

*La partecipazione dei ragazzi al fatto teatrale, come spettatori o come attori, in relazione all'educazione delle loro capacità creative, è una operazione culturale che coincide perfettamente con lo stesso progetto della scuola. Purché in essa non prevalga una pedagogia dogmatica o, al contrario, permissiva e priva di autocontrollo; ma sia una scuola umanista. Il teatro, oltre che essere un mezzo privilegiato per introdurre un'arte, quella drammatica, nella scuola, senza rischi di estetismi vani o di intellettualismi eccessivi, favorisce sempre una vera rinascita educativa, portatrice di situazioni nuove e di un insolito lavoro. Insegnanti e allievi sperimenteranno uno scambio diretto di conoscenze, emozioni, interventi, piste impreviste, collaborazioni originali fra attori e registi, e, soprattutto, il risveglio di una creatività comunitaria.*

### **L'orso e la volpe**

*È la trasposizione scenica di un racconto del folklore di molti paesi, trascritta simpaticamente per bambini.*

*La scena può essere allestita secondo regole realistiche o naturalistiche, ma anche soltanto accennata. Un doppio gioco di tende nella gamma degli ocra. Nel fondo, al centro, un grande camino a tettoia, magari buffo alla maniera di certi cartoni animati. A destra e a sinistra del focolare, due larghe panche rustiche, verniciate come certi giocattoli di legno dipinti. Due sedie. Una piccola finestra, molto boccascena, che dà sulla strada, a sinistra del camino. Una porta.*

*Come accessori, prevedere tre bastoni e una lanterna.*

*I costumi saranno molto semplici. Burbero, Volpe e Lontra potranno essere vestiti con una tuta completa di maniche, più o meno ampia o imbottita secondo il personaggio e nello stile degli animali di peluche. Berretto che chiude la testa; con orecchie. Guanti. Mezza maschera di un burlesco piacevole. Code.*

*Curate l'illuminazione: deve creare l'atmosfera del racconto, scandire le sequenze, dare risalto ai singoli personaggi. Questo gioco deve essere condotto con vivacità, ma senza precipitazione. Tutto deve concatenarsi con facilità e buon umore, in un'atmosfera mezzo-reale e mezzo-poetica, con degli sfondi ricchi di fantasia.*

### **Il galletto nero**

*«Il galletto nero» è la trasposizione scenica di una favola, raccontata da sempre in numerosi paesi, e in particolare in Francia, dove, secondo le regioni, l'eroe è ora una «mezza anatra» oppure una «metà di un pollo» o un tacchino.*

*Questa trasposizione si ispira soprattutto a una versione rustica di Paul Delarue e ad una versione ungherese.*

*L'arredamento è molto semplice: a metà scena, ornata di qualche rampicante, una piccola staccionata verde con un passaggio libero, in un gioco di tendaggi giallo-chiaro o anche bianco-sole.*

*Come accessori: un panierino e una zappa bidente.*

*Nessuna difficoltà per i costumi: il fattore e la fattressa saranno abbigliati nello stile campagnolo del settecento, ad esempio. Il fattore porterà una parrucca*

rossa di lana, rigida e tagliata «con l'accetta». Camicia bigia di grossa tela. Pantaloni alla francese, color foglia morta, fermati sotto il ginocchio. Larga cintura. Calze grigio-chiaro a righe rosse. Zoccoli. Piccolo gilè senza maniche, verde bottiglia.

La fattorina ricorderà, per lo stile del suo costume, la Perrette de «Il vaso di latte» di La Fontaine: corsetto, gonna ampia, grembiule bianco, zoccoli.

Il galletto sarà vestito di un elegante collant nero. Porterà una bella cresta rosso vivo in tessuto di spugna, e una coda di piume svolazzanti.

Scegliete con cura dei motivi melodici per la colonna musicale, che creeranno l'atmosfera. Distribuite bene gli altoparlanti che amplificheranno i richiami del galletto e il ronzio delle api.

L'illuminazione ha pure la sua importanza: luce piena, solare, leggermente dorata. Per la scena 8, luce lunare.

Per il rimanente, nessuna difficoltà. È il narratore che conduce il gioco e impone il ritmo. Lo guiderà allegramente, senza precipitazione né tempi morti, lasciandosi semplicemente portare dal ritmo interno della favola.

### **Mikhail e gli stivali**

«Mikhail» è la trasposizione di una favola russa piena di fantasia e di un vecchio racconto popolare cinese. Il tema è stato un po' modificato, ma la molla drammatica è la stessa.

Poco o niente arredamento. Ci si può contentare di un gioco di tende dalle tinte scure e di una illuminazione appropriata. Una ricca icona a colori, un tavolo e una sedia rustici di betulla possono suggerire benissimo l'interno della isba di Mikhail.

I costumi devono essere trasposti nel tono della farsa.

— Mikhail e Iakov potranno portare pantaloni a sbuffo di grosso panno color foglia morta, verde oliva o vinaccia. Camiciotto di tela decorato da qualche ricamo a vivaci colori. Cintura di cuoio. Stivali. Barba. Prevedere calze di un rosso smagliante per Mikhail.

Louka e Katha, dall'aspetto di bambole di legno dipinto, saranno vestite di lunghe gonne pesanti e variopinte, di corsetti bianchi abbelliti da qualche motivo di arte popolare. Treccie di canapa. Visi sodi dalle guance delicatamente rosate.

— Illuminazione sul rosso.

— Questa favola ingenua e allegra, dalla molla drammatica molto elementare, deve essere giocata in tono vivace e burlesco. Il dialogo è semplicissimo, ridotto all'essenziale. Nessuna difficoltà d'interpretazione. Curare tuttavia i giochi di scena e lavorare qua e là, con cura particolare, ai cambiamenti di ritmo e di tono, che devono esser messi in risalto con fantasia burlesca.

L'arredamento, di un realismo pseudo-russo, richiama l'interno di una isba, con una illuminazione tendente al rosso. Un fuoco di legna rosseggia nel camino. Sul muro, una icona illuminata da un lumino. Una tavola consunta, una sedia. (Potete rappresentare il pezzo anche all'aperto, davanti all'isba). All'aprirsi del sipario, Louka Mikhailovna e Mikhail Mikhailovitch sono alle prese.

## L'ORSO E LA VOLPE

---

### I PERSONAGGI

BURBERO, il grosso orso  
LA VOLPE, magra e scarna  
LA SIGNORA LONTRA, piccola e innocente  
IL NARRATORE  
IL BATTERISTA

### I SCENA

*(Si sentono tre colpi, poi il Narratore inizia, davanti al sipario chiuso).*

IL NARRATORE – Burbero, il grosso orso, viveva nella sua casetta di legno all'entrata della foresta... l'inverno era duro: vento e neve! Non una quaglia, non un tordo! Burbero però non se ne lagnava: non conservava forse gelosamente nel suo granaio una grande giara piena di miele? *(Annunciando:)* Burbero!

*(E il sipario si apre, scoprendo la scena, arredata nei toni bruni, rossi e verdi, che suggeriscono la casa di Burbero: una isba. I riflettori sono sul rosso, evocando la notte. Burbero, seduto a cavalcioni su una sedia, fuma la pipa accanto al fuoco).*

IL NARRATORE *(a Burbero)* – Buonasera, Burbero!

BURBERO – Buonasera, Narratore!

IL NARRATORE – Ma, ascolta, Burbero... non senti dei passi sulla via?

*(Alla batteria, rumore di passi e di bastone sulla terra ghiacciata. Cre-scendo).*

BURBERO *(tendendo l'orecchio)* – Sì!... dei passi... un bastone... una visita!

IL NARRATORE – Molto tardiva, Burbero... molto tardiva!

BURBERO – Sì!... Fortunatamente il mio vaso di miele è nel granaio... altrimenti...

IL NARRATORE – Altrimenti?

BURBERO – Avrei dovuto offrirne... e non ci tengo affatto!

IL NARRATORE – Sei goloso, Burbero!

BURBERO – Bah!

*(I passi si allontanano. Burbero si immerge nuovamente nella sua meditazione. Il Narratore continua:)*

IL NARRATORE – Era la Volpe che stava arrivando... Abitava a tre verste... Magra, scarna, non avendo nulla da mettersi sotto i denti, andava alla ventura, naso al vento... Ad un tratto, si mise ad annusare odore di miele... Ascoltatela!

*(Alla batteria, un tirar su burlesco col naso).*

IL NARRATORE – Poi, passo passo *(rumori di fondo)*... si avvicinò alla casetta di Burbero... mise l'occhio alla toppe... bussò *(rumori di fondo)*... Di colpo, Burbero sussultò *(gioco)*... spense la pipa *(gioco)* e gridò:

BURBERO *(con voce tonante)* – Entrate!

IL NARRATORE (*molto semplicemente*) – E la Volpe entrò...

## II SCENA

*(Da destra, in primo piano, entra Volpe. La luce aumenta. È magra come la fame, col suo bastone e la lanterna accesa. Le sue fini orecchie appuntite sono ritte. La sua lunga coda ben fornita scopa il pavimento. Si ferma).*

BURBERO (*cordiale*) – To'! Volpe, la mia vicina... qual buon vento ti porta?

VOLPE (*pietosa*) – Il vento invernale, Burbero!

BURBERO – Cosa posso fare per te?

VOLPE – Ho fame, Burbero!... non avresti un po' di miele?

BURBERO – Ahimè! Volpe... non ne ho più nemmeno una goccia! Ho lappato tutto la notte scorsa...

VOLPE – Tanto peggio per me!

BURBERO – Ma se vuoi rimanere questa notte, ti offro una sedia!

VOLPE – Volentieri, Burbero...

IL NARRATORE – Allora Volpe, senza tanti complimenti, si sedette vicino al suo compare...

*(E Volpe si siede vicino al camino, a cavalcioni sulla seconda sedia, di fronte a Burbero).*

IL NARRATORE – Allora i nostri due compagni si augurarono la buona notte e si assopirono...

VOLPE – Buona notte, Burbero!

BURBERO – Buona notte, Volpe!

*(E tutti e due, appoggiata la testa sulle braccia piegate sullo schienale della sedia, si addormentano. Accompagnamento alla batteria: specie di duo burlesco fra il russare sordo e profondo dell'orso e quello della volpe, più leggero e più garbato).*

IL NARRATORE – Ma Volpe dormiva con un occhio solo... Con le narici aperte, annusava sempre il miele... « Il vaso è nel granaio » pensò, devo arrampicarmi sulla scaletta dell'abbaino... ma come fare?... Improvvisamente le venne un'idea...

*Volpe prende il bastone posato vicino a sè, picchia vari colpi sul pavimento, poi finge di continuare a dormire).*

BURBERO (*sussultando nel sonno*) – Olà! olà! chi bussa?

VOLPE ( *fingendo di svegliarsi*) – Hanno bussato, compare?

BURBERO – Sì... alla porta!

VOLPE – Ah sì... sono i miei amici che vengono a cercarmi per andare a un battesimo...

BURBERO – A un battesimo?

VOLPE – Sì, quello della piccola Iontra! Senti! Burbero, tendi l'orecchio... non senti le campane?

BURBERO (*tendendo veramente l'orecchio*) – No... non sento nulla!

VOLPE – È vero! Hai troppi peli nelle orecchie... Peccato! ma non fa nulla, Burbero... Corro a cercarli... tornerò dopo... Puoi continuare a dormire!

*(E, rapidamente, si alza, prende la lanterna ed esce da destra, in primo piano, mentre Burbero si assopisce di nuovo. Russare. La luce si abbassa).*

### III SCENA

IL NARRATORE – L'astuta volpe salì allora a quattro gradini per volta la scaletta del granaio (*rumori di fondo in sordina*)... aprì il grande vaso di miele (*rumori di fondo*)... vi immerse il muso e lappò, lappò, lappò come un affamato (*rumori di fondo*)... Quando fu ben sazia, ridiscese la scala (*rumori di fondo*) e tornò nella casetta...

### IV SCENA

*(Pausa. Da destra entra Volpe portando la lanterna accesa. La luce aumenta. Burbero si sveglia a metà).*

BURBERO (*con voce assonnata, senza alzare la testa*) – Sei tu, Volpe?

VOLPE (*riprendendo il suo posto*) – Sì...

BURBERO – È stata battezzata la piccola lontra?

VOLPE – Sì...

BURBERO – E come si chiama?

VOLPE – Quarto-di-vaso!

BURBERO – Quarto-di-vaso? Buffo nome!... Comunque!

*(E si riaddomenta: russare, mentre Volpe l'osserva, sempre fingendo di dormire).*

IL NARRATORE – Due ore più tardi, la gola ricominciò a tiranneggiare Volpe... Allora riprese il bastone e picchiò...

*(Come in precedenza, picchia sul pavimento poi, rapidamente, finge di dormire. L'orso sobbalza).*

BURBERO (*insonnolito*) – Olà! olà! hanno bussato ancora?

VOLPE (*con voce innocente*) – Hanno bussato, compare?

BURBERO – Sì, chi sarà?

VOLPE – Ah! ora capisco... sento le campane... Sono i miei amici che tornano dal battesimo del piccolo tasso...

BURBERO – Ancora un battesimo?

VOLPE – Sì, Burbero... ancora un battesimo! non ne avrò per molto! Dormi! Tornerò!

*(E ripresa la lanterna, Volpe esce nuovamente da destra, mentre Burbero ripiomba nel sonno. La luce si abbassa. Russare discreto).*

### V SCENA

IL NARRATORE – E per la seconda volta l'astuta Volpe si rituffò nel vaso di miele... se ne impiasticciò i baffi... poi, quando ebbe divorato la metà del vaso, il più ingenuamente di questo mondo tornò vicino a Burbero...

### VI SCENA

*(Pausa. Si sentono fuori i passi di Volpe, poi questa torna con la lanterna accesa. La posa sul pavimento e poi si installa nuovamente sulla sua sedia).*

BURBERO (*appesantito dal sonno*) – Allora, è stato battezzato il piccolo tasso?

VOLPE – Sì...

BURBERO – E come si chiama?

VOLPE – Mezzo-vaso!

BURBERO – Mezzo-vaso?... Beh! è un nome grazioso per un tasso (*riaddormentandosi*): mezzo vaso... mezzo-vaso... mezzo... (*russare*).

IL NARRATORE – Ma alcuni minuti più tardi, Volpe, che stava terminando di leccarsi sul muso le ultime gocce di miele, non potè resistere alla gola, e per la terza volta battè il pavimento col bastone.

*(Picchia, poi finge di dormire. Burbero sobbalza).*

BURBERO – Olà! olà! non ho le traveggole... hanno ancora bussato!

VOLPE (*con voce insonnolita*) – Bussato?... Hanno ancora bussato, Burbero?

BURBERO – Sì... chi può venire a quest'ora?... Vado a vedere!

VOLPE (*tendendo l'orecchio*) – Zitto! ascolta...

*(Mimica del silenzio. I due amici tendono l'orecchio: Burbero con impegno, Volpe ridendo sotto i baffi).*

VOLPE – Non senti nulla, Burbero?

BURBERO – No!

VOLPE (*con voce meravigliata*) – Le campane, Burbero!... le campane che suonano! Non muoverti! Sono i miei amici che vengono a cercarmi per il battesimo del piccolo leprotto!

BURBERO – Del piccolo leprotto?... Diavolo! Questa è la notte dei battesimi!

VOLPE – Corro, Burbero! Torna a dormire! Tornerò presto...

*(E ripresa la lanterna, esce da destra, mentre Burbero ripiomba nel sonno. La luce si abbassa. Russare).*

#### VII SCENA

IL NARRATORE – E per la terza volta Volpe si arrampicò sul granaio. Di colpo, lappò tutto il resto del vaso. Quando non rimase più una goccia di miele, tornò, con la coscienza tranquilla, nella casetta...

#### VIII SCENA

*(Ritorno di Volpe con la lanterna. La luce aumenta. Burbero si sveglia a metà).*

VOLPE (*a cavalcioni sulla sedia*) – Uff!

BURBERO (*sempre insonnolito*) – Di ritorno, Volpe?... e questo leprotto, è stato battezzato?

VOLPE – Sì...

BURBERO – Bene!... e qual'è il suo nome?

VOLPE – Fondo-di-vaso!

BURBERO – Hum! hum! Fondo-di-vaso... Fondo-di-vaso... curiosa trovata! Bah! Lunga vita a Fondo-di-vaso e buona notte, Volpe!

VOLPE – Buona notte, Burbero!

*(Mimica del sonno).*

IL NARRATORE – E i nostri due compagni si riaddormentarono, ma questa volta sino al mattino... (*Annunciando*) L'indomani mattina!

*(La luce sale lentamente fino al bianco rosato, con l'accompagnamento di alcune battute di un ritornello rustico. Silenzio. Lontano si sente un gallo che canta, poi Burbero si sveglia).*

BURBERO *(stirandosi, sbadigliando e stropicciandosi gli occhi – Aaaa! che buona nottata! Già... ho dormito come un ghiro! (Si alza e guarda attraverso i vetri della finestrella):* Tò! nevica!... il tempo adatto per fare le frittelle...

*(Si avvicina a Volpe che dorme sempre, e la scuote)* Volpe, ehi! Volpe!

VOLPE *(nel dormiveglia)* – Olà, chi mi chiama?

BURBERO – Nevica, Volpe!

VOLPE *(svegliandosi completamente)* – Nevica?

BURBERO – Sì... fiocchi grossi come uova!

VOLPE *(freddolosa)* – Brrrrr!!!

BURBERO – Allegra, Volpe!... faremo le frittelle!

VOLPE – Ma con che cosa, Burbero?... non mi hai detto che non avevi più miele?

BURBERO – Ti ho mentito, Volpe... me ne resta ancora un gran vaso... ma è l'ultimo: è nel granaio!

VOLPE *(fingendo di essere meravigliata)* – Un gran vaso?

BURBERO – Sì... pieno sino all'orlo!... Corro a prenderlo... rattizza il fuoco!

*(Si dirige verso destra ed esce).*

IL NARRATORE – E mentre Burbero saliva la scala a quattro gradini per volta, Volpe, un po' inquieta, si chinava verso il focolare...

*(Burbero è uscito. Volpe fa la mimica di rattizzare il fuoco. Il fuoco divampa: illuminazione rosso vivo. Pausa, poi ritorno di Burbero).*

BURBERO *(severo)* – Olà! olà! in fede mia, mi hai ingannato, Volpe!

VOLPE *(con grande innocenza)* – Ingannato? cosa dici mai, Burbero?

BURBERO – Il mio vaso di miele è vuoto! Sei tu che l'hai divorato.

VOLPE *(offesa)* – Io?... *(lamentevole)* Ah! Burbero! perchè mi accusi? Guardami! non sono che una povera bestiolina, magrolina nella mia pelliccia... non mangio da otto giorni... il mio stomaco piange...

BURBERO – Non posso crederti... Non ti sei forse assentata questa notte?

VOLPE – Sì... per tre battesimi... tre infelici piccoli battesimi...

BURBERO – Ma il mio miele? Dov'è finito il mio miele?

VOLPE – Bah! sei tu che l'hai mangiato, Burbero... mangiato senza accorgertene...

BURBERO – Senza accorgermene?

VOLPE – Pensaci! tu sei goloso!... Forse l'hai divorato durante la notte, mentre dormivi...

BURBERO *(sbalordito)* – Credi?

VOLPE *(con disinvoltura)* – Perdinci!

BURBERO – Tutto ciò merita riflessione... ma, a dire il vero, non sento affatto miele nello stomaco...

VOLPE – Ha avuto tutto il tempo di sciogliersi, Burbero... e di passare nelle vene.

BURBERO *(pensieroso)* – Sì... ora vedremo se dici la verità...

VOLPE – Come potrei mentire?... Guarda il mio naso... si è forse allungato?

BURBERO – Corichiamoci sulle panche vicino al fuoco... e aspettiamo! Sotto l'effetto del calore, le gocce di miele trasuderanno sul pelo del ladro!

VOLPE – D'accordo, Burbero!

IL NARRATORE – Allora, senza perder tempo, i nostri due compagni si stesero...

*(Azione: l'orso e la volpe hanno avvicinato al focolare le due panche e ci si sono stesi sopra. Silenzio).*

IL NARRATORE – Passò un'ora...

BURBERO – Volpe?

VOLPE – Che c'è?

BURBERO – Hai del miele sulla pelliccia?

VOLPE – No! e tu?

BURBERO – Nemmeno io... Aspettiamo!

VOLPE – Aspettiamo!

IL NARRATORE – Dopo due ore...

VOLPE – Burbero?

BURBERO – Sì...

VOLPE – Senti del miele sui baffi?

BURBERO – No! e tu?

VOLPE – Nemmeno io... Pazientiamo!

BURBERO – Pazientiamo!

IL NARRATORE – Ma tre ore più tardi il povero Burbero, intorpidito dal calore, si addormentò... *(Russare discreto)*... Fu allora che Volpe sentì che il miele trasudava sul suo pelame... *(Volpe si siede sulla panca e fa la mimica di prendere alcune gocce di miele che porta alla bocca, poi si lecca le zampe davanti con leggeri colpi di lingua...)* lo gustò... si alzò senza rumore *(mimica)*... poi, senza tanti complimenti, depose alcune gocce di miele sulle zampe e sul muso del compagno *(mimica)*... Finalmente, tornò alla sua panca dove finse di dormire...

IL NARRATORE *(annunciando)* – Quattro ore più tardi!

*(Brusco russare sonoro e Burbero si sveglia. Alza la testa, si siede a metà, guarda attorno a sé, poi:)*

BURBERO – Volpe! *(Silenzio. Più forte)* Volpe! *(stessa mimica. Gridando)*  
Volpe!

VOLPE *(fingendo di svegliarsi)* – Olà! olà! non così forte, Burbero! mi rintroni le orecchie!

BURBERO – E questo miele?

VOLPE *(sospirando)* – Ah! è vero! non ci pensavo più! *(sedendosi sulla panca)*  
Vediamo un po'... *(fa la mimica di cercare nella sua pelliccia)*... No!... Ho un bel cercare, nessuna traccia di miele... non la più piccola goccia sulla mia pelliccia... e tu, Burbero?

BURBERO *(che cerca anche lui, improvvisamente inquieto)* – Euh... euh...

VOLPE – Vedi qualcosa?

BURBERO *(assaporando le gocce di miele sulle zampe e sui baffi, poi alzandosi, sbalordito)* – Ah! questa poi... Volpe, è troppo grossa!... Sono io che ho vuotato il vaso!... e senza accorgermene!

VOLPE *(con tono di rimprovero)* – Diventi goloso, Burbero!

BURBERO – Io... goloso?

VOLPE – Senza dubbio... anche quando dormi mangi il tuo miele!

BURBERO *(lamentandosi)* – Povero Burbero!

VOLPE – Bah!... è la vecchiaia!

BURBERO – Cosa importa, Volpe! Nevica!... non dovevamo fare le frittelle?...

VOLPE – Sì! ma senza miele...

BURBERO – Senza miele, Volpe... senza miele... Su! prendi la zuppiera... io vado a prendere l'acqua... tu impasta...

*(E mentre Volpe prende la zuppiera nel camino e Burbero si prepara ad uscire, si sente bussare a destra e il Narratore continua:)*

IL NARRATORE – Sfortunatamente la nostra astuta Volpe non aveva previsto tutto... La piccola lontra, che passava di lì, venne a bussare alla casetta di Burbero, tanto per fare due chiacchiere...

*(Viene bussato di nuovo).*

BURBERO – Avanti!

*(Da destra in primo piano entra la piccola lontra col suo bastone).*

LA LONTRA *(molto allegramente)* – Buongiorno alla compagnia!

BURBERO *(cordiale)* – Tò! madama lontra!... Quali nuove porti?... E questo battesimo?

LA LONTRA *(stupita)* – Battesimo? Quale battesimo?

BURBERO *(allegramente)* – He! he! quello della piccola lontra... annunciato questa notte dalle campane...

LA LONTRA – Tu sogni, Burbero... questa notte non ci sono stati né battesimo né campane...

BURBERO *(voltandosi lentamente verso Volpe. Con voce severa)* – Allora, Volpe?

VOLPE *(tutta tremante)* – Sì...ì...ì...

BURBERO – Mi hai dunque mentito?

VOLPE – Euh...euh...euh...

BURBERO *(adirandosi)* – Ah! furfante!... il bastone... dov'è il bastone?

*(Si precipita verso il camino prende il bastone e insegue Volpe, che fugge attraverso la stanza).*

VOLPE – Ahi! ahi! ahi!

BURBERO – Gnuf! gnuf! gnuf! gnuf!...

VOLPE *(piagnucolando)* – Pietà, Burbero... pietà... non lo farò più.

BURBERO *(minaccioso)* – Meriteresti che ti spellassi e ti rivoltassi la pelle come un guanto!

VOLPE – Pietà... Burbero... pietà...

BURBERO – E sia! per questa volta voglio risparmiarti... ma...

VOLPE *(alzando il naso)* – Ma?...

BURBERO – Farai immediatamente la pasta, riattizzerai il fuoco, volterai le frittelle...

VOLPE *(molto umile)* – Sì... Burbero... sì...

BURBERO – Quanto a madama lontra, prenda posto alla mia tavola... la invito! Su! al lavoro Volpe, e fa presto!... Ho fame!

IL NARRATORE – E fu così che il bravo Burbero perdonò a Volpe... Non era meglio fosse così?... Senza dubbio!... Buonasera!

*(E il sipario si chiude lentamente sui tre personaggi, improvvisamente immobili come animali di peluche, nella luce che volge al rosso).*

*(Sipario)*

## IL GALLETTO NERO

---

### I PERSONAGGI

IL FATTORE  
LA FATTORESSA  
IL GALLETTO NERO  
IL NARRATORE  
IL BATTERISTA

### I SCENA

*(Si sente, in sordina, un'arietta di marcia funebre villereccia e, proveniente da sinistra, davanti al sipario chiuso, appare il galletto tutto nero sotto la sua bella cresta rossa. Piange a calde lacrime sotto la luce dei riflettori che illuminano la ribalta).*

IL NARRATORE – Olà! Olà! perché piangi, galletto nero?  
IL GALLO *(si ferma e si volta verso il Narratore. Singhiozzando)*. – Piango... euh... piango... perché il padrone e la padrona vogliono farmi leso...  
IL NARRATORE – Ne sei sicuro?  
IL GALLO *(con disperazione)* – Ahimé! ahimé!... li ho sentiti... parlavano a bassa voce, e la padrona diceva...  
IL NARRATORE – Diceva?  
IL GALLO – « Marito mio, marito mio, bisogna cuocere il gallo... » e lui, lui ha risposto...  
IL NARRATORE – Ha risposto?  
IL GALLO – « Moglie mia, mia buona moglie, hai ragione, bisogna cuocerlo! ».  
IL NARRATORE – Diavolo! Non potrai scappare!  
IL GALLO *(sospirando)* – Se avessi ancora la mia monetina d'oro...  
IL NARRATORE *(stupito)* – La tua monetina d'oro?  
IL GALLO – Eh sì! Quella che avevo trovato...  
IL NARRATORE – Ahimé! E cosa ne faresti?  
IL GALLO – Eh! direi loro: « Padrone e padrona, risparmiatemi... lasciatemi vivere! Per ricompensa, vi darò tutta la mia fortuna: una bella moneta d'oro tutta nuova! ».  
IL NARRATORE – E questa moneta non l'hai più?  
IL GALLO – Ahimé! ahimé! mi è stata rubata... mi è stata rubata mentre dormivo...  
IL NARRATORE – E chi te l'ha rubata?  
IL GALLO – Un fattore e la sua fattoressa che passavano...  
IL NARRATORE – E perché non tenti di riprenderla?  
IL GALLO – Tò! e vero! *(raggiante)* Ah! narratore! tu mi rincuori! Ingoio le lacrime e parto!  
IL NARRATORE – Coraggio, nero galletto, coraggio! corri in fretta a riprendere la tua moneta d'oro e riportala!

*(E mentre il galletto, ad un tratto tutto gioioso, esce da destra accompagnato da una musicchetta villereccia piena di speranza, il Narratore continua)*

IL NARRATORE – E così il galletto nero, tutto felice, partì di buona lena alla riconquista della sua fortuna!

*(Pausa. Musica in decrescendo, poi il sipario si apre, scoprendo la scena).*

## II SCENA

*(La scena molto semplice evoca l'aia di una fattoria inondata di sole. Proveniente da destra, in primo piano, appare il galletto nero, molto allegro. Si ferma, si guarda attorno, sembra cercare qualcuno, mentre il Narratore lo interpella...)*

IL NARRATORE – Olà! galletto nero... eccoti dal fattore...

IL GALLO – Sì...

IL NARRATORE – E il tuo scudo d'oro?

*(Il galletto alza evasivamente le spalle).*

IL NARRATORE – Allora, cerca, galletto, cerca...

*(E il galletto, risoluto, esce da sinistra, in secondo piano, dopo avere oltrepassato il passaggio aperto della staccionata).*

## III SCENA

IL NARRATORE – Quel mattino, precisamente, il fattore e la fattora si trovavano sull'aia a prendere il sole...

*(Simultaneamente, da destra e da sinistra, in primo piano, entrano la fattora e il fattore. Lei porta un paniere, lui una zappa. Si fermano a metà scena).*

IL FATTORE – Bel tempo, mamma!

LA FATTORA – Bel tempo, papà!

IL FATTORE – E la nostra moneta d'oro?

LA FATTORA – Non bisogna spenderla, papà!

IL FATTORE – No! non bisogna spenderla!

IL NARRATORE – Ma, a questo punto, si fa avanti il galletto nero...

*(Da sinistra in secondo piano riappare il gallo. Raddrizzandosi sulla sua piccola statura, si pianta fieramente davanti ai due ed esclama):*

IL GALLO – Ahimé! ahimé!... E la mia moneta d'oro?... Che ne avete fatto della mia moneta d'oro?... Voglio la mia moneta d'oro!

*(Il fattore e la fattora sobbalzano, si voltano, scorgono il gallo).*

IL FATTORE – Il gallo!

LA FATTORA – Il gallo!

IL FATTORE – Cosa vuole?

LA FATTORA – La sua moneta!

IL GALLO *(pestando i piedi, con collera)* – La mia moneta d'oro!... Voglio la mia moneta d'oro!... mi si renda la mia moneta d'oro!

IL FATTORE – Fallo tacere, mamma!

LA FATTORA – Fallo tacere, papà!

IL GALLO *(accalorandosi e scuotendo la testa)* – La mia moneta! la mia moneta!... voglio la mia moneta!

IL FATTORE – Prendilo, mamma!

LA FATTORA – Prendilo, papà!  
INSIEME – Prendiamolo!

*(E, abbandonando zappa e paniere, inseguono il galletto nero, che scompare correndo, a sinistra, in secondo piano... ma essi fanno dietrofront ed escono correndo dalle due ali del primo piano. Frastuono alla batteria, poi silenzio).*

#### IV SCENA

IL NARRATORE – Ahimé! ahimé! piangete, buona gente! Il fattore e la fattora riacciuffarono il galletto, e per farlo tacere lo gettarono nel pozzo...

*(Breve pausa, poi i due fattori entrano dalle ali, ansanti, asciugandosi la fronte. Si fermano. La donna riprende allora il suo paniere e il contadino la sua zappa, mentre il Narratore continua:)*

IL NARRATORE – Ma il galletto, in fondo al pozzo, non si perse di coraggio. Sguazzando, dimenandosi, beccando, si mise a gridare:

*(E, amplificata dagli altoparlanti applicati al soffitto, alla bilancia, alla ribalta, si sente la voce del galletto che grida:)*

LA VOCE DEL GALLO – « Stomaco, stomachino mio, bevi tutta l'acqua! stomaco, stomachino mio, bevi tutta l'acqua! »

*(Per lo stupore, il fattore e la fattora lasciano cadere zappa e paniere e si guardano sbalorditi).*

IL FATTORE – Olà! è il galletto nero!

LA FATTORA – È lui!

IL FATTORE – Cosa dice?

LA FATTORA – Dice...

*(Tutti e due tendono l'orecchio).*

LA VOCE DEL GALLO *(canticchiando)* – « Stomaco, stomachino mio... Bevi tutta l'acqua... Stomaco, stomachino mio... Bevi tutta l'acqua ».

IL FATTORE – Per la mia barba, buona donna! Questo galletto non mi dice nulla che valga...

LA FATTORA – Bah! finirà pure con lo sgolarsi...

IL FATTORE – Ma intanto canta!

LA FATTORA – Dì piuttosto « cantava »... perché non canta più!

IL FATTORE – È vero!

*(E tutti e due, tranquillizzati, si abbassano per raccogliere zappa e paniere. Ma nello stesso momento, riappare di nuovo il galletto fra le due staccionate).*

#### V SCENA

IL GALLO *(con forza)* – La mia moneta d'oro! la mia moneta d'oro!... voglio la mia moneta d'oro!

IL FATTORE *(stupefatto)* – Lui!

LA FATTORA – Ancora lui!

IL FATTORE – Ah! il briccone! è scappato dal pozzo!

IL GALLO – La mia moneta d'oro! Restituitemi la mia moneta d'oro!

IL FATTORE – Bisogna riacciuffarlo, moglie!

LA FATTORA – Bisogna riacciuffarlo!

INSIEME – Acchiappa! acchiappa! acchiappa! acchiappa!...

*(E, abbandonando zappa e paniere, inseguono nuovamente il galletto, che fugge. Uscita dalle ali destra e sinistra del secondo piano, dietro la siepe. Frastuono alla batteria, che va in decrescendo. Silenzio).*

## VI SCENA

IL NARRATORE – Così riacciuffarono di nuovo il galletto... il bel galletto nero, il cui stomaco si era riempito di tutta l'acqua del pozzo... Per la collera, lo gettarono nel forno del pane... « Là, pensarono, si arrosterà... Il fuoco faccia il suo ufficio e il galletto nero non sarà più che un mucchietto di cenere »... Cinque minuti più tardi, soddisfatti, se ne tornarono...

*(Dal fondo, alla destra e sinistra, riappaiono il fattore e la sua comare. Avanzano tranquillamente verso il proscenio).*

IL FATTORE – Uff! questa volta... psccc!! Non lo sentiremo più strillare!

LA FATTORA – Di certo!

IL FATTORE *(sentenzioso)* – Gallo che cuoce non canta più!

LA FATTORA *(improvvisamente inquieta)* – Ma, ascolta... non senti nulla?... Non è lui?

*(Tutti e due fanno l'atto di tendere l'orecchio, mentre, amplificata come in precedenza dai diffusori, si sente la canzoncina del gallo in crescendo).*

LA VOCE DEL GALLO – « Stomaco, stomachino mio, vomita tutta l'acqua... Stomaco, stomachino mio, vomita tutta l'acqua! ».

IL FATTORE – Cielo! ma è lui che canta!

LA FATTORA – E cosa dice adesso!

IL FATTORE – Ascolta!

LA VOCE DEL GALLO – « Stomaco, stomachino mio, vomita tutta l'acqua... Stomaco, stomachino mio, vomita tutta l'acqua! ».

IL FATTORE – Ma tutta quell'acqua non spegnerà il fuoco?

LA FATTORA *(pestando il piede)* – Ah! il briccone!

*(E nello stesso momento fra le sbarre della staccionata riappare di nuovo il galletto nero, più risoluto che mai).*

IL GALLO – La mia moneta d'oro! Voglio la mia moneta d'oro!... Restituitemi la mia moneta d'oro!

IL FATTORE – Dàlli! dàlli! dàlli!

*(Ed egli si precipita, seguito dalla moglie, sul galletto nero, che scappa correndo. Batteria in decrescendo. Silenzio).*

IL NARRATORE – E per la terza volta riacciuffarono il galletto!... Poverello! Fu allora rinchiuso in fondo al giardino in una grande arnia dove ronzavano le api... « Là, si dissero, le api lo pungeranno tanto e poi tanto con i loro pungiglioni, che perirà senza speranza! »... Poi se ne tornarono...

*(Dal fondo, entrano il fattore e la sua comare. Ma quasi subito si fermano stupefatti, poiché la voce del galletto si fa sentire, più strepitante che mai)*

LA VOCE DEL GALLO – « Stomaco, stomachino mio... Aspira tutte le api! Stomaco, stomachino mio... Aspira tutte le api! ».

IL FATTORE (*fuori di sé*) – Ah! questa poi... è troppo grossa!... Prendi il tuo paniere, moglie... io prendo la mia zappa!

*(E afferrando zappa e paniere, si precipitano verso il fondo e si apprestano ad uscire in secondo piano a sinistra, mentre in primo piano, egualmente da sinistra, appare il galletto).*

IL GALLO – La mia moneta d'oro!... la mia moneta d'oro!... voglio la mia moneta d'oro!

*(Il fattore e la sua comare si fermano di botto, si voltano, lasciano cadere zappa e paniere, poi si precipitano sul povero volatile, che fugge correndo in primo piano da destra. Frastuono. La scena resta vuota. Pausa).*

## VII SCENA

IL NARRATORE – Il povero galletto fu riacciuffato, legato per le zampe, appeso e chiuso a doppia mandata in cantina... « Lo mangeremo domenica » si dissero allora il fattore e la fattora... poi se ne andarono uno e l'altra alle loro faccende...

*(Da destra, in primo piano, entrano il fattore e la fattora. Attraversano la scena in diagonale ed escono a sinistra, in secondo piano).*

IL NARRATORE – E la giornata passò senza storie; poi venne la sera...

## VIII SCENA

*(La luce si attenua. Luce lunare).*

IL NARRATORE – Fu allora che ripresero il cammino verso la loro casetta...

*(Accompagnati da alcune battute di marcia in sordina, entrano il fattore e la fattora, da sinistra in secondo piano. Si stagliano come ombre cinesi sulla tenda del fondo. Si fermano a metà scena, inquieti, poiché la voce del galletto si è messa a strepitare nella notte).*

LA VOCE DEL GALLO – « Stomaco, stomachino mio... lascia andare le api ».

IL FATTORE (*tutto tremante*) – Tu... tu... tu... senti?

LA FATTORA (*stessa mimica*) – Io... io... io... sento!

IL FATTORE – E... e... e... cosa dice?

LA FATTORA – Dice al suo stomaco di lasciar uscire le api...

IL FATTORE (*preso dallo spavento*) – Ascolta...

*(E tutti e due, immobili e spaventati, restano in atteggiamento di ascolto e di attesa. Ma improvvisamente, amplificato dai diffusori, si sente il ronzio confuso e temibile di migliaia di api, liberate. Rumore in crescendo).*

IL FATTORE – Cielo! le api!

LA FATTORA – Le api!

INSIEME – Le api!

*(E proteggendosi il viso, girando su se stessi, fanno il « gioco » di difendersi nella notte contro l'attacco di un'armata di api. Il ronzio, amplificato dagli*

*altoparlanti, riempie l'aria. I due fantocci si agitano come marionette. Pausa, poi il galletto appare di nuovo in primo piano e grida)*

IL GALLO – La mia moneta d'oro!... la mia moneta d'oro! voglio la mia moneta d'oro!

IL NARRATORE – Allora, tormentato dalle api, inseguito, punto da mille dardi, il fattore, scoraggiato, lanciò la moneta d'oro al galletto nero... (*mimo*) che, tutto felice, l'acchiappò... (*mimo*) e, in tutta fretta, riprese la strada del suo villaggio.

*(E, mentre il fattore e la fattora continuano ad agitarsi fra il ronzio delle api, il galletto nero esce da sinistra, in primo piano, tutto allegro. Pausa).*

## IX SCENA

IL NARRATORE – Così l'indomani mattina...

*(Rapidamente, il sipario si chiude e il ronzio cessa, mentre si ode una musicchetta leggera e i riflettori alla ribalta e alla bilancia virano all'arancione).*

IL NARRATORE – ...Il galletto nero...

*(Il galletto appare a sinistra, in primo piano, molto vispo).*

IL NARRATORE – ...ritrovò l'aia della sua fattoria e consegnò la moneta d'oro ai suoi padroni...

IL GALLO (*al pubblico*) – Ah! com'era felice quella buona gente!... Estasiati, mi hanno ringraziato, abbracciato, coccolato, mi hanno promesso felicità e lunga vita!

*(Il galletto saluta ed esce, tutto orgoglioso, a destra in primo piano. Colpo di piatti. Buio).*

*(Sipario)*

## **MIKHAIL E GLI STIVALI**

---

### I PERSONAGGI

LOUKA

MIKHAIL

IAKOV

KATHA

### I SCENA

LOUKA (*con forza*) – No! no e no! mi tappo le orecchie! non voglio sentire più niente!

MIKHAIL (*piagnucolando*) – Ma vediamo, Louka mia, vediamo, mia piccola madre...

LOUKA (*scoppiando a ridere*) – Toh! ecco che si mette a piagnucolare ora... Lo sentite? bela!

MIKHAIL – Te lo prometto, animuccia mia... non ricomincerò più...

LOUKA (*ironica*) – Già... si dice così... e poi Fffrrrrttt! si ricomincia!

MIKHAIL (*supplichevole*) – Per pietà, Louka... per pietà, mia colombella...

LOUKA (*inflexibile*) – Nessuna pietà!

MIKHAIL – Non andrò più all'osteria...

LOUKA – Peuh! Le conosco le tue promesse! Sarebbe come chiedere a un asino di non tagliare...

MIKHAIL – Ma...

LOUKA (*adirandosi*) – Smorfie! Smancerie! Fa' piuttosto l'esame di coscienza, verme!

MIKHAIL (*balbettando*) – Di... di... di... coscienza?

LOUKA (*con forza*) – Sì, di coscienza! Non è ora di porre fine alla tua pigrizia? È troppo! Da questa sera ti chiudo nel fienile e ci rimarrai!

MIKHAIL – Nel fienile?

LOUKA – Nel fienile! dove avrai tutto il tempo per meditare...

MIKHAIL (*timidamente*) – Ma è la festa del villaggio, piccola madre...

LOUKA – Ragione di più!... Nessun perdono per le bestie cattive!

MIKHAIL – Povero Mikhail! povero piccolo padre! Vedi, Louka... mi butto ai tuoi piedi... mi trascino alle tue ginocchia!

LOUKA (*intrattabile*) – Non c'è Louka che tenga!

MIKHAIL (*improvvisamente rassegnato*) – Allora, poiché le cose stanno così, mi arrendo alle tue ragioni... A che serve dibattermi? Eccomi sottomesso, vinto, sacrificato... Vammi a prendere un lenzuolo di canapa, mia piccola colomba, vammi a prendere un lenzuolo di canapa!...

LOUKA (*stupita*) – Un lenzuolo di canapa?... e per che farne?

MIKHAIL – Per entrare in meditazione...

LOUKA (*senza comprendere*) – Per entrare in meditazione?

MIKHAIL (*patetico e burlesco*) – Sì... alla moda dei nostri padri... È sotto una tela di canapa, come sotto un lenzuolo, che meditavano sui loro misfatti...

LOUKA – Olà! per le sante icone! parli seriamente, Mikhail Mikhailovitch?

MIKHAIL – Per le sante icone! parlo molto seriamente, Louka Mikhailovna! Mikhail ha coscienza della sua cattiva condotta... della sua indegnità... della sua infamia! È l'ultimo degli uomini! Un parassita, mi capisci, un miserabile parassita!

LOUKA – E allora?

MIKHAIL (*tragico e buffo*) – ... allora, avvolto in un lenzuolo di canapa come in un sudario... voglio raccogliermi... scendere in me... meditare sino all'alba...

LOUKHA (*allegra*) – Toh! e perché no?... fino all'alba?... non è una cattiva idea...

MIKHAIL – Voglio purificarmi... rinascere con l'aurora... ridiventare una bella acqua di fonte...

LOUKA (*assentendo*) – Eh! eh!

MIKHAIL – Allora, corri presto a cercarmi questo lenzuolo di canapa, mia colombella... corri presto a cercarmelo!

*(E mentre Louka esce in fretta da destra, in primo piano, Mikhail si spolvera gli abiti, si liscia la barba e si siede posatamente sulla sedia, al centro, a metà scena. Breve pausa, Poi Louka torna portando sul braccio un lenzuolo di canapa, grigiastro, in tela greggia).*

LOUKA – Ecco... e che tutto rientri nell'ordine! Poiché il mio sposo vuole

purificarsi, lasciamolo dunque purificarsi a suo piacere! L'occasione è troppo bella! per le sante icone, sarebbe stupido non profittarne! (*Posatamente ricopre Mikhail col lenzuolo, ed egli scompare in modo tale che si vede soltanto la punta dei suoi stivali*). Meditare sotto un sudario o partire per Costantinopoli è come... Buona fortuna e buon viaggio, piccolo padre!

(*E, tutta contenta, esce da destra, in primo piano, lasciando Mikhail immobile sotto il lenzuolo*).

## II SCENA

(*Breve pausa, poi da sinistra, in primo piano, compare Iakov, zazzera rossiccia in battaglia*).

Iakov (*chiamando*) – Mikhail! Mikhail!... Per i miei stivali, dov'è questo Mikhail? È la festa del villaggio e Mikhail non si vede! Ora, non ci sono feste senza Mikhail! Mikhail è la primavera, è la luce! Canta, balla, suona il tamburo... e tutti cantano, ballano e suonano il tamburo con lui! (*scorgendo all'improvviso Mikhail sotto il lenzuolo*) Olà! olà; ma cos'è questo? (*avvicinandosi con precauzione*)... non sarà lui per caso? Sì, certamente, tutto mi porta a credere che non ho le traveggole! Quelli sono proprio i suoi stivali... (*alzando il lenzuolo*) e il suo camiciotto... e il suo collo... e la sua barba! (*scoprendolo interamente e scoppiando a ridere*). Per le mie brache! è Mikhail! tutto fresco... tutto rosa... come è apparso il primo giorno della Creazione! Ma, diavolo! cosa fa sotto codesto lenzuolo, immobile, senza dir nulla... Ohé! Mikhail Mikhailovitch, cosa fai costì? Rispondi al tuo vecchio amico!

MIKHAIL (*immobile*) – Impossibile!

Iakov (*sorpreso*) – Impossibile? e perché «impossibile»?

MIKHAIL – perché sono in meditazione...

Iakov – In meditazione? (*scoppiando a ridere*) Ah! ah! ah!... e su cosa mediti, fratellino?

MIKHAIL (*magniloquente*) – Sul riscatto della mia anima...

Iakov (*sconcertato*) – Eh? tu?... sul riscatto della tua anima?... sotto un lenzuolo?

MIKHAIL (*con enfasi*) – No! sotto un sudario!

Iakov – Parola mia! la tua lingua sragiona!... che ti succede? Spiegati!

MIKHAIL – Niente di più semplice, Iakov Iakanovitch, è colpa della mia Louka...

Iakov – La tua Louka?

MIKHAIL – Sì... vuole che io mi riscatti...

Iakov – Riscattarti? tu?... riscattarti da cosa?

MIKHAIL (*compassionevole*) – Dalla mia pigrizia!... allora, per meritare il suo perdono, devo rimanere qui, tutta la notte, sotto un lenzuolo, in meditazione!

Iakov (*scoppiando a ridere*) – In meditazione? allora si accendano lanterne per ogni dove!... No! lascia perdere queste stupidaggini, Mikhail Mikhailovitch, e vieni a ballare in piazza!

MIKHAIL (*inquieto*) – Ma... e Louka?

Iakov – Louka? (*burlandosi*) bello spaventapasseri! Non farebbe paura a un merlo! Quando ci si chiama Mikhail Mikhailovitch si deve poter tenere testa a una Louka!

MIKHAIL – Sì... ma...

IAKOV – Non c'è «ma» che tenga! O sei Mikhail, o non sei più nulla! fumo... ombra... fantasma... *(con disprezzo)* una balla di avena!

MIKHAIL *(alzandosi, raggianti)* – Una balla di avena? hai detto una balla di avena?

IAKOV – Ho detto una balla di avena!

MIKHAIL *(radioso)* – Cielo! mi illumini!... la tua balla di avena mi illumina...

IAKOV – Che vuoi dire?...

MIKHAIL – Voglio dire... ma avvicinati, piuttosto, tortorella, e spalanca le tue piccole orecchie pelose...

*(Iakov si avvicina a Mikhail che gli confida sottovoce il suo stratagemma).*

IAKOV *(con calore)* – Magnifico! Mikhail! Magnifico! Presto, togliti gli stivali... corro in cantina!

*(E mentre Iakov esce rapidamente da sinistra, in primo piano, Mikhail si risiede e toglie gli stivali. Breve pausa, poi Iakov torna portando sulle spalle un lungo sacco, apparentemente gonfiato con una balla di avena. Rapidamente, con piacere evidente, i due compari rizzano il sacco sulla sedia, dispongono i due stivali davanti alla stessa, poi ricoprono il tutto col lenzuolo, lasciando apparire la punta degli stivali. Infine, felici, in silenzio, escono da sinistra, in primo piano, il vicino precedendo Mikhail che cammina con le sue calze di un bel rosso smagliante).*

### III SCENA

*(Breve pausa, poi, da destra, in primo piano, compaiono Louka e Katha).*

KATHA *(commossa)* – È mai possibile Louka Mikhalovna?

LOUKA *(con convinzione)* – Come ti ho detto, Katha Petrovna... egli è lì, sotto quel lenzuolo... in silenzio...

KATHA *(ammirata)* – Proprio quando c'è la festa al villaggio...

LOUKA – Non è una cosa meravigliosa?

*(Si dispongono da una parte e dall'altra della sedia).*

KATHA – Oh! sì! una cosa meravigliosa! Louka Mikhalovna!

LOUKA – Pensa! ritirato dal mondo... in meditazione...

KATHA – ... soppesando uno dopo l'altro i suoi errori ...

LOUKA – ... in raccoglimento...

KATHA – ... battendosi il petto...

LOUKA – ... pentendosi!

KATHA – Ascolta ... respira appena ...

LOUKA – Non un soffio!

KATHA *(chinandosi sul sacco e tendendo l'orecchio)* – Forse un leggero sibilo...

LOUKA *(stessa mimica)* – Sì... ma così leggero... così leggero...

*(Pausa. Esse ascoltano attentamente, poi il loro viso si rabbuia ed esprime ben presto una certa inquietudine).*

LOUKA – Ma, veramente, non lo sento affatto...

KATHA – Dovrebbe sospirare maggiormente ...

LOUKA – ... piangere...

KATHA – ... dire le sue preghiere...

LOUKA – Parola! Katha Petrovna, questo silenzio mi inquieta...

KATHA – Inquieta anche me, Louka Mikhalovna... non sarà morto, per caso?

LOUKA (*impressionata*) – Morto?

KATHA – Ahimè! chissà?... di soffocamento...

LOUKA – ... o forse di pentimento!

KATHA – Per carità! dobbiamo assicurarcene...

*(E, insieme, con movimento rapido, tolgono il lenzuolo, scoprendo il sacco e gli stivali).*

LOUKA (*stupefatta*) – Eh?

KATHA (*stessa mimica*) – Cosa?

LOUKA (*fuori di sé*) – Ah, il furbo!

KATHA – La vecchia volpe!

LOUKA (*furiosa*) – Per le mie gonne! Katha Petrovna! corriamo alla legnaia...

KATHA – ... a prendere dei randelli!

*(E, rapidamente, tutte e due scompaiono correndo da destra, in secondo piano, e tornano quasi subito brandendo entrambe un randello di betulla).*

KATHA (*ridiventata calma*) – Ma non si può fare qualcosa di meglio?

LOUKA – Credi?

KATHA – Certamente! (*indicando il sacco*). Vedi quel sacco, Louka Mikhalovna?

LOUKA – Sì...

KATHA – Se tu prendessi il suo posto...

LOUKA – Per le sante icone... questo è parlar bene!

*(E, senza perdere un minuto, le due donne tolgono il sacco, poi Louka si siede e infila gli stivali, mentre Katha la ricopre con cura col lenzuolo, poi esce da destra, in primo piano, portando il sacco sulle spalle).*

#### IV SCENA

*(Breve pausa, silenzio, poi da sinistra, in primo piano, tornano i due compari, messi di buon umore dalla festa. Mikhail cammina sempre con le sue belle calze di lana di un rosso smagliante).*

MIKHAIL (*tutto allegro*) – I miei stivali... i miei stivali... ho bisogno dei miei stivali! Come diavolo faccio a ballare senza i miei stivali? (*Si avvicina alla sedia*)... Su, stivaletti miei, venite qui... sarebbe un gran peccato se non veniste alla festa... voi, così morbidi, così galanti, così fedeli! Gli stivali di Mikhail? Non ce ne sono di più perfetti in tutto il distretto! Fanno gola al governatore ed anche al pope!... ma marameo! gli stivali di Mikhail sono per Mikhailovitch!... Che ne pensi, Iakov Iakanovitch?

IAKOV – Penso che hai ragione e che tirando il lenzuolo fino a terra il diavolo stesso non vedrebbe nulla!

MIKHAIL – Ma Louka non è ancora tornata... è il momento di profittarne, perché può apparire da un momento all'altro...

IAKOV – Un inferno, la tua Louka... un ragno che ti sorveglia dal fondo della sua tela... ma una volta tanto avrà trovato il suo maestro...

MIKHAIL – Beffata! sì, beffata! Ah! lasciami ballare... ballare di gioia nelle mie calze!

*(E, mentre Iakov batte le mani in cadenza, Mikhail esegue attorno alla sedia alcuni sgambetti balordi ma pieni di fantasia).*

MIKHAIL (*fermandosi di ballare e indirizzandosi alla sedia*) – E dire che io sono qui, io Mikhail Mikhailovitch, in meditazione su questa sedia...

IAKOV (*rincarando la dose, con enfasi burlesca*) – In profonda, profondissima meditazione...

MIKHAIL (*facendo il pagliaccio*) – Salve! nobile, nobilissimo Mikhail Mikhailovitch...

IAKOV – Salve! onorabilissimo piccolo padre...

MIKHAIL – O mio vaso d'elezione...

IAKOV – O figlio mio di luce!

MIKHAIL (*cambiando bruscamente tono*) – E ora, bando alle chiacchiere! Al lavoro! Togliamo il lenzuolo e prendiamo gli stivali prima che la mia colombella ritorni...

IAKOV – Ma non credi che finirà per sventare il nostro stratagemma...

MIKHAIL – Nessun sospetto...

IAKOV – Ne sei sicuro?

MIKHAIL – Ci scommetterei il collo!

IAKOV – Allora, avanti!

MIKHAIL – Avanti!

*(E i due comparì, ridendo, uno da un lato e l'altro dall'altro della sedia, abbassandosi contemporaneamente, afferrano un angolo del lenzuolo e si rialzano, scoprendo non il sacco di avena, ma una Louka che si erge, terribile, brandendo il suo randello di betulla. Grido di stupore di Mikhail e di Iakov. Cercano di fuggire, ma Katha appare da destra, in primo piano, armata pure di un randello, e le due comari inseguono e bastonano i fantocci che corrono attorno alla scena urlando con voce stridula e poi scompaiono a sinistra, in primo piano).*

LOUKA (*asciugandosi la fronte*) – Ah! Katha! sono tutta sconvolta...

KATHA – Certo! La scena è stata forte!... ma hai visto come scappavano? (*scoppiando a ridere*) Ah! ah! due lepri!... e lepre che corre perde il suo boccone...

LOUKA – Se andassimo a fare un giretto alla festa?

KATHA – Per rimetterci in sesto!

LOUKA – Appunto! presto, andiamo, Katha!

KATHA – Ti seguo, Louka!

*(E tutte e due, rapidamente, escono da destra, in primo piano).*

*(Breve pausa, poi i due comparì si azzardano a far capolino a sinistra, in primo piano. Ritenendosi soli, si fanno coraggio e tornano in scena).*

MIKHAIL (*massaggiandosi le reni*) – Capperi! non sono andate tanto per il sottile, le colombelle...

IAKOV (*facendo altrettanto, con una smorfia*) – Piuttosto dure!... e ora cosa farai?

MIKHAIL (*cupo*) – Ahimé! Iakov Iakanovitch, non vedo che una soluzione...

IAKOV – E cioè?

MIKHAIL (*rimettendosi a sedere, molto lentamente*) – Tornare in meditazione!

*(E i due personaggi si immobilizzano come giocattoli di legno dipinto, mentre il sipario si chiude e in lontananza si sente qualche danza popolare suonata con la fisarmonica o col violino). (Sipario).*

# **NELLA SCUOLA MANCA LA LINGUA "MIMO"**

**Luigi e Bano**

---

## **Quarta puntata: l'orchestra teatrale**

*Se paragonassimo la compagnia teatrale ad un'orchestra sinfonica, dovremmo dire che direttore d'orchestra è il regista; lo spartito musicale è il copione; musicisti sono gli attori che rappresentano con la propria sensibilità, intelligenza e senso artistico il testo scritto; e strumenti sono il loro corpo: la voce, la mimica, il movimento. Dall'impasto di questi tre elementi, essenziali a qualsiasi gioco drammatico, sono nate le grandi opere teatrali. E ci pare di poter dire che nessuno può essere attore completo se non sa «suonare» alla perfezione tutto il proprio corpo, in particolare la faccia e la voce.*

*Dopo aver visto la compagnia teatrale russa Rustaveli di Tblissi - Georgia, ci siamo convinti che, in questo momento, l'Italia è una nazione povera anche di artisti drammatici. Da noi domina e fa scuola ancora la teoria di chi ha ridotto al minimo l'espressione corporea dell'attore, trasformando lo spettacolo drammatico (abbiamo già detto che dramma in greco significa «azione») in teatro letterario più o meno abilmente recitato, e non un gioco di gesti, movimenti e parola. E, spesso, se movimenti e gesti ci sono, si riducono a: entrare e uscire, sedersi e alzarsi, mangiare, bere, accendere la sigaretta.*

*Evidentemente la nostra proposta, in questo momento, non è quella di «una esibizione teatrale internazionalmente non verbale», fatta cioè soltanto di mimo o balletto o danza, che sono spettacoli abbastanza specializzati e che richiedono attitudine, scuola e allenamento.*

*Vogliamo soltanto fare alcune considerazioni sul tipo più comune di teatro, quello in cui la parola, cioè il testo, è il nucleo fondamentale, dal quale smorfie e movimenti acquistano significato. Contemporaneamente però, movimento e smorfie traducono il contenuto del testo in immagini visive e dinamiche, ne eliminano certe sue ambiguità, lo rendono più comprensibile e più comunicativo emotivamente.*

## **Vitalità fisica e fame di immaginario**

*Ancora una volta, anche per il teatro, sarà necessario ritornare alle origini, non per diventare uomini da circo, ma per evitare di essere hi-fi soltanto.*

*Questo, forse, è difficile, perché la maggioranza degli allievi incontra a scuola... di teatro, professori di dizione, di composizione, di messa in scena, di trucco... ma pochissimi maestri che insegnino ad esprimersi con quel corpo, che, durante lo spettacolo, deve stare per ore sotto gli occhi del pubblico.*

*La conclusione è la solita: un giovane attore o trova d'istinto proprio il segreto dell'espressione corporea, a furia di provare e riprovare, a fatica; oppure resterà un attore a metà, più o meno espressivo e interessante.*

*Ma perché non introdurre anche nella scuola primaria e secondaria il linguaggio della gestualità? Perché non valorizzare questo potenziale espressivo dei giovani, i quali hanno un bisogno fisico di muoversi, danzare, gesticolare, parlare con tutto il loro corpo?*

*Il moltiplicarsi delle scuole di mimo, joga, danza, ginnastica, espressione corporea è una risposta a questa loro pressante e diffusa domanda.*

*Naturalmente impariamo la lingua della gestualità non per sostituirla a quella verbale. Non si tratta di trascrivere la parola di un copione in segni mimici, ma di arricchire e completare il linguaggio verbale con quello corporeo. Come diventa più piena, suggestiva e liberatoria, ad esempio, la preghiera arricchita di gesti: perde quel senso di artificiosità, vaniloquio e astrattezza, e recupera in autenticità, concretezza ed umanità.*

*Per capire la diversità tra preghiera verbale e preghiera totale, basterebbe partecipare alla liturgia di alcuni negri o sudamericani, o anche di mussulmani o ebrei, che, alla scuola di Davide, si rivolgono al Signore con un linguaggio totale.*

*Il mimo è una lingua da recuperare (perlomeno nel teatro) non da cancellare, cercando in tanti modi di reprimerla nella vita dei bambini, dei ragazzi, nel costume umano, come si fa, purtroppo, in tante culture, non esclusa la nostra. Inoltre sul bisogno di questo linguaggio, che favorisce una comunicazione più ricca, immediata e completa, ci può convincere ancora la necessità quasi fisiologica che noi abbiamo di «vedere» la verità in carne e ossa; le grandi possibilità e l'instancabile capacità di percezione della nostra vista; infine, la facilitazione nel comprendere il messaggio quando è trasmesso per immagini. Anche gli insegnanti «attori» e un po' istrioni rendono la scuola non solo più comprensiva, ma addirittura piacevole. Nella scuola, invece, per lo più, tutto quello che è gesto è stato considerato ridicolo e inutile, una maniera burina di esprimersi non confacente a persone bene educate. Insomma un linguaggio da dimenticare, in favore dell'impersonale, dell'amorfo, del generico, del neutro. A noi, invece, appare tutto da riscoprire, valorizzare e utilizzare, aggiungendolo alla parola.*

### **Impariamo a suonare Beethoven o a cantare Leopardi con il nostro corpo**

*Se il corpo è strumento, impariamo a suonarlo. Non è difficile elencare le tappe successive di simile apprendimento. Un poco più complesso e laborioso invece sarà praticarle.*

*1. Prima tappa: conoscere il nostro corpo e apprezzarlo indipendentemente dalla sua forma, che può apparire «anormale» rispetto ad una moda soltanto narcisistica. Apprezzarlo come apparizione, creazione, dono. Scoprirne le possibilità motorie ed espressive; studiarne le leggi: impenetrabilità, elasticità, resilienza, flessibilità, agilità, consistenza, forza, resistenza, plasticità, adattabilità. Questo ci farà capire che il nostro corpo può essere ancora e sempre edu-*

*cato, e che tende ad una sua perfezione. A noi piace credere che verrà anche trasfigurato.*

*2. Suoniamolo, questo strumento polivalente.*

*Polivante perché può essere chitarra o trombone, flauto o violoncello, fagotto o arpa... E così è il corpo di tutti, non soltanto quello dei grandi mimi. E il suo suono diventerà sempre più perfetto e intonato se ci alleniamo quotidianamente a suonarlo. Non vogliamo ripetere qui quelle norme già suggerite nella rivista, in puntate precedenti, e anche raccolte nel libro edito da Elle Di Ci «Il corpo racconta».*

*Ci permettiamo di nominarle: rilassamento, respirazione, equilibrio, movimento, comunicazione, camminate...*

*3. ... con espressione, sentimento, passione.*

*Cioè con intensità espressiva. « Sentire prima », in profondità e personalmente, per arrivare al bisogno e al piacere di comunicare con parola e gesto. Provare individualmente l'emozione, per inventare successivamente segni e simboli che la trasmettono ad altri. Il momento interiore è indispensabile per evitare gesti privi di contenuto; non sarete dei gigioni.*

*Nel genere narrativo l'autore sospende liberamente tanto l'azione quanto il dialogo, per dire ai lettori non solo qual'è lo stato d'animo del personaggio, ma anche in che maniera gli stati d'animo vengono manifestati o celati, mediante gesti, espressioni e intonazioni. Nel teatro invece, e nella vita, sono le espressioni, i gesti e i toni che ci trasmettono una quantità enorme di complesse informazioni psicologiche che le parole da sole non riuscirebbero a comunicarci. Possiamo ad un amico dire semplicemente «Ti strozzo!» piattamente; o dirglielo con tono iroso; oppure con tono e con grinta; o, ancora, aggiungere un gesto violento, fino a mettergli le mani al collo.*

*4. ... a tempo, con ritmo, lento, poi andate con moto.*

*Nel teatro, come in ogni brano musicale, parole, gesti e movimenti devono avere un preciso tempo d'esecuzione e un proprio ritmo, intonati al genere drammatico del copione e al temperamento degli attori-personaggi. Sempre il copione, espressamente o implicitamente, indica queste modalità, che devono però essere di volta in volta interpretate, rivissute e tradotte nell'azione dal regista insieme agli attori. Dalla soggettiva creazione ed esecuzione di questi due elementi nascono le diverse messinscena di uno stesso testo. Tempo e ritmo non sono elementi marginali e trascurabili, ma sostanziali e determinanti agli effetti di uno spettacolo. Chi ha visto «Il cerchio di gesso del Caucaso» interpretato dal Rustaveli, l'ha trovato diverso e completamente nuovo rispetto alla realizzazione del Piccolo di Milano o del Gruppo della Rocca, al punto tale da dire «uno spettacolo eccezionale, mai visto». La diversità era soprattutto nel tempo-ritmo.*

*È compito del regista individuare con esattezza quel tempo-ritmo capace di far rendere al massimo le possibilità espressive degli attori e di provocare nel pubblico una partecipazione immediata ed un coinvolgimento vitale; e non soltanto dell'opera nella sua globalità deve definire il tempo-ritmo, ma di ogni atto, scena e sequenza.*

*Per rendervi conto del diverso effetto, provate a realizzare una scena prima in 30" e in 1'30" poi. Per imparare, confrontate ad esempio i film di Luchino Visconti con quelli di Fellini.*

È obbligatorio per una buona riuscita dello spettacolo fissare e rispettare il tempo-ritmo dei dialoghi, dei gesti, degli spostamenti e il susseguirsi delle sequenze e delle scene, preoccupati di evitare assolutamente i 'vuoti' affettivi e fantastici, le attese insignificanti, le precipitazioni che rendono incomprensibile il messaggio e non danno la possibilità allo spettatore di 'commuoversi', di muoversi cioè con il suo spirito insieme agli attori.

5. ... in accordo, all'unisono.

Per questo sarà necessario accordare gli strumenti. Ad eccezione di soluzioni o casi particolari, i personaggi di una tragedia di Shakespeare non dovranno muoversi chi sul ritmo della Commedia dell'Arte, chi su quello da cabaret, altri ancora sul ritmo della tragedia greca.

. L'accordo deve essere realizzato fra gli attori che, anche se di carattere opposto, devono armonizzarsi necessariamente;

. tra parole e gesti: sarebbe una stonatura irritante pronunciare parole d'amore e 'gesticolare' con freddezza e distacco; oppure dire che si ha fretta e muoversi con lentezza pachidermica;

. tra testo e scena: stonava enormemente una scena stile 'rococò' di cattivo gusto, per un'opera di Eschilo nel severo e potente teatro romano dell'Acropoli di Atene;

. tra coreografia, copione, attori, scena...: una coreografia alla Bejart per attori enormi e truculenti non si addice di certo...;

. tra musica e testo: certe musiche, non intonate né al soggetto né al genere del testo è meglio tralasciarle.

## ESERCIZI ILLUSTRATIVI

Potremmo illustrarvi benissimo tutta questa nostra chiacchierata, con la pantomima musicale «Gli animali malati di peste» di Henry Grangé. In essa ogni personaggio deve esprimersi con gesti, parole e movimenti ad una velocità precisa e secondo il loro rapporto quantitativo con l'unità di misura scelta. Tutto questo è reso facile dall'accompagnamento musicale di uno strumento che caratterizza ogni personaggio e scandisce il tempo-ritmo dei loro movimenti e della voce.

Vi inviteremo allo spettacolo se riusciremo ad allestirlo con dei bambini delle scuole elementari. In attesa di questo, eccovi qualche altro esercizio da svolgere per meglio capire la teoria. Per gli esercizi illustrativi e proposte di lavoro sulla voce, vi rinviamo a EG 81, n. 1, a pg. 37 e seguenti.

### 1. Alla scoperta del corpo

– *Che profumo... che odoraccio!*

Allena l'elasticità del corpo con una serie di movimenti di respirazione. Poi, con lo stesso ritmo e movimento, cogli un fiore, odorato, e se il suo profumo è gradevole, rimanda con gioia e piacere, attraverso la bocca, l'aria respirata «pfff!»; ma se il suo profumo fosse sgradevole, il rifiuto sarà immediato, sempre attraverso la bocca, con una emissione d'aria forzata, mimica di nausea e ribrezzo.

– *Come un cipresso*

Estendete il vostro corpo come un cipresso che germoglia, cresce, si estende il più possibile verso il cielo, verso il sole.

Improvvisamente scoppia il temporale: investiti da raffiche di vento, sarete costretti a dimostrare l'elasticità del vostro corpo con movimenti elastici del tronco.

– *'Sollevatore di pesi'*

Fatelo realmente: sollevate un peso piccolo, medio, pesante. Mimate lo stesso esercizio. Calcolate il tempo-ritmo mentre lo sollevate: a strappo, oppure lentamente, con fatica, con sforzo. Accompagnate questo movimento con rullio di tamburo, in crescendo. E ancora: portate un secchio d'acqua, due secchi; spostate una sedia; sollevate un morto.

## **2. Equilibrio e... camminate**

– *Su una zampa.*

Prova a imitare uno dei tanti flamenco del Kenia. Fai l'airone su una zampa. Distendi le due ali... allunga il collo, protendi il capo... raccogliti nuovamente.

– *Corri in bicicletta.*

Partenza, pianura, salita, fatica, discesa...

Oppure sugli sky: discendi liberamente, a slalom, corto raggio, su un unico sci, ancora su due, salto, arresto.

– *Avanti, marche!*

Vi riassumiamo una serie di esercizi elementari che vi permetteranno di utilizzare in forma ragionata il vostro corpo:

marciare, dietrofront, correre sul palcoscenico, fermarsi bruscamente, sedersi, cadere, alzarsi dalla sedia o da terra, salire e scendere le scale.

Camminate come un orso, come un gatto, come un paperino...

## **3. Con espressione, con passione**

– *Sono in lutto per la mia vita.*

Pronunciare la battuta iniziale di Mascia del 'Gabbiano' di Cecov «Sono in lutto per la mia vita». Ditela in modo che significhi qualcosa di più della semplice espressione grammaticale, utilizzando al massimo la voce (volume, tono, altezza, accenti), il volto (sorriso, sogghigno, mascella, sopracciglia innalzate...), il corpo (capo, tronco, mani, gambe, piedi...). Armonizzate simultaneamente tutti questi elementi, e l'espressione ne uscirà arricchita, maggiormente efficace, interamente comprensiva.

## **4. Andante maestoso, allegro vivace**

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

Sei arrivato alla stazione ed hanno già dato l'ultimo annuncio. Il campanello della stazione scandisce il tempo-ritmo della tua mente, del tuo cuore. Non ti restano che pochi secondi per svolgere tutte le pratiche indispensabili al viag-

gio, raggiungere il marciapiede, aprire (non ti riesce facilmente), salire... sederti!

– *Andate in scena e fate quello che volete.*

Ma prima decidete bene con che cosa volete marcare i momenti più forti della accentazione ritmica: con le mani, i piedi, le dita... con la mimica facciale, suoni, motivi, con il metronomo.

## 5. Accordate gli strumenti

– *Camminate a suon di musica.*

Sintonizzate il passo sui motivi musicali dello Schiaccianoci di Cajkovskij.

– *Allora, addio!*

Pronunciate delle battute teatrali, accompagnandole con gesti appropriati. Ad esempio, queste da 'Aspettando Godot' di Samuel Beckett:

*(Estragone e Vladimiro mettono in piedi Lucky, lo sorreggono per un momento, poi lo lasciano andare. Lucky ricade)*

ESTRAGONE – Lo fa apposta.

POZZO – Bisogna sorreggerlo. *(Pausa)*. Su, forza, alzatelo!

ESTRAGONE – Io ne ho abbastanza.

VLADIMIRO – Su, proviamo ancora una volta.

ESTRAGONE – Ma per chi ci prende?

VLADIMIRO – Avanti.

*(Rimettono in piedi Lucky e lo sorreggono)*

POZZO – Tenetelo bene! *(Estragone e Vladimiro barcollano)*. Non vi muovete! *(Pozzo va a prendere la valigia e il paniere, e li porta vicino a Lucky)* Reggetelo forte! *(Mette la valigia in mano a Lucky, che subito la lascia cadere)*. Non mollatelo! *(Ricomincia. A poco a poco, al contatto della valigia, Lucky ritorna in sè e le sue dita finiscono per chiudersi intorno al manico)*. Continuate a tenerlo! *(Fa lo stesso col paniere)*. Ecco fatto, adesso potete lasciarlo andare. *(Estragone e Vladimiro si allontanano da Lucky, che inciampa, barcolla, si piega, ma rimane in piedi, tenendo valigia e paniere. Pozzo indietreggia, fa schioccare la frusta)*. Avanti! *(Lucky avanza)*. Indietro! *(Lucky retrocede)*. Voltati! *(Lucky si volta)*. Ci siamo, adesso può camminare. *(Rivolto a Estragone e Vladimiro)* Grazie, signori, e permettetemi di... *(si fruga in tasca)*... di augurarvi... *(continua a frugare)*... di augurarvi... *(fruga ancora)*... ma dove diavolo ho messo il mio orologio? *(Frugando)* Questa poi! *(Con espressione disfatta)* Una magnifica cipolla, signori, segnava perfino i secondi. Me l'ha regalata il mio papalino. *(Frugando)* Può darsi che mi sia caduta. *(Cerca per terra, imitato da Vladimiro e Estragone. Pozzo rivolta i resti del cappello di Lucky con la punta della scarpa)* Questa poi!

VLADIMIRO – Forse ce l'ha nel taschino.

POZZO – Vediamo. *(Si piega in due, avvicina l'orecchio al ventre e rimane in ascolto)*. Non sento niente! *(Fa cenno agli altri di avvicinarsi)*. Guardate anche voi. *(Estragone e Vladimiro si avvicinano, accostano l'orecchio al suo ventre. Silenzio)*. A me non pare che si dovrebbe sentire il tic-tac.

VLADIMIRO – Silenzio!

*(Tutti rimangono in ascolto, piegati in due)*

ESTRAGONE – Io sento qualcosa.

POZZO – Da che parte?

VLADIMIRO – È il cuore.

POZZO (*deluso*) Accidenti!

*(Restano in ascolto)*

ESTRAGONE – Forse si è fermato.

*(Si rialzano)*

POZZO – Chi è di voi due che puzza così?

ESTRAGONE – A lui puzza il fiato, a me i piedi.

POZZO – Ora vi devo lasciare.

ESTRAGONE – E la sua cipolla?

POZZO – Devo averla lasciata al castello.

ESTRAGONE – Allora, addio.

POZZO – Addio.

VLADIMIRO – Addio.

ESTRAGONE – Addio.

*(Silenzio. Nessuno si muove)*

## PROPOSTE DI LAVORO

### 1. Attraverso autori classici

Ricercate in qualche brano d'autore (Manzoni, Tolstoj, Pirandello...) le descrizioni di qualche personaggio della loro narrativa, nei gesti, movimenti e mimiche che un attore dovrebbe rappresentare.

Ad esempio, in Anna Karenina Tolstoj spiega con parole l'espressione precisa che un attore dovrà rendere, con la stessa esattezza, attraverso il suo corpo: «L'inglese fece una smorfia con le labbra, che voleva essere un sorriso, per il fatto che si controllava il suo modo di cavalcare.»

È questa una breve frase che contiene però una enorme quantità di complesse informazioni psicologiche, che un attore deve 'rappresentare' e rendere visive. Oppure in Manzoni, da «I promessi sposi»: «Il curato... vide una cosa che non si aspettava... Egli, tenendosi sempre il breviario aperto dinanzi... fu assalito a un tratto da mille pensieri... Domandò a se stesso... Fece un rapido esame di coscienza... Mise l'indice e il medio... nel collare... Torcendo la bocca... guardando con la coda dell'occhio... Affrettò il passo... recitò un versetto a voce più alta... compose la faccia... si fermò sui due piedi.»

### 2. Diamo 'corpo' ai canti di Leopardi

Create gesti, mimica e movimenti che possano rendere più visibile e immaginativo uno dei tanti canti di Leopardi: «La sera del dì di festa». Prima leggete e rileggete il testo. Comprendetelo a fondo. Sentitelo interiormente. Rivivetene i sentimenti tutti. Poi, mentre uno lo recita a perfezione, un altro, in calzamaglia, lo rappresenta: contempla, si muove, esprime, ama, cammina, s'interroga, ricerca, danza, muore.

# **OPERA PRIMA**

**di Fernando Trueba**

**Tutto giocato sull'intesa sentimentale,  
una storia di personaggi,  
una finestra su una storia d'amore.**

**Ezio Leoni**

---

Critico cinematografico, regista di cortometraggi, sceneggiatore in crescendo, Fernando Trueba ha respirato lieve col suo «Opera prima», ma ha pure, sempre con leggerezza, coinvolto il disorientato spettatore veneziano che, boccheggianti tra le aberrazioni di «Masoch», il placido lesbismo di «Richard's Things», il fascino adolescenziale di «La petite sirène», cercava appigli per riscoprirsì «normale» nei sentimenti, nel gusto del semplice, del distensivo, in stile cinematografico e umano.

Sarà per la brezza del riflusso, ma anche Matias Marinero (il simpatico Oscar Ladoire), il protagonista, tutto rimpianti per la grinta del '68 e per un'intraprendenza giovanile ormai sopite, non cerca altro che una vita sentimentale acquietante ed amorevolmente felice. E' reduce da un matrimonio fallito, con un divorzio già catalogato nel passato, e deve conoscere un mucchio di ragazze poiché, quando Violeta lo ferma per la strada e lo invita a riconoscerla tenendogli gli occhi chiusi, egli sfodera una sfilza di nomi senza imbroggiare quello giusto. E' scusato d'altra parte: Violeta è sua cugina, sono anni che non si incontrano, ma adesso che l'ha rivista (ha lo sguardo profondo, il sorriso aperto e la figura «caliente» di Paula Molina) state sicuri che Matias non la dimentica più.

Infatti va subito a salutarla a casa (lei vive sola) ma si trova in imbarazzo per i suoi modi disinibiti (gli si spoglia quasi davanti, poi lo saluta e va a dormire) e corre a chiedere

consigli al suo amico Leon (Antonio Resines), latin-lover incallito che sputa sentenze maschiliste allucinanti e che lo invita ad uno sbrigativo approccio sessuale poiché «bisogna sempre arrivare a tempo, come la cavalleria americana».

E Matias «obbedisce», Violeta lo accoglie teneramente fra le sue braccia... Solo che adesso sorgono problemi di ordine tecnico. «Eiaculatio precox» sentenza Leon e gli propone un rimedio efficacissimo: «Quando senti che è il momento, concentrati, pensa alla morte».

«Pensare alla morte» ribatte stupito Matias «Ma quelle sono cose che si fanno da giovani...» (!?), poi comunque mette in pratica il suggerimento. La sua concentrazione, nella circostanza, risulta però eccessiva ed il pensiero lo atterrisce a tal punto che comincia a sudar freddo e non sa trovar di meglio che sussurrare a Violeta: «non ti preoccupare, mi passa subito, tu continua da sola».

«Opera prima» è tutto così, giocato sull'intesa sentimentale, leggerino ma zavorrato da un flusso ininterrotto di dialoghi, monologhi, finenze, sentenze, battute. Matias soprattutto è un chiacchierone inarrestabile: intellettualoide, rocambolesco intervistatore di un'agenzia giornalistica, non riesce però a tradurre su carta la propria logorrea.

E' alle prese con uno strano romanzo poliziesco, ma è bloccato al sesto capitolo; ha sempre un nuovo foglio bianco, incompiuto, nel carrello della macchina da scrivere, cerca invano i-

spirazione in una bottiglia di whisky e arriva ad accusare altri della propria impasse creativa. Se la prende soprattutto con Nicky che riempie la casa di Violeta (dove Matias si è trasferito) di strazianti non-accordi di violoncello, che lo ingelosisce con i suoi abbracci propedeutici (le dà lezioni di violino) e che ha convinto la ragazza a seguirlo in un mistico viaggio di hippies a Machu-Picchu, America Latina.

Matias non ne può proprio più, lo attacca con la sua petulante ironia verbale, cerca talora di essere «comprensivo» («in fin dei conti non è peggiore di Hitler») ma, quando Violeta «consola» un po' troppo Nicky per la delusione al saggio del conservatorio, non resiste e gli sfascia in testa il violoncello.

Ma intanto è sempre in programma il viaggio mistico e il «nostro» si strugge il cuore... buon per lui che Violeta non ha il coraggio di negargli l'happy end: arriva fino all'aeroporto ma non ce la fa a partire, torna indietro, gli scrive «ti amo» sulla pagina bianca del romanzo e corre ad abbracciarlo nella piazzetta.

Piacevole, sottilmente colto, «Opera prima» cattura l'attenzione dall'inizio alla fine. Trueba tocca velatamente la crisi del matrimonio («dividiamoci le spese, ma non il bambino»), la psicologia sessuale, il frenetico trapasso genera-

zionale di gusti, interessi, ideologie, ironizza su se stesso nell'inconcludente micro-intellettualismo del protagonista, sorride sulla tenerezza sentimentale di ognuno di noi. Tutto con garbo e brio, ottimamente servito dalla cordialità degli interpreti, criticamente motivato nello stile dallo stesso regista, poiché «Opera prima» è una storia di personaggi / i personaggi sono la storia / ma la macchina da presa non è un personaggio / è semplicemente una finestra tramite cui contemplare / una storia d'amore / quella del generale Custer e Toro Seduto / raccontata in forma ottimistica / perché qualcuno sembra interessato a farci dedicare al pessimismo / raccontata in forma divertente / perché il soggetto è tra i più seri del genere / raccontata in scope / perché è il formato del cinema di personaggi / raccontata in presa diretta / perché così dev'essere / raccontata / per il puro piacere di raccontarla».

#### OPERA PRIMA

*Regia:* Fernando Trueba. *Sceneggiatura:* Fernando Trueba e Oscar Ladoire. *Fotografia:* Angel Luis Fernandez. *Suono diretto:* Pierre Gamet. *Musica:* Fernando Ember. *Montaggio:* Miguel Angel Santamaria. *Interpreti:* Oscar Ladoire (Matias), Paula Molina (Violeta), Antonio Resines (Leon), Luis Gonzales-Regueral (Nicky). Spagna-Francia 1980. *Durata:* 94'.

---

## PASSIONE D'AMORE

di Ettore Scola

---

**L'amore per il Brutto: come trasgredire i canoni tradizionali.**

È la bellezza la custode dell'amore, del bene e della vita.

È la bellezza quella che consente rapporti «normali» per la società. Celebrare il brutto allora significa venir meno a delle regole, significa contestare uno status sociale, stravolgendone le tendenze come un perfido sberleffo.

Questo era uno degli obiettivi del movimento della Scapigliatura. Ad uno dei prodotti di

questo movimento, il romanzo «Fosca» (1869) di Iginio Ugo Tarchetti, si è rifatto Ettore Scola per il suo film «Passione d'amore».

La Scapigliatura è apparsa per molto tempo come una specie di sospensione, di periodo fine a se stesso, dimenticata o taciuta già sui banchi di scuola. Oggi la si comincia a considerare qualcosa di più. Il gusto dell'ossessivo, dell'orrido, l'incubo della follia, la ribellione a ciò che l'aveva preceduto è un anticipo di quella che sarà la successiva stagione del realismo e del primo novecento. So-

lo che troppo spesso è mancata loro unità d'intento, capacità di discorso coerente, per potersi presentare come qualcosa di più di semplici ribelli.

È proprio questo spirito di contestazione, questa somiglianza col momento storico attuale che ha convinto Scola ad affrontare il testo per farne il suo primo film in costume.

Fosca è la giovane e disperatamente brutta cugina del comandante di una caserma ai confini dello Stato. Le sue fattezze e le sue frequenti crisi di epilessia l'hanno relegata in una cupa solitudine. L'arrivo del bel capitano Giorgio, l'accende di passione. L'uomo, che in città aveva un'amante, si trova invischiato dalle attenzioni pressanti della donna, che sembrano solo disgustarlo. Per pietà accetta la compagnia di Fosca e ne resta tanto legato da dichiarare di amarla e da donarle una notte d'amore, cui il fisico della donna non resisterà. Poi, morti tutti i protagonisti della vicenda, rimarrà lui solo ad abbruttirsi nelle bettole, deriso da un nano deforme.

Fosca altro non è che una emarginata, una disadattata (e qui continua il parallelo con la nostra epoca), parente stretta di altri personaggi dei lavori di Scola, dai «Brutti sporchi e cattivi» del film omonimo, all'antifascista di «Una giornata particolare». (vedi *Espressione Giovani* n. 1, 1978, pag. 71). La sua bruttezza sembrerebbe impedire ogni sentimento, ogni sfumatura di delicatezza, invece Fosca è una donna colta e sensibile (divora letteralmente i libri che le prestano), capace sì di cattiveria, ma originata dalla disperazione. Questo è il senso di modernità del testo che Scola ha voluto cogliere. In fondo non è che oggi i concetti di Bello e di Brutto siano molto cambiati, per una donna, pur con tutte le conquiste sociali ottenute. Il Bello è vita, calore, il Brutto freddezza, morte.

Se infatti la relazione di Giorgio con l'amante Clara è descritta nella luce, usando colori dai toni caldi, ravvivati dal fuoco della fiamma di un caminetto, gli incontri con Fosca sono spesso vissuti nella penombra (si pensi al primo incontro) e in ogni caso dipinti con colori freddi, tra l'azzurro e il violetto (più il nero del vestito), contrapposizione, questa di luce/ombra, già indicata dai nomi stessi delle due donne: Clara e Fosca.

## L'inconscio come linguaggio

Ci sono poi motivi psicologici che causano il rigetto nei confronti di Fosca e che indubbiamente rendono la pellicola un potenziale film dell'orrore (non per nulla, la Scapigliatura vedeva in Edgar Allan Poe uno dei suoi padri). Esiste, dentro di noi, una paura inconscia e ben radicata, la paura dell'altro diverso da noi. Il diverso rappresenta la nostra cattiva coscienza, che ci fa inorridire perché in qualche modo scopriamo di esserne i lontani artefici. Cerchiamo perciò di rimuoverlo, identificando questo «diverso» come qualcosa di mostruoso e abnorme. Il mostro diventa perciò un'altra realtà, che si contrappone alla nostra e che si deve fuggire e eliminare. (Concetto applicabile anche al cinema, massima espressione dell'irrazionale).

Fosca, quindi, potrebbe essere considerata un mostro e la sua prima apparizione starebbe a confermarlo (il trucco, inoltre, come già è stato osservato da molti, somiglia vagamente a quello del «Nosferatu» di Herzog). L'impatto con la sua immagine mette in moto quel processo di intrusione della anormalità che causa lo choc tipico del cinema dell'orrore. Su questo si innesta la tragedia della creatura mostruosa. Nel *Vampiro* di Herzog, in *Frankenstein*, e nel recente *Elephant men*, c'è il dramma umano di un essere che cerca l'amore e la comprensione degli altri e viene da loro respinto, trovando la pace solo con la morte. Così Fosca, grida disperatamente il suo amore, ma deve subire raccapriccio e ostracismo.

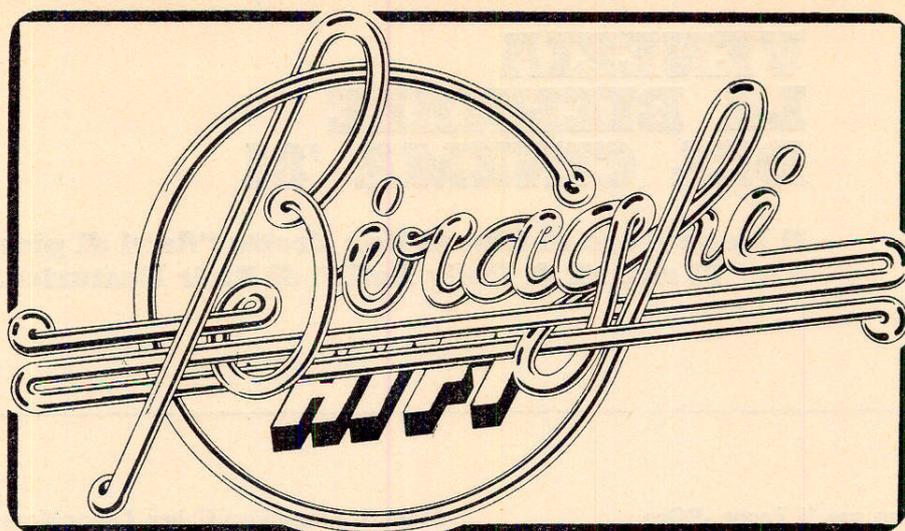
Scola ci dice che i mostri sono fra noi, anzi, che i veri mostri siamo noi, che scansiamo chi ci chiede pietà, che deridiamo chi non è rispettabile, che condanniamo chi non sa stare al suo posto.

Come il nano deforme del finale, non abbiamo occhi per noi e sputiamo sul viso di chi ha voluto sfidare il destino.

Valerio Guslandi

## PASSIONE D'AMORE

*Regia:* Ettore Scola. *Soggetto e sceneggiatura:* Macari e Scola da Tarchetti. *Fotografia:* Claudio Ragogna. *Musica:* Armando Trovajoli. *Interpreti:* Bernard Giraudeau (Giorgio), Valeria D'Obici (Fosca), Jean-Louis Trintignant (il dottore), Massimo Girotti (il colonnello), Laura Antonelli (Clara). *Origine:* Italia '81.



MILANO  
VIA ALGAROTTI 4  
TEL. 652488-6597001

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

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

## VENEZIA LA BIENNALE DEL CINEMA '81

**Il leone d'oro al film di Von Trotta "Anni di piombo"  
e a "Ti ricordi di Dolly Bell?" di Emir Kasturica.**

### In concorso per il Leone d'Oro

RITAGLI («Postrizinj») di Jiri Menzel (Cecoslovacchia): mercoledì 2 settembre.

LA CADUTA DELL'ITALIA («Pad Italje») di Lordan Zafranovic (Jugoslavia): giovedì 3 sett.

IL CUORE DEL TIRANNO («A Zsarnok Szive») di Miklos Jancsó con Ninetto Davoli, Laszlo Galffy Therese-Ann Savoy (Ungheria): giovedì 3 settembre.

CONFESSIONI VERE («True confessions») di Ulu Grosbard con Robert De Niro e Robert Duvall (Usa): venerdì 4 settembre.

PISO PISELLO di Peter Del Monte, con Luca Porro, Fabio Pereboni, Alessandro Haber, Valeria D'Obici (Italia): domenica 6 settembre.

NON PORTANO LO SMOKING («Eles Nao usam black Tie») di Leon Hirszman (Brasile): domenica 6 settembre.

CACCIA ALLA STREGA («Forfolgelsen») di Anja Brein (Norvegia - Svezia): lunedì 7 settembre.

LA CADUTA DELLE STELLE («Zvezdopad») di Igor Talankin, con Daria Mikhilova, Piotr Fedorov (URSS): lunedì 7 settembre.

IL PRINCIPE DELLA CITTA' («Prince of the city») di Sidney Lumet (Usa): martedì 6 sett.

BOSCO D'AMORE di Alberto Bevilacqua con Monica Guerritore e Rodolfo Bigotti (Italia): martedì 8 settembre.

SOGNI D'ORO di Nanni Moretti, con Nanni

Moretti, Alessandro Haber, Laura Morante, Piera Degli Esposti (Italia): mercoledì 9 sett.

CALEIDOSCOPIO («Chalchitra») di Mrinal Sen (India): mercoledì 9 settembre.

L'INCONTRO («Allkaa») di Alonia (Libano): mercoledì 9 settembre.

GLI ANNI PLUMBEI («Die Bleierne Zeit») di Margarethe von Trotta (Germania Occidentale): giovedì 10 settembre.

### Opere prime e seconde in gara

KARGUS di Juan Minon e Miguel A. Trujillo (Spagna): giovedì 3 settembre.

LE OCCASIONI DI ROSA di Salvatore Piscicelli con Marina Suma, Angelo Cannavaciolo, Gianni Prestieri (Italia): venerdì 4 settembre.

TI RICORDI DI DOLLY BELL? («Sjecas li se Dolly Bell?») di Emir Kasturica (Jugoslavia): sabato 5 settembre.

I GIOCHI DELLA CONTESSA DOLINGEN («Les jeux de la comtesse Dolingen de Gratz») di Catherine Binet con Michael Lonsdale, Carol Kane (Francia): domenica 6 settembre.

LA CADUTA DEGLI ANGELI RIBELLI di Marco Tullio Giordana con Clio Goldsmith, Vittorio Mezzogiorno, Yves Beneyton (Italia): lunedì 7 settembre.

SILVESTRE di Joao Cesar Monteiro (Portogallo): martedì 8 settembre.

### Fuori concorso

E TUTTI RISERO («They all laughed») di Peter Bogdanovich con Audrey Hepburn, Ben Gazzarra, Coleen Camp, John Ritter (Usa): mercoledì 2 settembre

TERRE SELVAGGE («Yuan ye») di Ling Zi (Repubblica Popolare Cinese): sabato 5 sett.

STORIE DI ORDINARIA FOLLIA di Marco Ferreri con Ben Gazzarra, Ornella Muti (Italia): sabato 5 settembre.

DA UN PAESE LONTANO / GIOVANNI PAOLO II di Krzysztof Zanussi (Polonia): venerdì 11 settembre.

### «Mezzogiorno-Mezzanotte»

MANO PERICOLOSA («Pick up on south street») di Samuel Fuller (Usa): mercoledì 2 settembre.

FRANCISCA di Manoel De Oliveira (Portogallo): giovedì 3 settembre.

FEMMINA FOLLE («Leave her to heaven») di John M. Stahl (Usa): giovedì 3 settembre.

PEE-MAK, di Doo-Jong Lee (Corea del Sud): giovedì 4 settembre.

BLOW OUT, di Brian De Palma con John Travolta, Nancy Allen (Usa): giovedì 4 sett.

ALLA MANIERA DI CUTTER («Cutter's way») di Ivan Passer, con John, Jeffe Bridges, Lisa Eichhorn (Usa): sabato 5 settembre.

INTERVISTA A CHARLES BUKOWSKI («Don't cry») di Costanzo Allone e Paolo Brunatto (Italia): sabato 5 settembre.

S.O.B. di Blake Edwards con Julie Christie, William Holden, Shelley Winters, Marisa Berenson (Usa): domenica 6 settembre.

I PREDATORI DELL'ARCA PERDUTA («The Raiders of lost Ark») di Steven Spielberg con Harrison Ford, Karen Allen, Paul Freeman (Usa): domenica 6 settembre.

IL FALCO («Banovic Strahinia») di Vatroslav Mimica con Franco Nero (Jugoslavia): lunedì 7 settembre.

AMBARA-DAMA di Jean Rouch e Germaine Dieterlen (Francia): martedì 8 settembre.

IL RICCIO NELLA NEBBIA («Ezhiku Tuman») di Jurij Norstein (Urss) martedì 8 settembre.

NOZZE DI SANGUE («Bodas de sangre») di Carlos Saura (Spagna): martedì 8 settembre.

CHRISTIANE F., NOI BAMBINI DELLA STAZIONE ZOO («Christiane F. wir Kinder von Bahnhof Zoo») di Ulrich Edel (Germania Federale): mercoledì 9 settembre.

LA VECCHIA FILATRICE («A velha a fiar») di Humberto Mauro (Brasile): mercoledì 9 settembre.

LA FAVOLA DELLE FAVOLE («Skazka Sazko») di Jurij Norstein (Urss): mercoledì 9 settembre.

L'INCONTRO DELLE NUVOLE E DEL DRAGO («Rencontre des nuages et du dragon») di Lam Le (Francia): giovedì 10 settembre.

SAN CLEMENTE di Raymond Depardon e Sophie Ristelhueber (Francia): giovedì 10 sett.

LA GUERRA DI UN UOMO SOLO («La guerre d'un seul homme») di Edgardo Cozarinsky (Francia).

IL FIUME («The River») di Jean Renoir (Usa): venerdì 11 settembre.

### Sezione «Officina»

L'ISOLA DELLE SIRENE («Siren-Island») di Isa Hesse-Rabinovitch (Svizzera): giovedì 3 settembre.

LE SVENTURE DEL PESCO E DEL PRUNO («Tao li jie») di Ying Yunwel (Cina): venerdì 4 settembre.

MIA MADRE-MIA FIGLIA («My mother-my daughter») di Nadia Werba, con Shelley Winters, Alice Werblowski (Usa): venerdì 4 sett.

IL FATTORE SOGGETTIVO («Der Subjektive faktor») di Helke Sander (Germania Federale): venerdì 4 settembre.

DALLO ZAIRE AL CONGO («Du Zaire au Congo») di Christian Mesnil (Belgio): venerdì 4 settembre.

FERMATA ETNA di Klaus Michael Gruber (Italia): sabato 5 settembre.

VENEZIA: UNA MOSTRA PER IL CINEMA, documentario di Alessandro Blasetti (Italia): domenica 6 settembre.

E LUCE SIA («Let there be light») di John Huston (Usa): domenica 6 settembre.

SAGGI DELLE SCUOLE DI CINEMA EUROPEE: domenica 6 settembre.

ANTIGONE SEMBRAVA COSÌ DOLCE («Antigone pourtant si douce») di Grytzko Mascioni (Svizzera): lunedì 7 settembre.

PABLO PICASSO PITTORE di Frédéric Rossif (Italia-Francia): lunedì 7 settembre.

L'ATTESA di Marco De Poli con Ingrid Thulin (Italia): martedì 8 settembre.

FILM LIQUIDO («Liquid movie») di Fabrizio Plessi (Italia): martedì 8 settembre.

I MATLOSA di Will-Herman con Omero Antonutti, Francesca De Sapio, Flavio Bucci, Ni-

co Pepe (Svizzera): martedì 8 settembre.

LE CORDERIE DELL'IMMAGINARIO di Reniero Campostella ed Ettore Pasculli (Italia): mercoledì 9 settembre.

LA FERDINANDA. SONATE FUER ENIE MEDICI - VILLA di Rebecca Horn (Germania Federale): mercoledì 9 settembre.

ROBINSON CRUSOE, MERCANTE DI NEW YORK, di Carla Tatò e Carlo Quartucci (Italia): giovedì 10 settembre.

CHE COSA ACCADDE IN MEZZO METRO («Hadidat nisf metr») di Samir Zekra (Siria): giovedì 10 settembre.

## LEONI CON LE ALI

Dopo aver volato basso per quasi tutta la durata del Festival, il Leone della Biennale veneziana ha finalmente trovato, proprio l'ultimo giorno, una vetta su cui posarsi degnamente. Il film *Die Bleierne Zeit*, tradotto prima con «Tempo opprimente» poi con «Anni di piombo», della regista tedesca Margarethe von Trotta, era talmente superiore agli altri da lasciare pochi dubbi.

Anche se, tra il pubblico e tra i critici, molti temevano che ragioni politiche gli avrebbero chiuso la porta ai premi principali: c'era chi diceva che il film era favorevole al terrorismo e che non si poteva fare uno sgarbo alla Germania federale, proprio durante la visita di Schmidt in Italia; c'era chi giurava che non si poteva togliere questo Leone all'Italia; c'era chi puntava sul pur bello «Principe della notte» di Lumet, appoggiato dagli americani (ai quali in realtà del Leone non importava proprio nulla).

Ma la giuria si è rivelata meno machiavellica e stupida dei «cabalisti» e ha assegnato i premi secondo giustizia, dando alla von Trotta quel che era della von Trotta, cioè il Leone d'oro principale. E anche le due interpreti del film, Jutta Lampe e Barbara Sukowa, hanno ricevuto le «Fenici» riservate agli attori, insieme a Robert de Niro e Robert Duvall, i due fratelli uno prete l'altro poliziotto di *True Confessions*. È volato bene anche il Leone d'oro per l'opera prima. E qui, al contrario che per la von Trotta, il vincitore s'è visto già dal terzo giorno, quando *Ti ricordi di Dolly Bell?* del ventiseienne iu-

goslavo Emir Kusturica, in servizio militare nel Montenegro, raccoglieva uno degli applausi più lunghi del festival. Che avrebbe vinto, in quel momento, pochi lo pensavano, perché s'annunciava l'offensiva italiana dei Moretti e dei Giordana, per i quali era stato appositamente modificato il regolamento del premio opera prima, assegnabile anche all'opera seconda (e per Moretti era stata considerata «prima» quell'«Ecce bombo» venuto dopo il successo di «Io sono un autarchico»).

Ma la valanga azzurra del cinema è franata, e gli angeli di Giordana si sono rotti le ali cadendo tra i fischi. I «sogni d'oro» nazionali hanno recuperato soltanto un mezzo premio di consolazione, il mezzo Leone speciale della giuria (quale parte poi del Leone? Testa o coda?) regalato, appunto, a *Sogni d'oro* di Nanni Moretti, lasciando l'altra metà al brasiliano *Non portano lo smoking*, di Leon Hirszman, che aveva raccolto buoni consensi. Anche Moretti, del resto, era stato applaudito a lungo, soprattutto per il deserto d'umorismo che anche quest'anno ha caratterizzato il resto della mostra e nel quale «Sogni d'oro» è apparso come un'oasi. Anche l'OCIC, l'organizzazione dei critici cattolici, ha dato il suo premio a «Tempi di piombo», sorprendendo ancora una volta quanti si aspettavano scelte da sagrestia. Molte le menzioni sparse un po' a pioggia su quasi tutti, ma non fa conto né ricordarle né commentarle.

FBT

## **VALUTARE UN FILM**

**Qualche metodo di giudizio.**

**Tre gruppi di film come sussidio scolastico:  
tecnica, religione, storia (prima guerra mondiale).**

**Federico Bianchessi Taccioli**

### **Valutare è un'arte difficile**

Il momento più imbarazzante è alla fine del film. Quando, uscendo dalla sala buia e riemergendo rapidamente alla realtà, la prima domanda che ti fanno è: «T'è piaciuto?». Raramente è sì o è no: ma cosa rispondere? C'è chi dice «abbastanza» e si sente pulito come Pilato, chi alza le spalle. Alcuni arrischiano un giudizio meditato: «bello» o «mica tanto bello», «un po' noioso». Ma bello perché, brutto perché? Come succede che ai critici un film piace e alla gente no?

Perché quasi sempre non sappiamo parlare di un film in altro modo che raccontandone la trama, dando sommari giudizi sugli attori, o esprimendo sensazioni legate quasi esclusivamente all'emozione («divertente», «noioso»)? Proviamo a stabilire un qualche metodo di giudizio dei film. Quando si dà un voto, lo si assegna sempre in base ad una scala di valori. Per costruire una scala del genere occorre sapere quali elementi prendere in considerazione. Quasi mai i libri di cinema parlano di come si fa a sapere se un film è bello o brutto. Insegnano tante cose sul linguaggio cinematografico, sui rapporti tra segno, emittente e ricevente, ci parlano di codici, di strutture, svelano i segreti dei registi, degli scenografi, dei soggettisti, i meccanismi delle cineprese e delle pellicole. Ma, alla fine, quando la luce si riaccende dopo il film, si rimane come prima, al buio.

Non abbiamo un vocabolario per parlare del film, per darne un giudizio. Eppure dei metri per valutare il cinema ci sono. È di questi che vogliamo parlare. Imparare ad usarli non è cosa d'un giorno: occorre esercizio, memoria, attenzione. Ma, se non altro, i vantaggi sono concreti e reali.

Non è facile stabilire una scala di valori. Valutare è un'arte difficile e anche non priva di ambiguità. Specialmente nel cinema. Per il produttore un film è buono quando incassa oltre il miliardo, per il regista impegnato quando appaga la sua espressività, per l'attore quando critici e pubblico ne lodano la recitazione, per il critico quando... Quando? Quando corrisponde alla sua scala di valori.

Non ne esiste evidentemente una sola per tutti, specialmente nel peso che ognuno attribuisce ai vari elementi. Il gusto è gusto. Però, qualcosa di obiettivo cui fare riferimento esiste. Proviamo a ricavarne uno schema.

Innanzitutto, distinguiamo alcune categorie di valori. Come si è detto, non tutti i valori sono uguali: ce ne sono di «generi» diversi, ed è bene tenerli sempre distinti, anche se sempre tutti presenti. Per comodità, ma si potrebbe fare anche altrimenti, distinguiamo cinque gruppi di valori, più uno di «appendice». I primi cinque sono valori quanto più possibile «oggettivi». L'appendice è riservata ai valori personali. Anche loro hanno il loro diritto di esistere. Ci sono cose che meritano dieci e lode e magari non

piacciono, e viceversa. Qui ha spazio (un sesto del totale, il 16,6%) il «mi è piaciuto» «non m'è piaciuto». È lo spazio del giudizio libero, indiscutibile, o discutibile anche, ma non censurabile.

### Categorie di valori

Le categorie di valori che consideriamo oggettivi sono: valori tecnico-estetici, strutturali, psicologici, sociali, culturali.

Niente di straordinario, certo. Sono categorie di giudizio, a priori. Ma rispondono all'esigenza di tradurre il film in qualcosa di più vivo che in un problema di geometria semiologica. Vediamo di presentare rapidamente ciascuna categoria.

«*Valori tecnico-estetici*»: l'estetica è il modo con cui raffiguriamo ed esprimiamo dei contenuti secondo certi criteri. La tecnica è lo strumento di questa espressione. Un film può avere contenuti banali o anche negativi, ma essere valido esteticamente e tecnicamente. Oppure l'esatto contrario.

«*Valori strutturali*»: la struttura del film è il rapporto reciproco tra le parti e tra i suoi elementi singoli e l'insieme. Rapporto relativo a singole strutture (inquadratura, scena, sequenza, episodio, azione, e anche inizio e finale, o anche musica e immagine) e rapporto tra una parte e il complesso del film. Ci sono rapporti armonici e disarmonici, espressivi e casuali. È una categoria che serve a dare un giudizio dello scheletro del film, indipendentemente sia dai contenuti, sia dal suo valore tecnico-estetico.

«*Valori psicologici*»: una lettura psicologica del film serve a capire meglio il modo stesso di comunicare del cinema. Teniamo conto che l'analisi psicologica coinvolge non solo i personaggi del film, ma anche la personalità del regista e le reazioni dello spettatore, reazioni volute o meno.

«*Valori sociali*»: qui vengono in primo piano i cosiddetti contenuti. Anche se, nel dare una valutazione sociale del film (così come anche una psicologica), non basta considerare solo il «cosa succede» o il «chi sono e cosa fanno i personaggi». Anche lo stile, la tecnica, la struttura del film, hanno un loro significato sociale

e un loro valore. Il criterio di valutazione dovrebbe essere la capacità del film di funzionare come strumento di conoscenza della società, a qualsiasi livello e in qualsiasi prospettiva. Un giudizio sociale (che è però inevitabilmente parziale e soggettivo) può essere quello sulla utilità del film a migliorare la società stessa. Occorre però intendersi su cosa significhi «migliorare».

«*Valori culturali*»: è il metro della profondità di informazioni e di idee comunicate dal film. Della sua capacità di attingere alle fonti della cultura, da un lato, e della sua novità di idee dall'altro.

Vediamo adesso, per ogni categoria, quali parametri seguire nella valutazione.

#### 1. Valori tecnico-estetici

La valutazione estetica del film non può prescindere dalla considerazione di quali scelte tecniche lo caratterizzano. In molti casi, tecnica ed estetica si sovrappongono. Non coincidono, perché la stessa tecnica può dare esiti estetici diversi. Il flash-back di Billy Wilder non è lo stesso del flash-back di Alain Resnais. Il primo, come ad esempio in «Viale del tramonto» o «L'asso nella manica», fa risaltare drammaticamente il protagonista, dando nello stesso tempo un tono di verità al racconto, presentato come «confessione». Il secondo, ad esempio in «Providence», è un flash-back che interpreta un flusso interiore di ricordi e di sensazioni, in cui vero e immaginario si confondono, mescolandosi al presente. Ma, in ogni caso, di flash-back si tratta, e non se ne può ignorare la sostanza tecnica. Ogni fatto tecnico dà luogo a fatti estetici. Stabilito ciò, ecco una griglia di valutazione: si basa su una serie di opposizioni di valori.

*Espressività/inespressività delle scelte tecniche*  
(c'è una ragione nelle scelte che riguardano il montaggio, le inquadrature, il dialogo, eccetera?)

*Coerenza/incoerenza stilistica*

(lo stile del film è adeguato alle sue idee e alle sue intenzioni? L'eventuale incoerenza è un er-

rore o un voluto contrasto a scopo satirico o di denuncia?)

*Convenzionalità/originalità*

(è un film fedele alle norme estetiche di un determinato genere e stile comune, oppure presenta delle invenzioni, delle scelte non usuali sul piano espressivo? La convenzionalità, o l'originalità, si applica anche allo stile dei precedenti film dello stesso autore: se segue cioè una propria «maniera» o no).

*Carenza/eccesso formale*

(troppa o troppo scarsa cura allo stile?)

## 2. Valori strutturali

Occorre dividere il film nelle sue parti: dall'inquadratura alla sequenza, dalla scena ai vari episodi. La struttura del film deriva dalla struttura di ogni parte singola e dal rapporto tra ogni singola parte e l'insieme.

Relativamente alla struttura, il film può essere:

*chiuso/aperto o rigido/flessibile*

(il concatenarsi di scene e inquadrature è assolutamente immodificabile, segue una linea unica, come in genere in un giallo classico, oppure si svolge in modo non lineare, su più piste, e sta allo spettatore costruire una struttura del film, che non è necessariamente unica, come ad esempio in certi film di Altman?)

*equilibrato/squilibrato*

(ci sono elementi che hanno troppo peso nel complesso del film, relativamente a un equilibrio ideale?)

*unitario/discontinuo*

(ci sono «salti» nel discorso? Sono ellissi volute o no? Compromettono la comprensione o la favoriscono? Hanno un senso?)

*di genere* (romanzesco, teatrale, giornalistico, poetico, documentaristico, ecc.) *atipico*

(il film è costruito a capitoli, a scene-dialogo, a inchiesta, a richiami di dettagli o di analogie, a «lezione», o ad altri elementi di diversi generi narrativi, oppure sfugge a strutture-modello e segue una logica solo cinematografica e personale?)

## 3. Valori psicologici

Dal punto di vista psicologico un film può essere:

*emotivo/razionale*

(il film usa espedienti per creare delle suggestioni, dei sentimenti, oppure chiede una partecipazione razionale?)

*analitico/superficiale*

(c'è una capacità di rappresentare la psicologia dei personaggi e situazioni, compresi luoghi e oggetti, oppure sono semplicemente presentati come «ruoli» e quindi sono perfettamente intercambiabili con altri differenti, senza che il film ne sia sostanzialmente modificato?)

*simbolico/realistico*

(vengono adoperati simboli per descrivere particolari significati psicologici, oppure viene data una rappresentazione esplicita, oggettiva, degli stati d'animo?)

*introspettivo/d'azione*

(la psicologia dei personaggi è la vera protagonista del film, minuziosamente esplorata, oppure è solo funzionale all'azione?)

## 4. Valori sociali

Qui l'interesse si sposta prevalentemente sulle idee del film, sul suo significato. Però non è escluso neanche l'aspetto estetico-stilistico, perché anch'esso, sempre, riflette una concezione sociale. Ecco una griglia di valutazione «sociale» del film:

*storico-descrittivo/propagandistico*

(il film sostiene una causa oppure cerca di raccontare un episodio o descrive un ambiente di interesse sociale?)

*d'ambiente/d'azione*

(come nel caso della psicologia, prevale l'interesse per l'ambiente sociale o per le vicende che accadono in quell'ambiente?)

*problematico/finalizzato*

(un film pone problemi lasciando libero lo spettatore di dare la sua risposta, o ha lo scopo di suggerire delle risposte?)

*profondità/superficialità*

(vengono presi in considerazione tutti gli aspetti dell'argomento affrontato, oppure c'è un silenzio su alcuni che risulterebbero contraddittori rispetto al film?)

##### **5. Valori culturali**

Sono le radici del film. Da dove arrivano le idee che sostiene? Quali parentele ha il suo stile in altre espressioni culturali?

Su questa base, un film può essere valutato:

*meditato/sciatto*

(c'è una cultura alle spalle del film? o è soltanto un banale prodotto di consumo?)

*attuale/sorpassato*

(risponde alle domande culturali di oggi? È

fermo a schemi ormai logori? O magari riscopre in modo nuovo vecchie posizioni?)

*approfondito/schematico*

(ammesso che il film abbia una sua «cultura», questa è espressa in modo vivo, oppure convenzionale, didattico, prevedibile?)

*sincero/ideologico*

(c'è una ricerca di verità, oppure fatti, personaggi, idee vengono forzati in una ideologia preconstituita, a sfondo politico?)

Per ora, ci fermiamo qui. Naturalmente si potrebbe continuare, cercando di allargare e approfondire ulteriormente l'analisi dei valori. Ma è un lavoro, questo, che ognuno deve compiere da sé. Noi ci accontentiamo di avervi dato un suggerimento e un modello.

## **CINESCUOLA: TECNICA, RELIGIONE E LA PRIMA GUERRA MONDIALE**

---

In questo numero presentiamo tre gruppi di film a passo ridotto (16 mm) idonei come sussidi scolastici, da proiettare durante le lezioni e sui quali discutere e studiare. Il primo gruppo è di tipo tecnico-scientifico: si tratta di documentari di varia durata su argomenti di chimica, fisica, scienze naturali e così via. Viene incontro alle difficoltà degli insegnanti di religione il secondo elenco di film. Il terzo, infine, raccoglie un importante capitolo del programma di storia, quello relativo alla Grande Guerra.

### **1. Programma di scienze e di fisica**

*Dalla ruota idraulica alla fusione nucleare*, durata 15', studio Rock di Roma (via Flaminia 466, tel. 06/399.685): la ricerca di fonti energetiche alternative.

*Ricerca instancabile*, durata 15', studio Rock; la chimica al servizio della medicina.

*Il nostro amico atomo*, durata 48', distribuzione Walt Disney: da Democrito al Nautilus, le

idee sull'atomo e l'uso pacifico o distruttivo dell'energia nucleare.

*Il mondo delle materie sintetiche*, durata 15', studio Rock: le materie plastiche.

*I viaggi di Nientemeno*, durata 27', studio Rock; come funziona il telefono.

*Acciaio in movimento*, durata 15', studio Rock; la macchina industriale, le sue funzioni, i suoi impieghi.

*Agricoltura nell'epoca industriale*, durata 15', studio Rock: l'attività del contadino come seconda professione.

*Materie prime che ci offre il mare*, durata 16', studio Rock: il mondo marino come una delle fonti per il reperimento delle materie prime.

*L'auto e i suoi elementi*, durata 27', studio Rock: studio, ricerca, progresso nell'industria automobilistica.

*Alimenti che ci offre il mare*, durata 16', studio Rock: la più importante risorsa alimentare del futuro.

Nota: i film dello studio Rock sono distribuiti dalla Sampaolo Film di Milano, dalla Major di Bologna, dalla Palatina di Torino, dall'Antoniana di Padova, dalla Eral di Genova, dalla Sigra di Firenze, dall'Audio Visual Center di Napoli.

## 2. Programma di religione

La più completa collezione di film a 16 mm d'argomento religioso è quella della Sampaolo Film. Il catalogo 1981 comprende una sezione di cortometraggi divisa nei seguenti capitoli: catechesi sacramentaria (*Segni d'amore*, 15', *Battesimo*, 13', *Maturità*, 13', sulla cresima, *Eucaristia*, 14', *Spezziamo il pane*, 16', *Riconciliazione* 14' sul problema del male e del peccato, *La strada di casa*, 23' sulla parabola del figliol prodigo, *Noi della speranza*, 16' sulla unzione degli infermi, *Sogni, amore e sacramento*, 18' sul matrimonio, *Processo al matrimonio*, 11', *E voi chi dite che io sia?*, 25', sul sacerdozio; catechesi biblica (*Tutta la Bibbia sullo schermo*), in super8, 21 film illustranti il Vecchio e Nuovo Testamento. Quest'ultimo è l'edizione integrale del *Gesù* di Zeffirelli); sussidi catechistici, testimonianze e proposte di discussione (cortometraggi di argomenti vari, narrativi e documentari, comprendenti una sintesi del viaggio di Giovanni Paolo II in America Latina, parabole in cartoni animati, la vicenda di Fatima, la scoperta della tomba di San Pietro, la storia di padre Kolbe, una vita di Papa Luciani, un documentario sul lavoro di Madre Teresa di Calcutta e una serie di problemi: aborto, droga).

Vi sono poi numerosi lungometraggi, distinti nell'indice per argomenti in quattro gruppi: l'uomo di fronte a Dio, l'esperienza di Dio, fede e strutture, vocazione religiosa e sacerdotale. Indichiamo, a mo' di esempio, quattro titoli per ciascuna sezione:

- 1) *Luci d'inverno*, di I. Bergman, 1962, sulla crisi di fede di un pastore protestante.
- Medea*, di Pier Paolo Pasolini, 1970, moderna trascrizione della tragedia di Euripide.
- Seduto alla sua destra*, di Valerio Zurlini, 1968, il martirio di un leader pacifista del terzo mondo.
- Bentornato, Dio!*, di Carl Reiner, 1980, favola

surreale sul rifiuto moderno di ascoltare la voce di Dio.

- 2) *La collera di Dio*, di Ralph Nelson, un sacerdote può usare la violenza per sconfiggere la violenza?

*Godspell*, di David Greene, musicale, parabole ed episodi evangelici per le strade di New York, con balli e canzoni.

*Monsieur Vincent*, di Maurice Cloche, vita di San Vincenzo De' Paoli.

*La Bibbia ha ragione*, di Harold Reinl, documentario, esplorazioni archeologiche sui luoghi biblici.

- 3) *Don Milani*, di Ivan Angeli, ricostruzione della vita del sacerdote delle «Lettere a una professoressa».

*Nazarin*, di Luis Buñuel, 1958, la missione di un prete tra i poveri «dannati» del Messico.

*Per grazia ricevuta*, di Nino Manfredi, 1971, commedia sul tema della confusione tra superstizione e religione.

*Non basta più pregare*, di Aldo Francia, film cileno su un cappellano che passa dalla carità non violenta alla rivoluzione attiva.

- 4) *La conversa di Belfort*, di Robert Bresson, 1943, per guarire dall'odio una vittima dell'ingiustizia, una suora sacrifica la propria vita.

*E venne un uomo*, di Ermanno Olmi, 1965, la vita di Papa Giovanni XXIII sulla traccia del suo diario privato.

*Dal peccato alla gloria*, di Ramon Torrado, la vita monastica e la strada verso la santità di Martino De Porres, giovane mulatto.

*Monsieur De La Salle*, di Luis César Amadori, la vita del grande educatore cristiano.

Altri film di argomento religioso, non della Sampaolo, sono:

*La Domenica delle Palme*, di I. Gyongyossy, Ungheria, 1969, nel 1919, un prete ungherese raccoglie la protesta dei contadini e aderisce alla rivoluzione, distribuzione Arci.

*La mia notte con Maud*, di Eric Rohmer, 1969, Francia, il valore del matrimonio e della convivenza per la coppia, distribuzione: Angelicum

Floris di Roma, Major di Bologna, Palatina di Torino, Sirio di Milano, Eral di Genova.

*Bourges, operazione Gestapo*, di Autant-Lara, 1968, un francescano assiste i partigiani catturati dai tedeschi, distribuzione Zara di Milano, Palatina di Torino, Eral di Genova, Antoniana di Padova e Trento, Sigra di Firenze.

### 3. Programma di storia contemporanea: la Prima Guerra Mondiale

*Il Piave mormorò*, documentario, di Guerrasio e D'Incerti, 1964, le principali fasi della I<sup>a</sup> Guerra Mondiale, distribuzione Sampao-  
lo.

*La Grande Guerra*, di Monicelli, 1958, antiretorica lettura di una guerra di «poveri cristi», distribuzione Sampao-  
lo.

*Il caimano del Piave*, di G. Bianchi, 1951, la cavalleria italiana salva una giovane liceale dalla fucilazione da parte degli austriaci. Distribuzione Palatina di Torino, Sigra di Firenze, Debo di Roma.

*Westfront*, di George Wilhelm Pabst, 1930, classico del pacifismo, vita e morte di quattro soldati tedeschi negli ultimi mesi di guerra, distribuzione New Corona Film di Milano, Debo di Roma, Film 16 di Bologna.

*Piccolo alpino*, di Oreste Biancoli, avventure di un ragazzo nella guerra, distribuzione Sampao-  
lo.

*Uomini contro*, di Francesco Rosi, 1970, il dramma delle decimazioni dei soldati stanchi di ripetuti, inutili massacri, distribuzione Sampao-  
lo.

---

## FOTO-INSERTO

### 1-2. BELFAST: ragazzi di Falls Road

La strada è il palcoscenico di molti bambini, ragazzi e... adulti. La loro speranza è quella siglata sulle pareti di sfondo? (Foto di Beppe Buccafusca).

### 3. LA CADUTA DEGLI ANGELI RIBELLI di Marco Tullio Giordana

Malriuscito racconto di una donna in cerca di evasioni con un fuorilegge, pieno di vezzi logistici e di luoghi comuni.

### 4. IL CUORE DEL TIRANNO di Miklos Jancso

Un balzo all'indietro nella storia: Medioevo, epoca di racconti di fate e guerrieri, di magie e lotte cavalleresche.

### 5. SOGNI D'ORO di Nanni Moretti

Un'autopsicanalisi freddamente scherzosa, un'oasi nel deserto d'umorismo che anche quest'anno ha caratterizzato la mostra.

### 6. L'ASSOLUZIONE di Ulu Grosbard

Con Robert de Niro e Robert Duvall: due fratelli, uno prete, l'altro poliziotto.

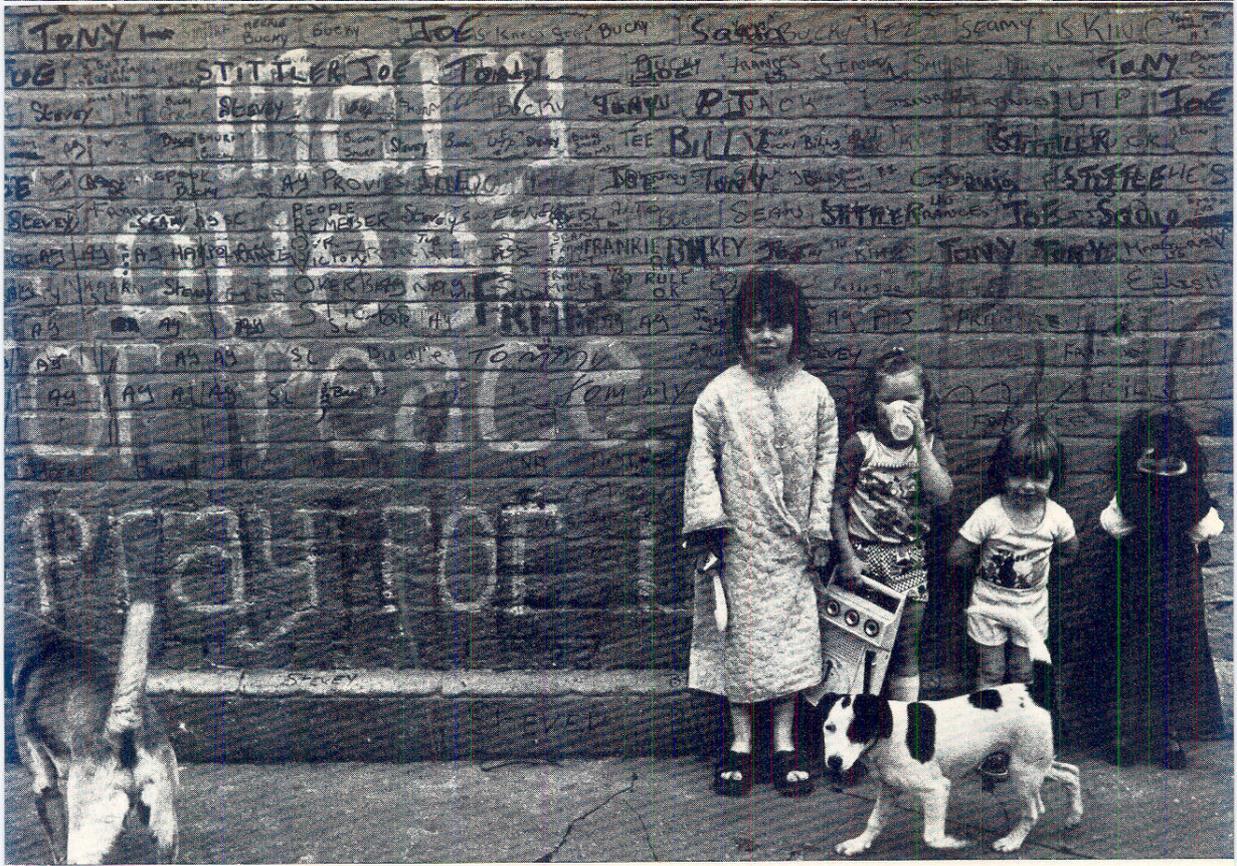
### 7. PERCEVAL di Eric Rohmer

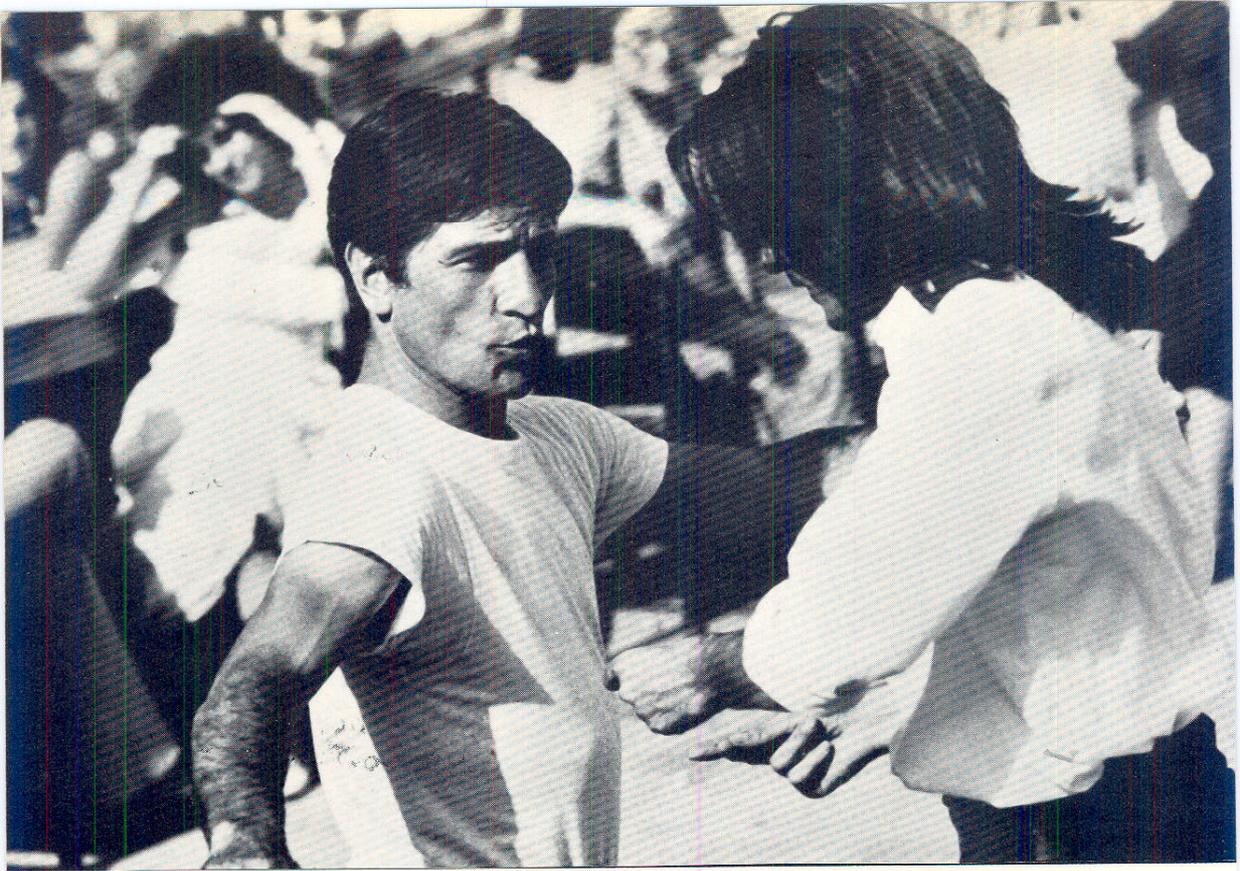
Una drammatica visione del mondo, della vita, della condizione umana. (cfr. Servizio in EG 81, numero 4)

### 8. READALONG!

Personaggi protagonisti di trenta programmi educativi per bambini. Spettacoli d'animazione, di dieci minuti ciascuno, a colori, della Televisione canadese.

---









# SCRITTURE DI MASSA E LA MACCHINA DELLA VERITÀ

**Due libri sui mass-media:  
il primo di Gianfranco Bettetini,  
e di Guglielmo Zucconi il secondo.**

**Carlo Sini e Antonio Ghirelli**

## Scrittura di massa

Il libro raccoglie gli articoli che Bettetini ha pubblicato, dal 1976 al 1980, su «Il Giorno», sul «Corriere della Sera» e su altri giornali e riviste, relativi al tema delle comunicazioni di massa: stampa, radio, televisione, cinema e così via. I contributi di Bettetini, che insegna teoria e tecniche delle comunicazioni di massa alla Cattolica di Milano e che unisce al rigore scientifico doti non comuni di chiarezza e di vivacità espositiva, si ordinano in una prospettiva mobile e sfaccettata; dietro l'apparenza del frammento e dell'intervento occasionale, il discorso del libro delinea in realtà un saldo orizzonte teorico unitario che si traduce in una fenomenologia critica dell'universo dei mass media. Le comunicazioni di massa, dice Bettetini, hanno stravolto le tradizionali funzioni dei linguaggi e delle scritture in una parodia a volte grottesca e ambigua; esse determinano l'universalità del consumo, del consenso e del profitto di cui si alimenta la nostra civiltà standardizzata e spersonalizzata.

Alla radice di questo fenomeno agiscono varie componenti: da un lato la scolarizzazione universale che si è tradotta nella industrializzazione della cultura e nella meccanizzazione dei beni culturali; dall'altro il carattere istituzionale delle comunicazioni di massa che comporta un'ineliminabile pressione ideologica «con caratteristiche analoghe sotto qualunque tipo di governo e di regime». L'invasione programma-

ta dei mass media riduce le «esperienze di rapporto diretto con la realtà» in favore di un consumo di immagini e segni artificiali che si sostituiscono alle cose reali: «svanisce l'aura delle cose, che vengono a coincidere con il loro doppio riprodotto. La realtà, per essere riconosciuta, deve essere fissata su nastro, su pellicola, su carta».

All'esperienza reale subentra un mondo posticcio fatto di banalità e di terrore: la prima come conseguenza della inevitabile riduttività di messaggi che vogliono rivolgersi «a tutti»; il secondo per la necessità di stimolare un pubblico sempre più inerte aumentando la quantità di violenza e di orrore nelle immagini. Ciò non comporta però una condanna definitiva e «apocalittica» dei media.

Bettetini è fiducioso nella possibilità di «un nuovo Israele della critica» che dichiari espressamente i limiti e i pregiudizi dello strumento comunicativo; e d'altro canto egli crede nella possibilità di una «formazione dell'udienza» che renda il pubblico criticamente avvertito. Ma non è facile dichiarare i propri pregiudizi né si vede come si possa «formare l'udienza» se non con la scolarizzazione universale e con i mass media, la cui natura banalizzante e ideologizzante Bettetini ha così efficacemente descritto, Bettetini però non ha colpa se la contraddizione è di questo (nostro) mondo.

*Carlo Sini*

## La macchina della verità

Giornalista di lunga esperienza, docente di Teoria e Tecnica delle Comunicazioni all'Università Cattolica di Milano, attualmente direttore del «Giorno», Guglielmo Zucconi stampa per le edizioni Vita e Pensiero un saggio serio e complesso («La macchina della verità», 11 mila lire per 395 nutritissime pagine) che si può considerare a mezza strada tra uno studio di carattere scientifico qua e là piuttosto impervio per il lettore comune, ed una magistrale opera di divulgazione sui problemi dei «mass media» che dovrebbe essere assunta come testo obbligatorio in tutte le scuole di giornalismo della Repubblica, tanto è documentato, moderno e spregiudicato. Detto per inciso, libri come questi dimostrano quanto sia vitale il movimento dei cattolici democratici e quanti spazi abbia aperto anche ai laici quella sorta di pacifica rivoluzione culturale che è stato il Concilio Vaticano Secondo. Zucconi analizza la collocazione, la funzione, i limiti e le enormi potenzialità dei moderni mezzi di comunicazione di massa, e soprattutto del giornale, nel contesto di una società industriale avanzata. Lo fa con il suo abituale stile, chiaro ed icastico ma mai perentorio, ed anche con un rigore intellettuale che, come dicevo, può creare qualche difficoltà al lettore non preparato.

È il solo capitolo in cui l'insegnante universitario prevale sul giornalista, anche se il richiamo ai problemi attuali e allo specifico settore delle comunicazioni di massa rimane costante; ma evidentemente la rinuncia a questo passaggio obbligato avrebbe ridotto lo spessore del saggio alle proporzioni di una brillante divagazione, priva di motivazioni teorico-storiche. La tesi di fondo del libro, che s'interroga come fece Kant sul rapporto tra la natura e la sua rappresentazione, è molto convincente. Al concetto ottocentesco ed elitario di «opinione pubblica» oggi si è sostituito quello di molteplici, diverse e contrastanti «opinioni pubbliche» al plurale: «Più che di folle, oggi conviene quindi parlare di segmenti di folle, di egoismi collettivi» osserva Zucconi ed aggiunge: «La sfida contro cui si gioca il futuro della società è proprio questa difficoltà, quasi impossibilitata, da parte del potere politico, di aggregare, in una società liberale e conflit-

tuale, il consenso numerico necessario per governare». Questa frammentazione del consenso è, si badi, «strettamente collegata con la diffusione dei mezzi di comunicazione».

La funzione dei «mass media» è, insomma, effetto ed insieme causa della crisi di transizione «tra mondi vitali e regole sociali e politiche» di cui soffre la società moderna. Ma il loro compito non è affatto quello di riaggregare un consenso, di recuperare il vecchio o un nuovo sistema di valori. Questo problema riguarda «i politici e non i giornalisti». Ai «mass media» incombe soltanto, secondo Zucconi, «l'obbligo di non distorcere i messaggi e le informazioni per favorire o penalizzare la necessaria ricerca del consenso da parte dei politici».

Ciascuno di costoro per conto del proprio partito e della propria ideologia, o anche semplicemente degli interessi di cui è garante, «deve tessere il proprio filo, e chi ha più tela la offrirà al giudizio del pubblico». Il giornale, la radio, la televisione dovranno soltanto badare «a non ingarbugliare quel filo», non solo, ma ad «aiutare e scoprire oscuri tessitori e fili nascosti che già da ora, nell'incessante flusso della storia, preparano la trama e il disegno della società futura».

Ovviamente ciò non può accadere nei paesi dominati da regimi tirannici, dove il flusso della storia è brutalmente incanalato nell'alveo di un'ideologia totalizzante.

Ma come ha scritto bene Enzensberger, la possibilità del controllo totale da parte di un'istanza centrale «non appartiene al futuro, ma al passato». Non c'è scampo: ormai «o il potere censura tutto o non può dominare il flusso delle informazioni. Ma se censura tutto, paga un prezzo altissimo».

Ho condensato in queste tesi essenziali il saggio di Zucconi, correndo il rischio di impoverirne la grande ricchezza di dati, di argomenti, di riflessioni. Ma mi è parso che fosse opportuno, visto che stiamo discutendo di teoria dell'informazione, sottolineare il *messaggio* essenziale contenuto in un libro affascinante. Si tratta di un messaggio estremamente positivo proprio nella misura in cui non concede nulla alla retorica frettolosa e trionfalistica della corporazione.

Antonio Ghirelli

# GUIDA PER UNA DISCOTECA

**La rivoluzione musicale: dal romanticismo tedesco all'ottocento musicale italiano.**

**Luigi Lacchini**

## **Hector Berlioz**

Temperamento inquieto e ribelle, fece del Romanticismo la sua vita, anche se, a conti fatti, la sua opera non può essere definita rivoluzionaria.

Spunti melodici non particolarmente efficaci ed armonie scarsamente originali, vengono riscattati da una stupefacente capacità di orchestrazione. A tutt'oggi il manuale per l'orchestra scritto da Berlioz rimane un vero caposaldo in materia.

Instaurò la pratica di dividere gli strumenti in piccoli gruppi, moltiplicò i ritmi e le parti reali piegando l'orchestra da espressioni di potenza a momenti di lirismo, da magiche atmosfere a sfolgoranti splendori sonori.

Fra le sue opere migliori ricordiamo la «Sinfonia fantastica» in cinque movimenti, «Aroldo in Italia» per viola solista ed orchestra (composta per Paganini), la sinfonia drammatica «Romeo e Giulietta» ed infine «La dannazione di Faust», opera da concerto, come fu denominata, unico successo degli infruttuosi tentativi operistici di Berlioz.

## **Niccolò Paganini e Franz Listz**

Dissimili per molti aspetti, questi due musicisti incarnano tuttavia il tipico gusto romantico per il virtuosismo; non a caso Liszt scrisse per pianoforte varie composizioni di

Paganini, manifestando così la propria ammirazione verso il genio italiano.

Di quest'ultimo, tranquillo e generoso gentiluomo — a dispetto dell'alone di «satanismo» che lo circondava — ricordiamo i «Capricci» per violino solo, vero arsenale di difficoltà, dove virtuosismo ed arte — cosa rara — riescono brillantemente a convivere.

Oltre alla nota produzione per violino (Sonate, Concerti, Moto perpetuo, Le streghe ecc.) va ricordato che Paganini si interessò anche alla chitarra di cui divenne un virtuoso, componendo per essa numerosi brani musicali.

Anche in Liszt il virtuosismo pianistico non fu fine a se stesso, ma al servizio di una ricerca per trarre nuovi «colori» dalla tavolozza della tastiera; si aprì anche alle ampie composizioni orchestrali a cui si avvicinò gradualmente.

Fra le sue opere ricordiamo le «Rapsodie Ungheresi», il «Mephisto-valzer», gli «Studi Trascendentali» e «Années de pèlerinage»; parimenti famosi i suoi poemi sinfonici (ricordiamo per tutti «Les Preludes»), la Sinfonia in due parti e la «Faust-Symphonie».

Liszt incarnò l'aspetto didascalico del Romanticismo, dedicandosi ad un'opera di diffusione della musica romantica, sia attraverso trascrizioni di opere altrui che egli faceva ascoltare nei suoi concerti, sia promuovendo ed allestendo personalmente rappresentazioni ed opere di artisti «d'avanguardia».

## Weber, Wagner e l'opera romantica tedesca

L'anima del romanticismo tedesco trova una sua alta espressione nell'opera di Karl Maria von Weber il quale, cronologicamente anteriore ai musicisti presentati fino ad ora, può essere tuttavia idealmente posto accanto a Wagner quale autentico fondatore dell'opera nazionale tedesca. Nel suo «Freischütz» rivivono il gusto del fantastico, l'amore per la natura ed il soprannaturale tipici dello spirito germanico, filtrati attraverso un uso tipicamente romantico dei timbri orchestrali (soprattutto il clarinetto).

Operò addirittura un tentativo di novità drammatica nell'opera «Euryanthe» in cui cerca di sanare l'antica dicotomia aria-recitativo approdando ad una specie di «durchkomponierte Oper», quasi preludio alla melodia infinita di Wagner.

Le altre figure dell'opera tedesca, quali Spohr, Marschner, von Flotow e Nicolai, furono dotate più di mestiere che di reale ispirazione; fra le opere ricordiamo soltanto «Marta» di von Flotow e «Le allegre comari di Windsor» di Nicolai.

La figura di Wagner domina tutto l'orizzonte operistico tedesco del «dopo-Weber»; con lui l'ideale romantico dell'unità delle arti giunge all'espressione più alta nella forma del «Wort-Ton-Drama», mentre il mito diviene stabile fonte di ispirazione scalzando il primato dell'opera storica.

L'importanza musicale dell'opera di Wagner, tuttavia, supera di gran lunga quella della sua riforma drammatica; sino al tempo di Beethoven l'uso della modulazione armonica era un espediente che caratterizzava lo sviluppo interno di una composizione: ci si allontanava dalla tonalità iniziale per ritornarvi, alla fine, quasi chiudendo un ipotetico cerchio.

Già con Schubert, Schumann, Chopin e Liszt l'esigenza di espressività aveva sopravanzato questi principi di sviluppo: le modulazioni cercate erano sempre più ardite, sempre più ravvicinate nel tempo.

In Wagner si uniranno questa ricerca espressiva e l'esigenza, tipicamente operistica, di sanare — ancora una volta — la dicotomia aria-recitativo, dando origine alla cosiddetta «melodia infinita»; essa consiste in una successione melodico-armonica senza soluzione di

continuità, senza riprese o cuciture, apertissima al cromatismo, dove il ritorno del motivo conduttore (il famoso «Leit Motiv») sottolinea, nei momenti significativi, l'evolversi drammatico dell'opera.

Questo cromatismo continuo instaurato da Wagner finirà col dissolvere il senso stesso della tonalità, aprendo la via in maniera quasi diretta ai moderni esperimenti musicali.

Il senso dell'ottava, con i suoi accordi di tonica e dominante, pilastri dell'armonia classica dai tempi di Monteverdi, andava ormai perdendosi.

Questa spasmodica ricerca di espressività, lo scambio vita-arte, un concetto pagano di «redenzione» più o meno occultamente presente in tutte le sue opere, la sua capacità di immedesimarsi espressivamente nelle forze primigenie, acqua, terra, fuoco, fanno di Wagner il massimo esponente del Romanticismo musicale europeo.

Una simile complessità di intenti, ovviamente, fu perseguita ed ottenuta per gradi.

Partito con un'opera come il «Rienzi», prova di sincretismo assai più che di originalità, già con il «Vascello Fantasma» attinge la sua ispirazione nella leggenda.

Da qui in avanti ogni opera è una tappa: in successione cronologica abbiamo il «Tannhäuser» con il suo contrasto misticismo-sensualità, «Lohengrin» dalla vocalità più solare e la gigantesca tetralogia intitolata «L'anello del Nibelungo». In essa Wagner esprime la sua concezione del mondo, ottimisticamente rivoluzionaria in superficie, ma in fondo così venata dal romantico «mal di vivere» mutuato anche dal pensiero filosofico di Schopenhauer. «L'oro del Reno», «La Walkiria» e «Sigfrido», nutrite di mitologia germanica, sono le prime tre opere della tetralogia cui seguirà poi la tragica conclusione del «Crepuscolo degli Dei».

In una lunga pausa durante la composizione del «Sigfrido» Wagner creò il suo capolavoro, «Tristano e Isotta», vero manifesto del nuovo linguaggio musicale europeo, la cui rapida composizione ci assicura del continuo livello di ispirazione che vive nell'opera.

I «Maestri cantori», nata anch'essa nella pausa del Sigfrido, e «Parsifal» esauriscono la sua opera.

### Gli epigoni del romanticismo tedesco

Il linguaggio wagneriano, con la sua caratteristica di tensione e distensione, finì col dare origine a forme musicali estremamente dilatate; non troveremo più il frammentismo, il «momento musicale» così tipico dei primi romantici, ma composizioni sempre più ampie che renderanno necessario il recupero (magari forzato) di precise e dotte strutture musicali. Spento l'eroismo impetuoso e l'espressività a tutti i costi, si ricomincerà a guardare alla forma, recuperando la lezione dell'idolatrato Beethoven, ma riscoprendo finalmente anche l'arte di J. S. Bach.

JOHANNES BRAHMS è il massimo esponente di questa rinnovata attenzione alla forma; egli, rifiutando l'esteriorizzazione musicale dei sentimenti propria del poema sinfonico e del dramma (cioè Liszt e Wagner), cercò di ripercorrere il volo della sinfonia beethoveniana in cui solo la musica e le sue esigenze determinavano lo sviluppo della composizione.

Fu questo un compito che gli costò immane fatica e solamente la sua straordinaria volontà gli consentì di mutare in ispirazione questo sforzo tecnico.

I risultati di questa lotta furono le quattro sinfonie ed i concerti per violino e violoncello, quasi una «summa» della musica tedesca precedente; il complicato contrappunto bachiano intesse invisibili trame, i temi hanno contorni indefinibili come nell'ultimo Beethoven, il finissimo impasto strumentale e la tenerezza melodica ricordano Mozart, così come il senso della «Heimlichkeit» fa pensare a Schubert.

Ma dunque Brahms non è mai originale? Egli stesso ha risposto a questa domanda con quel capolavoro assoluto che è il «Requiem tedesco», dove si è espresso finalmente in completa libertà formale attingendo solo alla propria ispirazione.

La sublime altezza di questo Requiem illumina il resto della pur grandissima produzione brahmsiana, facendoci convenire sul giudizio globale che Massimo Mila dà dell'artista tedesco: «Fu un romantico prigioniero della forma».

Nessun altro, fra i postwagneriani, giungerà a così alti risultati; sorvolando sulle figure di

Humperdinck, Goldmark, Reznicek e Wolf (quest'ultimo, per altro, ottimo liederista), non si può ignorare l'opera di Anton Bruckner, la cui semplice religiosità permea grandi cattedrali sonore. Di lui ricordiamo tre Messe, nove Sinfonie, il «Requiem» ed il «Te Deum». GUSTAV MAHLER, allievo del precedente, superò il maestro per quanto riguarda l'abilità di orchestratore; la sua compagine orchestrale, opponendosi nettamente a quella di Wagner, parla attraverso timbri netti e distinti, precorrendo in materia la sensibilità dei contemporanei. Una dolente espressività caratterizza le sue nove Sinfonie, i «Kindertotenlieder» ed il «Lied von der Erde».

Dottissima e arida è invece la produzione — eminentemente cameristica — di Max Reger, singolarmente contrastante con la dolciastra meliosità dei concerti per violino di Max Bruch, eseguiti tutt'oggi.

Cronologicamente contemporanei sono Hans Pfitzner e RICHARD STRAUSS (morti entrambi nel 1949), ma ragioni estetiche li pongono fra gli epigoni del romanticismo.

Del primo, autorità musicale indiscussa nella Germania nazista, ricorderemo il concerto per violino e orchestra op. 34, caratterizzato da geniale orchestrazione.

Attenzione maggiore merita R. Strauss, se non altro perché in lui rivivono alcuni canoni tipici dell'estetica musicale romantica: descrittività, virtuosismo, ipertrofia orchestrale e formale.

Spiritualmente arido (è l'aedo del positivismo materialistico di fine secolo XIX), portato a cantare il banale ed il prosaico, ama essere modernista a tutti i costi, tempestando le sue composizioni con cerebralissime «novità» musicali.

In questo quadro, non certo esaltante, non mancano autentici «colpi di genio» da ricercare per lo più in una tecnica orchestrale assai raffinata; inoltre, nei passaggi dove Strauss non è avanguardista per forza, nascono degli splendidi «fiori» musicali, magari tradizionali, ma indubbiamente affascinanti.

Fra le sue opere ricordiamo «Don Giovanni», «Till Eulenspiegel», la «Sinfonia» domestica, «Così parlò Zarathustra» e la «Sinfonia delle Alpi».

## L'opera italiana da Rossini a Verdi

Se il melodramma settecentesco è un passatempo colto, quello dell'ottocento è il trionfo del sentimento; «si va a teatro» — come dice Mila — «per imparare una vita più intensa, più nobile e più appassionata».

Verso la fine del XVIII secolo la facile vena melodica delle opere italiane (o meglio, napoletane), pur essendo sempre apprezzata, non è più la dominatrice incontrastata del gusto musicale; l'opera deve fare i conti con la rivoluzione dei sinfonisti romantici, e proprio la chiusura dei musicisti italiani verso questo nuovo universo musicale, determinerà il progressivo allontanamento della musica italiana dalle correnti vive europee.

La posizione di GIOACCHINO ROSSINI è già emblematica al riguardo: apparentemente rivoluzionario in Italia, apparve decisamente conservatore in Europa. Le sue innovazioni in fatto di ritmo, orchestrazione ed espressioni dinamiche, risultavano trascinanti in un ambiente come quello italiano dove si sonnecchiava al suono della ormai languente opera napoletana, ma passavano del tutto inosservate nel nord-Europa che aveva conosciuto la travolgente energia beethoveniana.

Rossini riprese inizialmente l'opera corale di Gluck e Mayr, dando vita a «Ciro in Babilonia», «Mosè» e «Maometto II»; maggiori successi furono «Tancredi» e «L'Italiana in Algeri» con cui instaurò il suo «regno» nell'Italia del nord per estenderlo poi anche a quella del sud.

Occasionali fiaschi, come quello del «Barbiere di Siviglia» a Roma, furono dovuti più a macchinazioni di nemici che a reale dissenso musicale.

La sua veste di conservatore apparve quando, invitato a Parigi quale direttore del Théâtre-Italien, venne fatto segno degli strali dei musicisti «d'avanguardia» fra cui l'agitatissimo Berlioz.

Con un ultimo sforzo di rinnovamento Rossini creò il «Guglielmo Tell», vero esempio di opera corale romantica, lasciando stupefatti gli stessi avversari (Berlioz compreso!). Ma egli era sostanzialmente estraneo al mondo romantico, per cui, dopo il «Guglielmo Tell», scelse la via del silenzio, limitandosi a

criticare, spesso causticamente, i successivi sviluppi dell'arte musicale.

Del resto, anche gli operisti romantici veri e propri, espressero una filosofia molto diversa da quella dei colleghi centroeuropei: come in letteratura, così anche in musica, il travolgente spirito romantico dovette smorzarsi in Italia in forme più classiche, limitandosi, sostanzialmente, all'emersione dell'individuale. Contemporaneamente un ricorrente schema drammatico prevedeva che i personaggi in scena si dividessero semplicisticamente in «buoni» e «cattivi», come in certi films western americani.

Campioni di questa estetica furono Gaetano Donizetti e Vincenzo Bellini che si contesero la piazza italiana a suon di opere, in una gara in cui, spesso, ebbe maggior peso la quantità della qualità.

Del primo, abile melodista ed elegante orchestratore, ricordiamo «Linda di Chamounix», «Anna Bolena», «Lucia di Lammermoor», «La favorita», «L'elixir d'amore» e «Don Pasquale»; Bellini, invece, più meditativo ed accurato, va ricordato per «Sonnambula», «Norma» e «I puritani».

## Giuseppe Verdi

Il primo colpo di genio di Verdi, senza dubbio di carattere extramusicale, fu quello di rendersi conto che era giunta l'ora di dare voce a quei fermenti popolari che animavano la vita sociale. Nacquero così «Nabucco» e i «Lombardi», esemplari di quell'opera corale-risorgimentale che trascinava la popolazione ed infiammava i patrioti; tuttavia la messa in scena di simili opere era problematica, dato l'enorme spiegamento di mezzi che richiedeva, per cui Verdi si accostò all'opera di tipo donizettiano, caratterizzata da personaggi fortemente individuati da profondi contrasti. «Ernani», «Macbeth» e «Luisa Miller» furono le sue creazioni migliori fra il 1844 ed il 1849.

L'opera di Verdi, tuttavia, era ancora per arie e recitativi; fu l'esigenza di continuità nell'azione che lo portò ad ampliare e nobilitare il recitativo. Se a ciò si aggiunge la perfezione raggiunta nella scrittura vocale e lo sviluppo di un più potente senso drammatico, abbiamo la ricetta dei primi tre capolavori assoluti: «Rigo-

letto», «Trovatore» e «Traviata». Per andare oltre Verdi dovrà avvicinarsi alla grande opera di Shakespeare: rinuncerà allora ai facili effetti e costruirà personaggi dalla psicologia sfaccettata, non più semplicisticamente divisi fra «buoni» e «cattivi».

Con «Il ballo in maschera» e «La forza del destino» viene prestata maggiore attenzione anche allo strumentale, (uno dei «talloni d'Achille» del Verdi giovanile) e si afferma decisamente il declamato melodico.

«Aida» aggiunge a tutte queste successive conquiste una felicissima ricchezza melodica; poi, per lungo tempo, il genio di Verdi tace. Quando si rimette in moto aggredisce direttamente Shakespeare, e nasce «Otello»; la «avanguardia» operistica italiana guarda stupita!

Oltre ad una assoluta perfezione drammatica, l'opera parla con un linguaggio musicale originalissimo, quasi sintesi fra il declamato wagneriano e la vocalità italiana.

La medesima originalità stilistica è raggiunta, se non superata, nell'ultima opera, il «Falstaff», scritta nel 1893 alla verde età di ottant'anni.

## Il secondo Ottocento

L'esaurimento di certe forme operistiche che Verdi si era lasciato alle spalle avvenne ad opera di musicisti «minori» quali Ponchielli («La Gioconda»), Petrella («Marco Visconti») e Boito; quest'ultimo nutriva il lodevole proposito di far risorgere la musica strumentale italiana nutrendola dell'esperienza romantica. Tuttavia la sua opera, «Mefistofele», pur non mancando di una certa originalità, rimase ben al di qua dei proclami ideologici.

Anche Catalani («Wally», «Loreley») si ispirò al mondo nordico, così caro ai romantici, offrendo un singolare contrasto con la sanguigna opera di Mascagni, il quale, con la «Cavalle-

ria rusticana», da una novella del Verga, inaugurò quel melodramma affrettatamente definito «verista». L'eventuale verismo si limitava per lo più ai soggetti, mentre, dal punto di vista musicale, le novità erano scarse.

Una specie di «aria perpetua» sostituiva il declamato verdiano (originato dal recitativo), e la scipita ripetizione di alcuni temi legati ai personaggi pretendeva di ricordare l'uso wagneriano del «Leit Motiv».

Come la produzione di Mascagni («L'amico Fritz», «Iris»), così anche quella di Leoncavallo («Pagliacci») e di Giordano («Andrea Chenier», «Fedora») appare in costante regresso qualitativo a partire da un inizio abbastanza convincente.

Più coesistenti i risultati ottenuti da Giacomo Puccini, espressivo e delicato melodista che guardò con interesse al mondo musicale d'oltralpe. Debussy, Massenet, Musorgskij non gli furono estranei e fu tra i primi ad ascoltare la «Sacre du Printemps» di Stravinskij ed il «Pierrot lunaire» di Schoenberg.

Ma proprio la contemporaneità di tali autori mostra chiaramente quanto anche la sua musica fosse rimasta «indietro» coi tempi.

Entro questi limiti, comunque, la produzione di Puccini è di ottima fattura; «Manon Lescaut», «Bohème» e «Madame Butterfly» sono opere ben riuscite e calibrate assai meglio di «Tosca» in cui Puccini si lasciò prendere la mano da un certo effettismo.

Si riprese con l'immatura ma originale «Fanciulla del West» e soprattutto con le ultime opere («Il tabarro», «Gianni Schicchi» e «Turandot») dove la strumentazione risulta, fra l'altro, estremamente convincente.

Dopo Puccini la stagione dell'opera sembra volgere alla fine: Franchetti, Zandonai, Wol-Ferrari e Cilea sono gli episodi di un genere sempre meno fertile, il cui futuro, anche oggi, appare piuttosto incerto.

## DISCOGRAFIA

HECTOR BERLIOZ (1803-1869)

— Aroldo in Italia (Sinf. op. 16) \*\*

— Sinfonia fantastica op. 14 \*\*\*

Dir.: L. Maazel  
Orch. di Cleveland; Vernon (viola)  
Filarmonica di Berlino  
Dir.: H. v. Karajan

Decca SXL 6873

DG 2530 597

- La dannazione di Faust \*\*  
Coro e orch. de Paris; Minton (ct) DG 2709 087 (3 LP)  
Domingo (tn) Fischer-Dieskau (br)  
Bastin (bs)  
Dir.: Barenboim
- NICCOLO' PAGANINI (1782-1825)*  
— Capricci per violino solo \*\*\*  
Accardo DG 2721 185 (2 LP)  
— Concerto per violino e orch. n. 2; « La  
campanella »; \*  
Sonata « Non più mesta »  
Accardo DG 2500 900
- FRANZ LISZT (1811-1886)*  
— Années de pèlerinage \*\*\*  
Lazar Berman DG 2740 175 (2 LP)  
— Concerti per pianoforte e orch. nn. 1,  
2 \*\*  
Filarm. di Vienna; Berman (pianof.) DG 2530 770  
Dir.: C. M. Giulini  
— Studi trascendentali nn. 1, 3, 5, 8, 10,  
11 \*  
Ashkenazy Decca SXL 6508  
Mephisto Valse  
— Rapsodie ungheresi nn. 1-19 \*  
Campanella Philips 6747 108 (3 LP)  
— Poemi sinfonici nn. 3 (Les Preludes), 5  
(Prometheus), 7 (Festklänge) \*\*\*  
London Philharmonic Orchestra Decca SXLI 6863  
Dir.: Solti
- CARL MARIA VON WEBER (1786-1826)*  
— Der Freischütz \*\*  
Coro Radio Lipsia; Orch. statale di DG 2709 046 (3 LP)  
Dresda  
Dir.: C. Kleiber  
— Euryanthe \*\*\*  
Coro Radio Lipsia; Orch. Staatska- EMI 165 02581-4  
pelle Dresda (4 LP; quadrifonico)  
Dir.: Janowski
- RICHARD WAGNER (1813-1883)*  
— Tannhäuser \*\*\*  
Coro Opera di Vienna Decca SET 506-9 (4 LP)  
Filarmonica di Vienna  
Dir.: Solti  
— Tristano e Isotta \*\*\*  
Coro e orch. festival di Bayreuth DG 2713 001 (5 LP)  
Dir.: Böhm  
— Parsifal \*\*  
Coro Opera di Vienna Decca SET 550-4 (5 LP)  
Filarmonica di Vienna  
Dir.: Solti
- Le tre edizioni integrali più comuni della grande tetralogia wagneriana sono:  
— Böhm Orchestra del festival di Bavreuth Philips 6747 037  
(16 LP)  
— Karajan Filarmonica di Berlino DG 2720 051 (19 LP)  
— Solti Filarmonica di Vienna Decca D 100 D 19  
(19 LP)
- JOHANNES BRAHMS (1833-1897)*  
— Conc. per pianof. e orchestra n. 1 op.  
15 \*\*  
Orch. Sinfonica di Boston RCA LSC 2917  
Rubinstein (piano)  
Dir.: Leinsdorf  
— Conc. per pianof. e orch. n. 2 op. 83 \*\*  
Filarmonica di Vienna DG 2530 790  
Pollini (piano)  
Dir.: C. Abbado  
— Conc. per violino e orch. op. 77 \*\*\*  
Filarmonica di Berlino DG 138 930  
Ferras (violino)  
Dir.: H. v. Karajan  
— Sinfonie nn. 1-4 \*\*\*  
Filarmonica di Berlino DG 2721 175 (4 LP)  
Dir.: H. v. Karajan  
— Un Requiem Tedesco \*\*\*  
New Philharmonia Orchestra CBS 79211 (2 LP)  
Cotrubas (sopr.) Pray (bar.)  
Dir.: L. Maazel

- HUGO WOLF* (1860-1903)  
— Mörike Lieder \* Fischer-Dieskau DG 2530 584
- ANTON BRUCKNER* (1824-1896)  
— Te Deum; Messa n. 2 in Mi \*\* Coro Opera Stato di Vienna  
Filarmonica di Vienna Decca SXL 6837  
Dir.: Z. Mehta
- Sinfonia n. 4 \*\* Filarmonica di Berlino DG 2530 674  
Dir.: H. v. Karajan
- Sinfonia n. 7 \*\* Dir.: H. v. Karajan DG 2707 102 (2 LP)
- Sinfonia n. 8 \*\* Dir.: H. v. Karajan DG 2707 085 (2 LP)
- Sinfonia n. 9 \*\* Dir.: H. v. Karajan DG 2530 828
- GUSTAV MAHLER* (1860-1911)  
— Sinfonia n. 5 \*\*\* Filarmonica di Berlino DG 2707 081 (2 LP)  
Dir.: H. v. Karajan
- Sinfonia n. 8 («dei mille») \*\*\* Coro Opera di Vienna; Singverein  
Gesellschaft Musikfreunde, Wiener Decca SET 535-6 (2 LP)  
Sängerknaben; Orch. Sinf. di Chi-  
cago  
Dir.: Solti
- Sinfonia n. 9 \*\*\* Orch. Sinfonica di Chicago DG 2707 097 (2 LP)  
Dir.: C. M. Giulini
- MAX REGER* (1873-1916)  
— Canzone per organo op. 65 Jacob Ars Nova VST 6028  
Fantasia e fuga op. 57 \*
- RICHARD STRAUSS* (1864-1949)  
— Also sprach Zarathustra op. 30 \*\*\* Filarmonica di Berlino DG 2530 402  
Schwalbé (violino)  
Dir.: H. v. Karajan
- Sinfonia delle Alpi op. 64 \*\*\* Filarmonica Los Angeles Decca SXL 6752  
Dir.: Z. Mehta
- Sinfonia domestica op. 53 \*\* Filarmonica Los Angeles Decca SXL 6442  
Dir.: Z. Mehta
- Till Eulenspiegels lustige Streiche op. 28; Filarmonica di Vienna Decca SDD 211  
Morte e trasfigurazione; Salomé \*\* Dir.: H. v. Karajan
- GIOACCHINO ROSSINI* (1792-1868)  
— Il Barbiere di Siviglia \*\* Ambrosian Opera Chorus DG 2709 041 (3 LP)  
Orch. Sinfonica di Londra  
Dir.: Abbado
- Guglielmo Tell \*\*\* Milnes, Pavarotti, Freni, Ghiaurov Decca (3 LP)  
Dir.: R. Chailly
- GAETANO DONIZETTI* (1797-1848)  
— Lucia di Lammermoor \*\* Sutherland, Tourangeau, Pavarotti, Decca SET 528-30  
Milnes, Ghiaurov (3 LP)  
Coro e Orch. Royal Opera House Co-  
vent Garden  
Dir.: Bonyngge
- VINCENZO BELLINI* (1801-1835)  
— Norma \*\*\* Callas, Filippeschi, Cavallari, Stigna- EMI 163 00944-46  
ni; Coro e Orch. Teatro alla Scala (3 LP)  
Milano  
Dir.: Serafin
- GIUSEPPE VERDI* (1813-1901)  
— Rigoletto \*\*\* Domingo, Cappuccilli, Ghiaurov, DG  
Obraztsova  
Coro e orch. Filarmon. di Vienna  
Dir.: C. M. Giulini

— Il Trovatore ***	Price, Obratzsova, Bonisolli, Cappuccilli, Raimondi Coro Deutsche Oper Berlino Filarmonica di Berlino Dir.: H. v. Karajan	EMI 16502981-83 (3 LP)
— La Traviata ***	Cotrubas, Domingo, Milnes Coro e Orch. statale bavarese Dir.: C. Kleiber	DG 2707 103 (2 LP)
— Aida ***	Caballè, Domingo, Cappuccilli, Cossotto, Ghiaurov Coro Covent Garden Orch. Philharmonia Londra Dir.: Muti	EMI 165 02548-50 (3 LP)
— Otello ***	Del Monaco, Tebaldi, Protti Coro Opera Stato Vienna Filarm. Vienna Dir. H. v. Karajan	Decca D55D 3 (3 LP)
— Falstaff ***	Moffo, Barbieri, Gobbi, Panerai Coro e Orch. Philharm. di Londra Dir.: H. v. Karajan	EMI 153 00442-44 (3 LP)
— Messa di Requiem ***	Freni, Ludwig, Cossutta, Ghiaurov Coro Singverein Vienna Filarmonica di Berlino Dir.: H. v. Karajan	DG 2707 065 (2 LP)
<i>AMILCARE PONCHIELLI (1834-1886)</i>		
— La Gioconda *	Callas, Cossotto, Ferraro, Cappuccilli Coro e Orch. Teatro alla Scala Milano Dir.: Votto	EMI 163 00881-3 (3 LP)
<i>RUGGERO LEONCAVALLO (1858-1919)</i>		
— I Pagliacci **	Carlyle, Bergonzi, Taddei, Panerai, Morresi Coro e Orch. Teatro alla Scala Milano Dir.: H. v. Karajan	DG 2709 020 (3 LP)
<i>PIETRO MASCAGNI (1863-1945)</i>		
— Cavalleria rusticana **	Carlyle, Bergonzi, Taddei, Panerai, Morresi Coro e Orch. Teatro alla Scala Milano Dir.: H. v. Karajan	DG 2709 020 (3 LP)
<i>FRANCESCO CILEA (1866-1950)</i>		
— Adriana Lecouvreur *	Tebaldi, Simionato, Del Monaco, Fioravanti Coro e Orch. Acc. S. Cecilia Dir.: Capuana	Decca SET 221-3 (3 LP)
<i>GIACOMO PUCCINI (1858-1924)</i>		
— La Bohème ***	Freni, Harwood, Pavarotti, Panerai, Ghiaurov Coro Opera Tedesca Berlino Filarmonica di Berlino Dir.: H. v. Karajan	Decca SET 565-66 (2 LP)
— Madame Butterfly ***	Freni, Ludwig, Pavarotti, Kerns Coro Opera Stato di Vienna Filarmonica di Vienna Dir.: H. v. Karajan	Decca SET 584-6 (2 LP)
— Tosca **	Callas, Di Stefano, Gobbi Coro e Orch. Teatro Scala Dir.: De Sabata	EMI 163 00410-11 (2 LP)

# **I CENTRI ESTIVI E L'ANIMAZIONE**

**Sempre più necessari i corsi di aggiornamento  
per educatori-animatori.  
Ente locale e parrocchia principali organizzatori  
dei C.E.**

**Gottardo Blasich**

## **La Legge Regionale**

Fin dal settembre 1974 una Legge Regionale (n. 56) stabiliva delle norme relative alle «strutture comunitarie» di soggiorni di vacanza per minori, prevedendo 4 tipi di organizzazione: case di vacanza per bambini dai 5 ai 12 anni, case di vacanza per ragazzi dai 13 ai 16 anni, campeggi per ragazzi dai 13 ai 16 anni, e infine centri ricreativi diurni per bambini dai 5 ai 12 anni. Nello stesso testo la legge insinuava la necessità di un aggiornamento per quanti avrebbero avuto la responsabilità educativa dei ragazzi nelle diverse strutture. E gli uffici della Regione avevano promosso la istituzione di corsi di aggiornamento per gli educatori-animatori.

Durante lo scorso maggio-giugno sono stato impegnato in uno di questi corsi, richiesto da un comune della Brianza. I partecipanti erano 25-30 giovani, che in prevalenza avevano una esperienza di lavoro scolastico o avevano già lavorato in case di vacanza o in centri diurni, caratterizzati dal fatto che i bambini sono presenti nei «centri» predisposti, dal mattino alle 17-18 del pomeriggio, in turni di 20-25 giorni, e la possibilità di essere accolti in turni successivi. Questi «centri», che per comodità di discorso indicherò con la sigla C.E. (centro estivo) evidentemente richiedono un'organizzazione delle attività diversa da quanto può verificarsi in una casa di vacanza (marina o montana) o in un campeggio. L'andamento e il rit-

mo di una giornata « piena » dove le iniziative serali acquistano un rilievo particolare, per esempio, impone una programmazione che è diversa dal pendolarismo del C.E. Questo, inoltre, in tanti casi viene situato in una scuola dotata di ampi spazi verdi all'intorno, o in un oratorio, che è già impostato in vista di una varietà di attività, o altri C.E. ancora sono stati istituiti rivalorizzando alcune cascine del Parco di Monza, con la disponibilità di uno «spazio verde» unico.

Osservavo questo, in quanto i partecipanti al corso di cui dovevo interessarmi, non potevano tutti prevedere di lavorare a gruppi in C.E. precisi. E questo risultava dalla mancanza di impegno da parte di enti pubblici o di oratori, che non avevano creduto all'opportunità di un corso. E alcuni dei partecipanti sarebbero andati in case di vacanza, mentre altri restavano incerti sulla stessa assunzione o meno.

Questa incertezza e disparità di situazioni costituiva una premessa negativa al corso: non era possibile prevedere uno svolgimento del corso in funzione di una destinazione determinata. Se questa fosse stata presente, il discorso del corso diventava immediatamente qualcosa di concreto e rispondente a esigenze esatte e quindi maggiormente fruttuoso.

## **Impostazione del corso**

La legge regionale citata in precedenza stabiliva lo scopo del servizio sociale per i minori

all'art. 3: «È compito delle case di vacanza dei campeggi e dei centri ricreativi educare il minore alla vita di comunità e favorire lo sviluppo e l'espressione delle sue capacità creative e la formazione culturale e spirituale, integrando il ruolo della famiglia e della scuola».

L'affermazione è aperta e stimolante, non soltanto perché sollecita una formazione della socializzazione, delle possibilità espressive-creative del bambino e del ragazzo, ma perché questa stessa tensione è vista in rapporto integrativo con l'educazione familiare e scolastica. Si ha quindi una stima e una valorizzazione del lavoro nel cosiddetto tempo libero, che viene considerato in stretta connessione con il lavoro di formazione tradizionalmente inteso e delegato alla scuola e alla famiglia. In altri termini, si allarga e si amplifica il significato del termine «educazione», che non si esaurisce in luoghi deputati (scuola, doposcuola, visite culturali, ecc.) ma è un fatto che investe la totalità delle attività del bambino, e questo appunto senza distinzione di tempi privilegiati e settoriali.

Viene di conseguenza anche superata la separazione fra attività educativa in senso stretto e attività del tempo libero, privilegiando quelle tendenze che tanto spesso sono trascurate dall'intervento scolastico, e dando quindi un'importanza particolare al valore del gioco, inteso nell'accezione più aperta.

Data la relativa brevità e concentrazione dei tempi del corso, ci si è orientati a un'impostazione di carattere prevalentemente pratico, di allenamento e di esperienza diretta che i partecipanti dovevano compiere. Ci poteva essere la richiesta da parte di qualcuno di un discorso teorico sui problemi dello sviluppo della psicologia infantile, sul valore del gioco in se stesso, sulla dinamica della formazione della socialità, ecc. Si è preferito insistere sul principio che soprattutto voleva per i partecipanti un'esperienza diretta, fatta in prima persona, di alcune tecniche espressive, dalla quale i partecipanti stessi avrebbero ricavato una sensibilità e un atteggiamento diverso nel rapporto con i gruppi di bambini.

Una prima fase, condotta e diretta da un mio collega, si è orientata su un lavoro di socializzazione, attraverso giochi semplici e sempre più articolati, fino a una elaborazione più di-

stesa, tipo «gioco dell'oca»: i singoli, posti in diverse situazioni, avevano assegnato un ruolo e un compito specifico, e dovevano trovare un proprio personaggio, inventarsi un costume appropriato, ed esprimersi in una serie di improvvisazioni individuali e di gruppo.

E il risultato finale di questo primo contatto è stato estremamente positivo, perché quando ho iniziato personalmente il lavoro sulle tecniche espressive potevo sfruttare la disponibilità al lavoro di gruppo che si era agevolmente formata, e quindi avanzare delle proposte di lavoro che venivano accolte e fatte proprie dai singoli sottogruppi in maniera rapida e senza reticenze e perplessità.

Nella seconda fase mi è sembrato giusto riprendere come punto di partenza lo schema della ricerca d'ambiente, intervenire sul campo con una esecuzione (ancora!) in alcune cascine dei dintorni, esplorate con interviste, foto in b/n e diapositive, schizzi e disegni, per poi riprendere il materiale raccolto e come avevo proposto in altre occasioni, con la rielaborazione di racconti al registratore, l'impostazione di racconti in varie forme, la costruzione di burattini, di pupazzoni in gommapiuma, di un paio di personaggi alti 4-5 metri, attorno a cui si condensava la possibilità di improvvisazioni, riutilizzando ancora i burattini, maschere, pupazzoni, e un intervento di manipolazione di fogli di polistirolo, ecc.

Non avevo richiesto un riferimento esplicito alla preliminare visita alle cascine nella sperimentazione delle singole tecniche. Mi pareva più opportuno tenere presente il punto di partenza, d'altra parte stimolare e lasciare libera la fantasia dei corsisti, nelle singole realizzazioni.

Una precisazione va fatta a proposito del «ritorno in cascina». La proposta veniva anzitutto dai corsisti, e quindi doveva essere accettata, anche perché essi stessi erano a conoscenza di diverse situazioni ambientali nelle varie cascine (una cascina in cui è ancora vivo e intenso il lavoro dei campi; una cascina completamente ristrutturata ad abitazioni; una cascina in squallida decadenza, che una volta ospitava un centinaio e più di persone, e che ora accoglieva soltanto un paio di famiglie).

La cascina inoltre (e lo avevo constatato in altre occasioni) si presenta nella sua tipicità come

l'immagine di una forma di vita che per tanti aspetti è agli antipodi delle nostre quotidiane esperienze; si presenta con una sua unità di struttura e una pluralità di attività, che variano secondo le stagioni; un «ritorno in cascina» costituisce un ricupero della «memoria storica e sociale», e spinge a un confronto con le esigenze e le abitudini più o meno giustificate della nostra vita massificata; stimola a rivedere il nostro concetto di libertà e di iniziativa e di responsabilità sociale e collettiva. Oltre a queste considerazioni si imponeva il fatto che ricordavo più sopra, del vantaggio di offrire un esempio di esplorazione viva e penetrante, utile per parecchi corsisti, nel lavoro dei C.E. e nella scuola. Dovrei anche ricordare di nuovo come alcune cascine del Parco di Monza sono state scelte da alcuni enti locali (Nova, Muggiò, Varedo, Monza, Milano) come spazio utile e funzionale per il C.E., con l'occasione quanto mai opportuna di essere inseriti in un ambiente di prati e boschi, e con lo stimolo a «far rivivere» le cascine, con la coltivazione di un vivaio, e con tutte quelle attività che questo fatto comporta, come dissodare la terra, livellarla, curare il trapianto di piantine, o la semina di alcuni prodotti agricoli, ecc.

Oltre alla visita alle cascine, nella quale erano impegnati quasi tutti i corsisti, avevo proposto a un gruppetto che si interessava in precedenza di fioricoltura e in genere di botanica, di compiere un «percorso alternativo», raccogliendo la maggiore varietà possibile di foglie in una zona boschiva, e di fiori nel sottobosco. Il risultato è stato la costruzione di un paio di cartelloni sui quali erano applicati foglie e fiori; i cartelloni erano stati in seguito illustrati in una registrazione. Ecco una parte della registrazione stessa:

«Questa mattina abbiamo fatto una escursione nei dintorni di Villa Iacini e abbiamo raccolto una discreta varietà di fiori e arbusti tipici della zona. Li abbiamo suddivisi in alberi, arbusti e fiori. Ora vi parleremo delle caratteristiche di ognuno di questi. Fra le piante più famose abbiamo il sambuco, che fa dei fiori bianchi, a grappolo; è un cespuglio abbastanza grande che si nota subito nei boschi, perché appunto i fiori sono bianchi. In estate fa delle bacche rosse, che vengono usate anche per la marmellata, per-

ché sono ricche di vitamina C; e una volta i rami di sambuco venivano usati dai nostri nonni per allontanare le pulci nel pollaio. Poi abbiamo il fico, che era una pianta diffusissima nelle nostre zone, perché i frutti quando erano maturi, venivano venduti, e quindi si ricavava qualcosa. Il salice, che è una pianta usata soprattutto per legare le viti, perché ha un ramo molto flessibile, e si può piegare e non si rompe. Poi abbiamo il gelso, che è una pianta che ha una storia dalle nostre parti, perché veniva usato per la coltivazione del baco da seta; e qui era diffusissimo, e ogni famiglia aveva i suoi alberi di gelso, che venivano appunto usati per i loro bachi. Abbiamo poi la betulla, che si distingue dagli altri alberi perché ha un tronco bianco, ed è molto diffusa nei nostri boschi, anche se ultimamente è stata un po' soffocata dalla robinia. Anche la vite è diffusa nella nostra zona; adesso è quasi scomparsa, perché disturbava nella coltivazione dei campi; infatti i trattori avevano difficoltà a muoversi tra i filari di vite, e quindi sono stati tolti. Abbiamo come dicevo la robinia, che è, si può dire, la più diffusa; in questo periodo poi dà un profumo intenso, e i suoi fiori sono infatti profumatissimi; però è una pianta infestante, che è stata portata da noi per eliminare le zone paludose, dove riusciva ad attecchire. Adesso però, anche perché i boschi sono poco controllati, è diventata una pianta infestante, perché si diffonde facilmente e quindi entra anche nei campi, rovinando le coltivazioni. Abbiamo il tiglio, che era diffuso parecchio nella nostra zona, e adesso si trova soltanto nei giardini, mentre non cresce spontaneamente nei boschi.

In medicina il biancospino è usato come sedativo o per i dolori reumatici; il sambuco invece è usato come digestivo...».

Logicamente erano alcune insegnanti preparate a riuscire a fare una descrizione così dettagliata e particolareggiata. Dal fatto però si deve anche ricavare la considerazione che i «percorsi» con i bambini e ragazzi possono essere diversi; gli stessi percorsi devono essere previsti e organizzati con una informazione previa e magari con un preliminare sondaggio; i risultati delle osservazioni possono trovare una formula di comunicazione, con cartelloni, striscioni, e registrazioni.

### Alcune tecniche e storie corrispondenti

Non intendo riprendere in maniera completa le diverse attività e le tecniche che sono state proposte ai corsisti. Voglio soltanto riferire alcuni esempi che mi sembrano maggiormente significativi di un certo tipo di lavoro e di una forma di creatività che i corsisti stessi hanno manifestato.

E anzitutto voglio sottolineare il valore che ha assunto la manipolazione dei materiali, e in prevalenza materiali poveri, per individuare forme e soggetti particolarmente indovinati.

Una prima forma di manipolazione è stata quella di costruire delle *maschere*, usando del cartoncino colorato o meno, che arrotolato a formare un cilindro, costituiva il supporto per definire un personaggio, dal risultato veristico o fantastico. I materiali impiegati erano carta crepa, lana colorata, e naturalmente colori a tempera o semplici pennarelli. I risultati erano differenti secondo la libera inventiva dei singoli, e quindi figurazioni più o meno complesse e geniali. Il solo fatto di indossare una maschera induceva a penetrare nell'atteggiamento del personaggio che si era impostato, e quindi a stabilire delle azioni a gruppi, mimate e parlate.

Tempo fa, dietro l'esempio di alcuni amici durante un corso di aggiornamento, avevo scoperto un modo nuovo per me per impostare la figura di un *burattino*, manovrato dalle tre dita: l'indice sostiene la testa, mentre il pollice e il medio manovrano le braccia. Il sistema di costruzione che permette in breve tempo di costruire un burattino che muove testa e braccia, ha una sua consistenza, è questo: un piccolo cilindro di cartoncino in cui si infilerà l'indice fa da sostegno alla testa che viene costruita e sagomata come si preferisce usando soltanto della carta da giornali, che da una parte vengono fissati al cilindro di sostegno e quindi ricoperti e fissati assieme da scotch da tappezziere. Questo deve ricoprire completamente la sagoma della testa che si è formata, in modo da poterla colorare con colori a tempera. I risultati possono essere diversissimi, e lo sono stati in realtà, dopo che al cilindro-sostegno si era attaccato un piccolo scampolo di stoffa, ritagliato in modo da poter rappresentare il tronco e le braccia. Ognuno dei corsisti si era costruito in un tempo relativamente breve il suo burattino,

al quale aveva dato un nome. Fatto l'elenco dei diversi burattini-personaggio, casualmente si sono uniti 4-5 alla volta, per impostare una scena: bastava un momento di accordo, la fissazione di un nucleo narrativo e l'azione era improvvisata adeguatamente. L'effetto era positivo, e dimostrava ancora una volta la disponibilità dei gruppi a lavorare assieme e a esprimersi creativamente. Senza perdere tempo, le singole improvvisazioni erano presentate lavorando dietro a una lavagna, che si era trasformata in teatrino dei burattini, come diceva una scritta applicata sulla lavagna stessa.

Avevo prima del corso richiesto dei fogli di gommapiuma, non troppo grossi come spesso. Con una taglierina si ricavava un pezzo di gommapiuma, del formato di circa 50 cm. per 40 cm. Usando della colla a presa rapida si formava un cilindro; una estremità veniva ritagliata a V; accostando i diversi lembi, e usando la colla si aveva facilmente la forma rotonda della testa. La presa della colla poteva essere rinforzata con i punti di una pinzatrice, o con alcuni punti di ago e filo di lana. Anche in questo caso ritagliando esattamente la sagoma ottenuta e colorandola, si formava un volto, che poteva assumere le caratteristiche preferite. Il *pupazzone-volto* ultimato si infilava in un braccio e si era ormai disposti a creare una serie di improvvisazioni.

Una ulteriore proposta era stata quella di impostare un *personaggio molto alto*. In un caso venne usato un bastone parecchio lungo, come sostegno per una figura spettrale, alta 4-5 metri, e che diventava ancora più alta e troneggiante, quando veniva fissata a un sostegno da palestra. Un'altra figura invece delle medesime proporzioni era ottenuta usando dei fogli di polistirolo, opportunamente incastrati fra di loro. A questo proposito conviene osservare che facilmente degli insegnanti si disperdono nella manipolazione dei materiali, per ottenere delle maschere, burattini, o altro, in un prolungato e inefficace lavoro di rifinitura, e a disperdersi in particolari minuti. E questa tendenza talvolta (o spesso) la scaricano anche sui bambini, privilegiando le manipolazioni minute e ridefinite a piccole dimensioni. Si dimentica così la suggestione che ha un pupazzo o un personaggio grottesco, fantastico, dalle dimensioni più grandi del normale, e che può troneggiare su

altri personaggi e diventare il perno di un gioco e di una danza.

Un gruppo di corsisti si era anche impegnato a sfruttare alcuni *fogli di polistirolo* per costruire una credenza e altri oggetti ornamentali per l'interno di un salotto. E questi oggetti sarebbero stati usati in una improvvisazione finale, dove erano contrapposte le due figure gigantesche, attorno a cui ruotavano i pupazzoni di gommapiuma, o semplicemente i burattini.

Dagli schizzi e disegni che alcuni corsisti avevano fatto durante la visita alle cascine, si è ricavato, unendo insieme alcuni fogli di carta da pacco, l'immagine di una parte della prima cascina, caratterizzata da grandi arconi e ballatoi. Si era ottenuto *uno scenario* che aveva fatto da fondale all'azione citata sopra.

Non si è fatto un lavoro specifico sulle foto, anche se ne erano state scattate parecchie.

Un prodotto più originale era stato invece proposto a un gruppo, e consisteva nell'usare dei vetrini sul formato delle diapositive, per impostare una storia, disegnandola direttamente sui medesimi vetrini, usando delle matite colorate (reperibili in qualsiasi cartoleria) che lasciano una nitida traccia sul vetro. Il lavoro richiedeva una particolare attenzione per dividere le singole immagini e ordinarle in maniera progressiva al fine di impostare un breve discorso unitario. Si trattava di sperimentare come *le diapositive si possono costruire anche in gruppo*, senza dover ricorrere alla macchina fotografica. Il gruppo ha così ordinato 20-30 diapositive, e ha registrato anche lo sviluppo semplice della storia che riguardava «La fattoria». A titolo esemplificativo riprendo la storia:

« Il sole sorge sulla cascina (sbadiglio prolungato) — «Che bella giornata». Il gallo saluta il sole: *chicchirichì!* La chiocchia sveglia i suoi pulcini: *cococodéeee*. La mucca chiama il cavallo (muggito) a cui risponde un nitrito del cavallo). Mamma chiocchia serve a tutti la colazione (pigolio dei pulcini, canto di qualche uccello, miagolio del gatto). Adesso tutti al lavoro: il cane va nei campi col trattore (rumore del trattore). La mucca rastrella il fieno (e mentre lavora si divaga cantando). Il coniglio cura le sue carote, e vede un uccellino che si avvicina alle carote e «Pem! Pem!» lo fa secco. La chiocchia rimprovera i suoi pulcini: «non

avvicinatevi allo stagno» (commento dei pulcini). Il sole è alto nel cielo: il gallo richiama tutti gli animali dal lavoro (verso espressivo e imperioso del gallo): «È mezzodì, è mezzodì, venite!». Gli animali stanno mangiando e gli attrezzi riposano nel campo. Il cane si riposa sotto un albero (sbadigli e rumori del suo russare). L'anatra e la chiocchia spettegolano (dialogo a due voci, variando le intonazioni e i timbri). I piccoli giocano a palla (vociare del gioco); il cane furbacchione mangia le ciliege invece di lavorare; il gatto è in agguato; il cavallo porta le provviste alla fattoria (nitrire e rumore del carro carico). È sera, il topo chiama tutti suonando la campana (tintinnio della campana). Gli animali tornano alla cascina stanchi (suoni dei diversi animali, con qualche sbadiglio). È notte e tutti dormono (vari rumori notturni e il russare degli animali)».

Un altro gruppo invece aveva contemporaneamente lavorato al registratore, manipolando suoni e rumori, per verificare le possibilità espressive di strumenti improvvisati e il richiamo di alcuni uccelli, usati in maniera diversa, per un risultato originale.

Un altro gruppo invece imposta e registra un «nuovo» tipo di Giornale Radio: «Buona sera signori ascoltatori. Ecco i titoli: scandalo loggia P 38; la nuova crisi di Governo e infine dal nostro inviato al Giro d'Italia le ultime notizie sportive. È stato reso noto oggi dal magistrato B. il nome dell'assessore, riconosciuto responsabile del reato all'articolo n. 93 della Costituzione: è Crippa Ambrogio, colpevole di espropriazione illecita dei fondi regionali per i corsi di animatori del tempo libero. Ci comunicano che in questo momento sono scattate le manette. Crisi di Governo. Il Presidente della Repubblica, l'Innominato, ha terminato oggi le ultime consultazioni, per la nuova nomina del Presidente del Consiglio. Le voci che girano danno per fritto Jerry Lewis, alias Nichetti. Si starà a vedere ora le reazioni dei maggiori esponenti politici. Alcuni strati sociali sono stati presi dal panico e si sono rifugiati nell'area protetta del Parco dello Stelvio. Ed ora le notizie sportive dal nostro inviato del Giro d'Italia. Signori sportivi, buona sera. Si è conclusa oggi tragicamente la 324<sup>a</sup> tappa che portava da Canicattì a Merano, passando per altitudini di 4569 metri e 34 centimetri. Ha colto di sorpre-

sa in prossimità dell'arrivo Motta Renato, il fuggitivo, il quale è stato improvvisamente scaraventato a terra rovinosamente, perdendo la protesi nella neve... Scusate, la regia comunica che l'inviato si è messo diligentemente alla ricerca della protesi, e di lui non si ha più traccia; per cui, signori, scusateci, ma siamo costretti a interrompere la trasmissione (sigla di chiusura)».

La breve realizzazione era affidata a varie voci, che accentuavano un particolare timbro secondo le circostanze.

Il registratore era stato usato ancora da un altro gruppo per la impostazione di uno sceneggiato, una specie di giallo con un andamento drammatico; mentre in un'altra circostanza era servito a un sottogruppo per commentare distesamente uno striscione di immagini ricavate da rotocalchi e settimanali, che nel loro insieme costituivano una storia da incubo. Lo striscione era stato presentato agli altri corsisti con un episcopio, mentre il registratore puntualizzava il significato delle diverse immagini, in un misaggio a varie voci. È ovvio a questo punto rilevare il valore del registratore che può essere usato in svariati modi, e non semplicemente per documentare una intervista o un dibattito.

#### **Osservazioni e problemi aperti per un C. E.**

In un rapido sguardo sul lavoro compiuto durante il corso, dovevo giustamente riconoscere che la rispondenza dei partecipanti era stata parecchio viva e pronta a reagire agli stimoli che via via si presentavano. Qualcuno dei corsisti osservava che avevano avuto la possibilità di muoversi con agilità e spontaneità, anche perché alcuni di loro avevano seguito mesi prima un corso di psicomotricità. C'era da riconfermare nuovamente *la positività dell'intervento iniziale*, con i «giochi di socializzazione», e da parte mia rilevavo come certi atteggiamenti di rigidità o di razionalismo incontrati in altri corsi con insegnanti (che pretendevano per es. una giustificazione delle tecniche, una indicazione concreta del modo di applicarle nello ambiente scolastico) non si era verificata durante il corso. Uno dei corsisti, riconfermava la mia impressione, dicendo che erano rimasti coinvolti totalmente nel lavoro, per cui interessava personalmente e collettivamente quanto si fa-

ceva, e si eliminavano automaticamente altre preoccupazioni divergenti.

Da parte mia potevo insistere con i corsisti, trovandosi in questa o in quella situazione di lavoro, del *valore di una programmazione generale*, che definisse gli obiettivi generali del C.E., per poi passare a una programmazione periodica, nella quale fossero comprese attività, impegni e giochi di diverso genere. I bambini, cioè, dovevano trovare una pluralità di possibilità espressive e ludiche per passare nel modo migliore il tempo e per gratificarsi personalmente e nel rapporto con gli altri compagni. Ricordavo l'importanza di *documentare*, possibilmente con qualche strumento audiovisivo, i risultati di certe iniziative, ma anche i processi attraverso i quali i ragazzi si disponevano ad accettare delle proposte, si organizzavano fra di loro, superavano delle difficoltà inevitabili, e giungevano a qualcosa di concluso e di definito.

La documentazione diventava importante e in certi casi necessaria, per avere la possibilità di comunicare qualcosa di oggettivo agli enti responsabili, ad altri animatori, e soprattutto, forse, ai genitori dei bambini. Il discorso di un C.E. si poteva così collegare da un ambiente a un altro, essere occasione di verifica e di confronto, stimolo per far superare obiezioni eventuali su certe iniziative o attività.

In un confronto ampio il più possibile attraverso una documentazione si potrebbe inoltre superare il dubbio che lo scopo educativo del C.E. (e delle altre forme di vacanza per minori, impostato intelligentemente secondo le richieste della legge stessa) fosse una parentesi nella vita del bambino. È il dubbio e la difficoltà analoga che coglie quanti si propongono di rinnovare il doposcuola, con attività di animazione, in una forma alternativa di cultura: se il bambino è di solito condizionato da un modo tradizionale di rapporto scolastico, se nella famiglia subisce altri tipi di limitazione e di condizionamento, se la TV penetra in maniera ossessiva nella sfera sensitiva e intellettuale del bambino, che senso ha offrirgli una pausa diversa e in contraddizione con quanto vive abitualmente? Il dubbio e la difficoltà a livello di animatori viene superato credendo nella validità di esperienze che siano effettivamente al-

ternative e critiche, e cercando di stabilire una serie di rapporti con adulti e genitori, specialmente attraverso la documentazione oggettiva di quanto si sta realizzando.

A parte questo problema che riguarda il rapporto tempo libero in un C.E. e la vita abituale del bambino, *altri problemi di natura generale* possono emergere, e li ricordo in maniera disordinata:

— il rapporto del bambino con gli adulti in altri ambienti e nel C.E.;

— la dinamica dei rapporti fra bambini, e quindi il problema di organizzare gruppi in senso verticale o orizzontale, secondo le varie attività;

— il rapporto-scoperta di uno spazio dove trascorrere il tempo libero e svolgere diverse attività, anche se lo spazio è qualcosa di conosciuto, come la scuola o l'oratorio;

— valorizzazione del gioco in dimensione educativa, e comprendendo nel gioco (e in grandi giochi) attività di ricerca, di animazione, di laboratorio;

— il bisogno di imporre e di esigere certe regole e il rispetto di certe leggi, deve derivare da una scelta delle stesse leggi di comportamento fatta collettivamente? e quanto può pesare il rinnovarsi di minacce e di ricatti (non ve-

drete la TV, non ci sarà la piscina, non farete il gioco previsto...!);

— importanza dell'impegno da parte dell'ente locale, che deve rispondere a esigenze precise della collettività, e quindi compiere delle scelte dal punto di vista culturale e politico;

— rapporto con ospiti occasionali del C.E. che possono essere presenti con la loro competenza, e quindi in una forma coinvolgente;

— rapporto da mantenere con i genitori dei ragazzi, discutendo con loro il programma preventivato per il C.E., invitandoli a partecipare a determinate feste, di fine settimana, di fine turno, ecc.;

— se il C.E. è ospitato in una scuola, come e in quale misura bisogna superare gli spazi abituali, crearne dei nuovi, prevedere sortite e escursioni, ecc.;

— se il C.E. è invece ospitato in un oratorio, come le attività abituali dell'oratorio possono essere riviste e ridimensionate; e come certi momenti di carattere religioso devono acquistare una tonalità nuova, per conformarsi meglio allo stile vissuto dai bambini?

Questi e altri problemi dicono che i C.E. e la organizzazione del tempo libero e delle vacanze sono una questione non trascurabile, aperta, anzi, a soluzioni positive.

---

## NOTIZIE

---

# TEATRO A NEW YORK

di Mario Fratti

---

### Vecchie commedie riprese nei teatrini Usa

Al teatro Quaigh, hanno spesso delle riprese interessanti. «Dulcy» fu scritta da Marc Connelly e George S. Kaufman nel 1921. Ebbe un discreto successo. M. Connelly vinse il Premio Pulitzer nel 1930. Will Lieberson, direttore artistico del Quaigh, ha deciso di riproporla al pubblico di New York.

Dulcy (Dulcinea) è la divertente moglie che, per aiutare il giovane marito, combina un guaio

dopo l'altro. Invita a casa, per un ricevimento, i potenti che potranno forse aiutare il marito. Suggestisce relazioni sessuali, fughe, ribellione, nuove imprese industriali. Il marito è disperato perché vede svanire tutte le sue speranze per una carriera. Come intuibile, tutto finisce bene. Nel teatro ATA, la compagnia dei «Reduci» ha messo in scena una ripresa di «Home of the Brave» di Arthur Laurents. Regia di J. Polansky. Alla fine della seconda guerra mondiale, in un ospedale. L'ebreo Coen ha perduto l'uso delle

gambe. Non una ferita ma un evidente shock. Un medico cerca di ricreare le condizioni di una battaglia in cui il soldato ha perduto il migliore amico. Vediamo il passato. Durante una battaglia con i giapponesi, Coen ha abbandonato il suo amico che è stato catturato e torturato dai giapponesi. Si sente colpevole. Lo scuote e salva la rivelazione psicologica che *tutti* i soldati sono felici quando un altro soldato è colpito o catturato (il sollievo di poter dire: meglio lui). Un testo ancora valido ed interessante. Ricordate il noto film cecoslovacco «Il negozio sul corso»? Il regista Joseph S. King ha messo in scena una versione musicale dell'opera (di Bernie Spiro e Saul Honigman). Ben diretto e cantato da una compagnia abile e convincente. Si spera avrà un futuro teatrale. Per ricordarci gli orrori nazisti.

#### **Due prime a Broadway. Due insuccessi**

È cominciata la nuova stagione a Broadway con due insuccessi. Al teatro Helen Hayes, «Charlie and Algernon», commedia musicale di David Rogers e Charles Strouse. Regia di Louis W. Scheeder.

Due scienziati hanno scoperto una medicina che può sviluppare l'intelligenza. La provano sul topo Algernon. Funziona magnificamente. Hanno ora bisogno di una cavia umana. Viene scelto un giovane ritardato: Charlie. (il bravo attore P. J. Benjamin)

Esperimento. Graduale scoperta di un nuovo mondo. Charlie diventa colto e sofisticato. Riesce perfino a farsi amare da una maestra che aveva solo pietà per lui, all'inizio.

Canzoni, qualche ballo con i vecchi amici, conflitto con gli scienziati.

Durante una conferenza internazionale si scopre che la medicina ha un effetto solo temporaneo. Il topo regredisce. Che cosa succederà all'uomo?

Un divertente ballo uomo-topo. Il topo riceve applausi calorosi perché fa di tutto per collaborare musicalmente. (salta da mano a mano; da piede a piede)

Purtroppo, dopo la danza, vediamo segni di regressione anche nell'uomo. La medicina magica aveva limiti.

Una commedia vagamente divertente; tenue. Bravi gli attori; poche repliche.

L'italo-americano Albert Innaurato ebbe la sua commedia «Passione» in un teatrino OFF OFF. L'attore Frank Langella si è offerto di dirigerla a Broadway. Come regista, ha avuto un bel successo. Ha dato agli attori un ritmo d'inferno. (in America vogliono azione, azione, azione) Ma i personaggi della commedia sono purtroppo volgarissimi italo-americani, grassi e ripugnanti. Veri mostri di cattivo gusto. Stroncata da tutti i critici. Sipario definitivo.

#### **Commedie a due personaggi**

A New York s'incontrano continuamente produttori teatrali e registi. La prima domanda che ti fanno è, ultimamente: «Hai una commedia a due personaggi e scena unica?». C'è molta richiesta per questo tipo di commedia.

«Questi uomini» di Mayo Simon. Due donne in una camera da letto. Una è timida e non sa che fare con gli uomini. L'altra li usa, respinge, deride, critica. Particolarmente divertente è la magnifica Alix Elias. Ottima regia di Zoe Caldwell.

«White Chick» di John Ford Noonan. Due donne in una cucina. Una è perfetta. Lucida in quella cucina ogni forchetta e cucchiaio. L'altra è una ribelle. Riesce a convertire la moglie esemplare. Alla fine distruggono la cucina. Molti applausi alle brave Eileen Brennan e Susan Sarandon. Abile regia di Doroty Lyman.

«Mass Appeal» di Bill C. Davis al Manhattan Theatre Club. Due preti. Uno giovane ed uno anziano. Dibattito. Commovente conclusione. Alla fine il giovane converte il vecchio che diventa più attivo e cristiano, al servizio degli umili. Bravissimi Bill C. Davis e Milo O' Shea. Anche questa volta la regista è una donna: la brava attrice Geraldine Fitzgerald.

«The Interview» di Thom Thomas. Una villa a Roma. Un giovane ed ambizioso giornalista va ad intervistare un noto scrittore americano. (una fusione di E. Pound e G. Vidal). Un duello interessante e crudele. Lo scrittore umilia e distrugge l'intervistatore, intervistandolo. Precisa regia di Allen R. Belknap. Due bravi attori (Louis Edmonds e Lewis Arlt) ed un silenzioso misterioso servo giapponese. (Aki Aleong) Molti applausi per questi minidrammi a due personaggi. L'economia USA preferisce pagare solo due attori per volta.

# PEZZOBREVE PER TEATRO, CINEMA...

**"La soglia"**  
**"Il diavolo e il ragioniere"**  
**"Lamento di madre del sud"**  
**"Actio tragica"**  
**"Notte su Withek"**

## **LA SOGLIA** **Atto unico di Luigi Lacchini**

### **Personaggi**

PIERO (un giovane)  
PRIMO CADAVERE  
SECONDO CADAVERE  
TERZO CADAVERE  
QUARTO CADAVERE  
QUINTO CADAVERE

### **Materiale necessario**

Calzamaglie nere per i cadaveri, una cancellata stilizzata, quattro piccole lanterne, impianto stereofonico.

### **Branì musicali**

N. 1 L. v. Beethoven: Sinfonia n. 3, II movim.  
N. 2 A. Dvorak: Sinf. « Dal nuovo mondo », II mov.

### **Atto unico**

*(Sipario. Scena buia; un riflettore si accende illuminando Piero (P) che dorme supino. Dopo circa 10" di assoluto silenzio il riflettore si spegne. Vengono accese luci molto basse: atmosfera crepuscolare. Sulla sinistra del palco una cancellata chiude l'uscita laterale. Piero sta cercando di aprire la porta del cancello, ma non riesce).*

P - *(Tra sé)* Porca miseria! Ci mancava solo questa! *(Riprova a tirare sbuffando)* Niente da fare! *(Si ferma un istante con aria perplessa guardando il cancello)* Roba da matti! E adesso? *(Ha un moto di stizza)* Mondo cane! Bella idea m'è venuta!

*(Le luci si vanno smorzando, mentre si accende il riflettore su Piero. Compare*

*in scena da destra uno sconosciuto (1° C) ed un secondo fero ne illumina solo il viso).*

1° C – È rimasto chiuso dentro?

P – (*Volgendosi*) Ah, bene, vedo che non sono l'unico.

1° C – Non è la prima volta che succede qui; molti turisti sono così attratti da questa necropoli che dimenticano l'orario di chiusura, e il guardiano, con la fretta che ha di andare a mangiare, li chiude dentro.

P – Si direbbe che lei sia quasi abituato...

1° C – Beh... in un certo senso...

P – Si immagini invece lo spavento che prenderanno i miei non vedendomi rientrare; quando tornerò a casa me ne diranno di tutti i colori, per non parlare degli amici poi... Mi pare di sentirli: « Ehi, ragazzi, sapete l'ultima? Piero è rimasto chiuso dentro al vecchio cimitero! Lo dicevamo sì o no che era anche lui un pezzo d'archeologia? »; e giù risate!

1° C – Non tutto il male viene per nuocere.

P – (*Guardando incuriosito 1° C*) Certo che lei non si scompone molto! Le piacciono così tanto le tombe antiche?

1° C – Ah, sì, certo. Lei, piuttosto, non mi sembra a suo agio...

P – Beh, capirà, l'idea di passare la notte qui, superstizione a parte, non è molto allegra. Oltretutto c'è un umido...

1° C – (*Sospira*) Non me ne parli: anche noi non ne possiamo più.

P – (*Sempre più perplesso*) Noi?!

1° C – Sì, noi. Intendo dire, noi morti della necropoli.

P – (*Fa un passo indietro e si accosta al cancello di spalle*) Morti?!

1° C – (*Quasi seccato*) Certo, morti. Chi diavolo pretende di trovare in una necropoli, donnine compiacenti?

P – O Dio, sa, non capita mica tutti i giorni di incontrarci a tu per tu con un morto.

1° C – Eh, lo so, lo so...; le dirò che anche a noi riesce difficile trovare qualche vivo con cui intrattenerci. Quando qualcuno rimane chiuso dentro è quasi una festa: sa com'è, facciamo sempre volentieri due chiacchiere. Anzi, a pensarci bene mi sembra strano che gli altri non siano ancora arrivati. (*Sta un momento in ascolto*) Ah, ecco, forse... eccoli!

*(Parte pianissimo il brano musicale n. 1 mentre 1° C sta sempre in ascolto attentamente).*

1° C – Sì, non c'è dubbio, sono loro.

*(Mentre la musica si fa più forte entrano quattro morti recando ciascuno un lume dinanzi a sé; si fermano di fronte a Piero e, ispirati dalla musica recitano).*

2° C – Noi che abbandonammo i volti amati,

3° C – noi, scomparsi come un'orma sulla sabbia

4° C – che l'onda bianca in un attimo rapina,

5° C – abbiamo dischiuso il segreto

2° C – che avvolge e rode i vostri ciechi giorni.

3° C – Abbiamo varcato la soglia

4° C – che introduce negli atri regali

5° C – dove il vero s'incorona di luce.

*(La musica diminuisce gradatamente fino a scomparire, e i morti si siedono al centro del palco in ordine sparso).*

- 2° C – Sia tu il benvenuto, vivente, se vieni nella pace!
- 4° C – E nella verità!
- P – (*Sorride*) Nella pace senz'altro, quanto alla verità... proprio non saprei.
- 1° C – Garantisco io per te; sei rimasto chiuso qua dentro per la tua smania di conoscere e di sapere. La verità ha dunque un posto nella tua vita.
- P – (*Ride*) Questa è bella! E che ne sapete voi della mia vita? Siete morti duemila e cinquecento anni fa e pretendete di capire che cosa c'è e cosa manca nella mia vita! Le illusioni non lasciano neppure i morti?
- 1° C – Non crederci illusi; solo chi è passato attraverso la morte « sa » davvero cos'è la vita.
- P – Già, già, la vecchia storia. (*Con voce fintamente solenne*) La morte è l'esame finale, la prova della verità. (*Con voce di nuovo normale*) Disgraziatamente oggi è diverso; crepare non è più una cosa importante, non fa più notizia. Si vive a caso e si muore a caso: l'importante è non fare troppo chiasso per non disturbare chi dorme.
- 2° C – Come può passare inosservata la morte?
- P – Chi si accorge dell'aria che respira? Nulla ci è più estraneo di ciò che è quotidiano, e da noi, ormai, la morte si è insinuata in ogni cosa.
- 4° C – Lo dici con l'angoscia nel cuore, segno che non ti sei ancora rassegnato.
- P – (*Sorride con sarcasmo*) Cuore?! Mai sentita questa parola!
- 1° C – Sta parlando da cinico.
- P – E voi da illusi.
- 5° C – È la seconda volta che ci fai questa accusa.
- P – Perché, forse non è vero? Parlate di vita, di morte, di verità, di cuore...; tutta roba fuori moda!
- 3° C – L'uomo è sempre lo stesso.
- P – (*Con uno scatto di rabbia*) E no, maledizione! Non è lo stesso! Ha gettato i suoi sogni e le speranze alle ortiche, e in quanto al cuore, beh... forse non l'ha mai avuto.
- 2° C – Dov'è la sua speranza, lì è il suo cuore.
- P – Speranza! Come riempi la bocca questa parola; la truffa più roboante del vocabolario.
- 1° C – Insultare la speranza è insultare la vita.
- P – Ma in cosa diavolo dobbiamo sperare?! Dimmelo un po'! Voi almeno credevate in qualche cosa: la patria, l'onore, gli dei, la famiglia..., illusioni forse, ma servivano per vivere. A noi non è rimasto più niente, niente! Anche Dio è andato in pensione. (*Si interrompe pensieroso*) Vorrei essere uno di voi...
- 3° C – Come può un vivo invidiare i morti?
- P – Non vi invidio perché siete morti; invidio le vostre certezze, le ragioni che avevate per vivere. Voi sapevate di costruire un mondo, una civiltà; avevate un fine, un compito, uno scopo... Oggi, invece, c'è chi vive solo per distruggere: le cose, le persone, i loro sogni.
- 1° C – (*Sorridendo enigmatico*) Chi può rubare ciò che non esiste?
- P – (*Perplesso*) Non capisco.
- 1° C – Per voi le cose non hanno più senso, le persone ed il vivere stesso non hanno più scopo, i sogni sono svaniti: come puoi accusare altri uomini di distruggere ciò che è già scomparso?
- P – Cosa vorresti dire?
- 4° C – Vuole dire che voi siete i peggiori nemici di voi stessi; il bene e il male

dividono il cuore di ogni uomo, non sono al di fuori di lui. Tu accusi altri di aggirarsi come sciacalli nel deserto, ma non puoi imputare loro di avere creato il deserto: quello è opera tua.

P – Sarà, ma non sono troppo convinto; in ogni caso non vedo cosa ci possa fare.

2° C – (*Sorridendo*) Già, «fare». Ecco un'altra malattia dei vivi. Perché pensate sempre che l'unico modo per risolvere i problemi sia «fare» qualcosa? Vi servite di questa parola come di una formula magica.

P – Lo vedi che sei un illuso! Credi forse che i problemi si risolvano da soli?

2° C – Oh, no, certo. Ma con tutto il vostro «fare», voi mutate solo la superficie.

P – Sempre meglio che niente.

5° C – Magra consolazione; vi affannate a togliere i rami secchi quando la radice è marcia.

P – Allora si tratterà di strappare la radice: è solo un «fare» diverso.

3° C – È qui che sbagli! Non si tratta di fare, ma di essere.

P – Ah, no, amico mio! Non ci casco! Tu vai predicando la passività, una ricetta per alienati.

1° C – Non passività, ma purificazione.

*(Parte nuovamente il brano musicale n. 1 in pianissimo, poi crescendo. I morti, in coro, recitano).*

1° C – Uno solo è il mistero che la vita racchiude:

CORO – Purificazione!

2° C – I timidi sogni che accarezzavi / scrutando, profeta, il tuo lungo futuro, / la vita ha reciso, come giunchi la falce.

CORO – Purificazione!

3° – La forza e il vigore del tuo giovane corpo / che fiero ostentavi, ti ha abbandonato, lasciandoti vecchio, sfinito, piegato.

CORO – Purificazione!

4° C – I volti che amasti ti guardano fiochi / dal muto paese che chiami «passato».

CORO – Purificazione!

5° C – E infine la vita lascerà la tua mano; / il breve tuo giorno sarà allora compiuto / sarà consumata ogni umana speranza.

1° C – Uno solo il mistero che la vita racchiude:

CORO – Purificazione!

*(La musica decresce lentamente di volume fino a scomparire del tutto. Attimo di pausa).*

P – È ben dura la vostra filosofia!

2° C – Non è la «nostra» filosofia: le cose sono così.

5° C – Ha ragione: le cose sono così. Si impara a fare a meno dei sogni di gioventù, la salute e il vigore svaniscono col tempo; perdiamo coloro che amiamo, ed alla fine dobbiamo rinunciare anche alla vita. L'esistenza dell'uomo è davvero una progressiva liberazione!

P – Liberazione? Io parlerei di tragedia.

2° C – Eppure è l'unica strada. Anche ciò che ci sembra importante, essenziale, irrinunciabile, che pure è realmente un valore, si rivela in fondo transitorio, relativo. È dunque giusto apprezzarlo, ma non può essere per noi l'Assoluto; per cui dobbiamo essere pronti a rinunciarvi.

P – Tu sei pazzo! Se anche la vita è qualche cosa di relativo a cui bisogna saper rinunciare, vuol dire che l'unica cosa necessaria è il vuoto: sarebbe questa la tua meta ideale?

2° C – Occorre fare il vuoto perché in esso entri il pieno; nel silenzio si odono le voci.

P – E da dove verrà questo pieno? Chi sarà a parlare se noi tacciamo?

1° C – *(Si avvicina al cancello e lo apre)*. Torna nel mondo e stai in ascolto. Di' agli uomini che il loro agire è vano se vivranno per esso, di' loro di liberarsi da ciò che è superfluo e transitorio, di' loro di svuotarsi, di rinnegarsi, di stare in silenzio e di ascoltare. Una Parola Immortale li farà nuovi, darà loro un'esaltante speranza.

*(Piero esce lentamente dal cancello; il coro dei morti esce dalla parte opposta seguito da 1° C. I riflettori si spengono. Scena completamente buia.*

*Si riaccende un riflettore che illumina Piero disteso nella medesima posizione iniziale. Parte il brano musicale n. 2.*

*Piero incomincia a svegliarsi. Si accendono progressivamente le luci fino a raggiungere un'atmosfera aurorale. Piero si mette seduto, si guarda intorno ed abbozza un sorriso scuotendo leggermente il capo).*

P – I sogni, strane creature!

*(Scuote nuovamente il capo. Sipario).*

## **IL DIAVOLO E IL RAGIONIERE di Enrico e Marco Zagnoli**

### **Personaggi**

UN RAGIONIERE, IL DIAVOLO

### **Costumi**

- Un pigiama, una vestaglia da camera;
- Calzamaglia nera, mantello rosso.

### **Scena**

Una camera da letto, con pochi mobili ma lussuosi (prevalenza del colore bianco per favorire l'idea della luce artificiale notturna).

### **Trama**

*(Il ragioniere in vestaglia. La toglie e fa per entrare in letto. Dalla porta bussano: «Toc Toc». Il ragioniere si rimette le ciabatte, la vestaglia e va ad aprire).*

RAGIONIERE – *(Mentre apre)* Chi è a quest'ora?

DIAVOLO – Sono io, il Diavolo.

RAGIONIERE – *(Sorpreso, apre curiosamente, guarda fuori e grida terrorizzato)*  
Aaaah!!! *(Richiude subito di scatto appoggiando le spalle alla porta).*

DIAVOLO – *(Da fuori)* Allora, non mi apri? non vorrai farmi tornare a casa a mani vuote!?

*(Il ragioniere, sbigottito, riapre piano piano per sincerarsi di quello che ha visto).*

DIABOLO – (*Spalancando con forza la porta*) Ooh! ci voleva tanto per aprire?  
RAGIONIERE – (*Con un filo di voce*) ... Buona sera. In che cosa posso servirla?  
(*Indietreggia fino a sedersi sul letto*).

DIABOLO – Semplice. Basta che mi segui.  
RAGIONIERE – (*Sussultando*) Per andar dove?  
DIABOLO – A casa mia! (*Passeggia poi per la stanza*). Ma fai in fretta, perché il Direttissimo per l'Inferno parte fra undici minuti.  
RAGIONIERE – (*Con un mugugno*) Undici minuti! (*Segue una pausa durante la quale egli si calma e comincia a ragionare*) Ma perché dovrei seguirla, io? È proprio sicuro di non aver sbagliato persona?  
DIABOLO – (*Controllando su un taccuino*) L'indirizzo coincide con quello segnato; ma talvolta capita di sbagliare anche a noi poveri diavoli! (*Ironico*).  
RAGIONIERE – (*Più sicuro*) – Nella vita non ci si può permettere il lusso di sbagliare. Bisogna fare sempre i giusti calcoli.  
DIABOLO – Calcoli!? Quali calcoli? Ah, già; lei è ragioniere! Ma di quali calcoli parli Signor Ragioniere?  
RAGIONIERE – Dei calcoli della vita, delle previsioni della nostra carriera, delle aspettative che si augura ciascuno. (*Pausa*). Ma prego, non stia lì in piedi, si sieda!  
DIABOLO – (*Sedendosi*) Mi parlavi delle tue «ambizioni». In che cosa consistono?  
RAGIONIERE (*Mettendo i puntini sulle «i»*) Non si tratta esattamente di ambizioni. Si tratta di... si tratta di prevedere come sarà il proprio futuro.  
DIABOLO – E come l'hai previsto tu, il tuo futuro?  
RAGIONIERE – Beh! Ho calcolato che fra qualche anno andrò in pensione. Intanto avrò messo da parte un piccolo conto (naturalmente non nella banca dove io lavoro!). Potrò così condurre una vita tranquilla, senza preoccupazioni, senza fastidi. Del resto, già da tempo seguo un ritmo di vita tranquillo. Sempre le stesse abitudini: sveglia la mattina alle sette e un quarto, la solita routine in banca, pranzo, lavoro, cena, partita con gli amici e a dormire; come stavo facendo anche questa sera. (*Con tono enfatico*) Insomma, non ho mai fatto niente di male!!  
DIABOLO – (*Alzandosi e guardando l'orologio*) Bene! Direi che ora possiamo andare.  
RAGIONIERE – Dove dobbiamo andare?  
DIABOLO – A prendere il treno.  
RAGIONIERE – (*Angosciato*) Ma se io non ho mai fatto niente!?!  
DIABOLO – Appunto, appunto perché non hai mai fatto niente, né di bene, né di male, io ti accompagno all'Inferno. Cosa pensavi, che si potesse andare in Paradiso senza aver mai fatto niente?

(*I due escono. Il ragioniere preceduto dal diavolo*).  
(*Si spengono le luci*).

---

**IL CONCORSO EG '81 PEZZOBREVE SI CHIUDE IL  
31 DICEMBRE 1981**

---

## LAMENTO DI UNA MADRE DEL SUD A cura del Gruppo "Amici del teatro di Sant'Angelo"

### Personaggi

Una donna, un uomo che svolge di volta in volta il ruolo di MAFIOSO - MAESTRO - MAGISTRATO.

*(In scena c'è solo il mafioso. Di spalle al pubblico. Toglie gli occhiali scuri e mette quelli da «INTELLETTUALE». Si gira s'atuaria. È fermo. Donna velata. Si avvicina, lentamente, solenne, come accompagnando un bambino. In direzione del «MAESTRO» dice:)*

Questo è mio figlio. Te lo affido, affinché tu lo istruisca e ne faccia un uomo! È un somaro, una bestia come le bestie che accudisce ogni giorno. Conosce solo l'ignoranza, la discriminazione, l'indifferenza.

Ha tanta rabbia in corpo.

Non inveire contro di lui!

È povero. Non ha casa.

È solo.

Io ho dieci bocche da sfamare.

Suo padre è in carcere.

Sua sorella fa la prostituta.

Non inveire contro di lui.

Non ha conosciuto i giochi dell'infanzia.

È amico del silenzio e della disperazione.

Prendilo. Accettalo com'è e fanne un uomo. *(Lo affida. Il «MAESTRO» va via).*

*(Un attimo di buio totale poi un faro che segue la donna che lentamente sale una gradinata. Si gira. Invecchiata e stanca si siede su un gradino).*

*(Tenendo fra le mani le schede di valutazione del figlio).*

Cinque anni sono passati e il ragazzo, ripetutamente respinto non ha conseguito la licenza. Non ha saputo e non ha voluto inserirsi.

La scuola lo ha beffeggiato. Il suo orgoglio lo ha portato ad uscirne per dimostrare d'essere maturo per se stesso e gli altri.

Ha fatto ogni tipo di lavoro: nei campi, nei negozi, nei bar. Sfruttato per poche lire al giorno.

Poi l'ha ingoiato la grande città, il nord: la speranza del benessere, la fine della miseria. E donne, donne bionde da sfruttare come sua sorella.

La violenza l'ha ghermito dalla sua parte: rapine a mano armata, ferimenti... poi la conclusione tragica in un giorno di fine settembre: dopo l'assalto ad una banca ed un inseguimento interminabile, sanguinoso, disperato, parte un colpo: che uccide.

Un uomo cade. L'ha ucciso mio figlio! *(Sconvolta, forte)* Mio figlio ha ucciso!!!

*(Corre verso il «MAESTRO» che ora porta il distintivo di «MAGISTRATO»)* Mio figlio ha ucciso!!! *(Fiera e distrutta)*

Condannatelo, ma non toccate i suoi anni di ragazzo!...

Era un ragazzo del Sud, con la sua miseria e con tanta rabbia in corpo...

*(Mesta)* ... il mio povero ragazzo... *(Fiera)* Mio figlio è innocente!!! *(Grida in faccia al «MAGISTRATO - MAESTRO - MAFIOSO»)* Chi non ha colpa scagli la prima pietra...

*(Sipario).*

## **ACTIO TRAGICA** **di Giacomo Bottino**

**Personaggi: una compagnia di guitti pagani**

CAPOCOMICO

MANOTTO

ALABARDA

URBO

GIACCIONE

TIBALLA (di sesso maschile)

### **Nota dell'autore**

*La presente azione drammatica cerca di porre in luce la nascita dell'uomo — come tramandata dalle Sacre Scritture — vista, però, attraverso l'ottica pagana. Nel mondo pagano, come si sa, confluivano forma e satira e ciò che ne derivava era un apparente equilibrio, dominato da uno squilibrio, da una alienazione interna, in cui la stessa forma diveniva satira. L'opera presente tenta, dunque, di entrare nel «vivo», nell'interiorità del paganesimo, dove più questo si concedeva alla satira e dove più apertamente si manifestavano quei suoi caratteri, che ora riscopriamo come psicologicamente nostri. Non si stupisca, quindi, il lettore se nel testo, senza troppa cura «archeologica», ravviserà discordanze e anacronismi, come pure moderate scurrilità e atteggiamenti perversi, poiché tutto si identifica in una ricerca contenutistica, forma eletta dell'opera. L'ACTIO TRAGICA, quindi, deve essere letta e rappresentata come opera assoluta, al di là di ogni tempo, come essenza dell'uomo, né immersa nelle ere passate, né proiettata verso il futuro; deve, insomma, apparire soggetto e oggetto nel tempo e nello spazio infiniti, dove regna l'astrazione, di cui ha il diritto e il dovere di essere messaggera.*

### **L'azione tragica**

*(Scena avvolta dalle tenebre. In alto una luna fioca. Sparsi sul fondo alcuni elementi architettonici astratti. A lato un manichino seduto. S'odono in lontananza rulli di tamburi e grida snaturate, che gradatamente aumentano. Entrano, poco dopo, in fila sei personaggi, rappresentanti la compagnia dei guitti pagani. Musica assurda d'accompagnamento).*

**GUITTI** — *(Tutti, quasi cantando)*

«Siam la compagnia  
dei guitti pazzi,  
affamati, alienati.  
Siam la Morte  
in persona, siamo  
nunzi della tomba.  
Noi cantiamo  
una commedia,  
un drammaccio  
ch'è la vita.»

*(Cessa la musica).*

**CAPOCOMICO** — *(Gesticolando)* Questa sera si recita, questa sera si recita, questa sera si recita, questa sera si recita, questa sera si recita...

... questa sera si recita. Oh! l'avete capito? (*Pausa*) E se non l'avete capito questa sera si recita. Reciterò la nascita e la morte dell'uomo col sublime talento, che mi proviene dai padri superiori, déi protettori (*Indica il cielo*). (*Guardandolo*) Buona notte, o giorno, superiori, come va la vita? Lo so, voi siete più importanti di me, ma, ve lo devo dire, non mi importa un bel niente! Mi considero il più geniale attore del mondo, perché recito per soldi, non per passione. Il più astuto guitto dell'universo: IO! (*Pausa*) Io sono Capocomico, perché così decise di chiamarmi mio padre e, caso strano della vita, lo sono anche di mestiere.

TUTTI GLI ALTRI – E di noi non si parla eh?

CAPOCOMICO – Di voi? (*Rivolto ai guitti*) Di voi? (*Al pubblico*) Di loro! (*Al pubblico*). Non è per presunzione, credetemi. È per... non mi viene, ma per qualcosa lo è. Comunque ecco i miei attori, amici, schiavi, truffatori. A voi Manotto...

MANOTTO – Signori, ben lieto (*Con inchino*).

CAPOCOMICO – ... che dinanzi al pericolo se la fa sotto.

A voi Alabarda...

ALABARDA – Onore mio (*Idem*).

CAPOCOMICO – ... che, fra tutti, è più testarda.

Ed ecco Urbo...

URBO – Che c'è... ah io! Buon giorno, buona sera, no...

CAPOCOMICO – ... che, ahimè, è il meno furbo.

Poi Giaccione...

GIACCIONE – Sera! (*Idem*).

CAPOCOMICO – ... che del mondo è il più grassone. Infine Tiballa detto «Balla» senza il «Ti».

(*I guitti ridono fragorosamente*).

TIBALLA – Io mi chiamo Tiballa non «Balla». Capito?

TUTTI GLI ALTRI – D'accordo Balla! (*Ridono*).

TIBALLA – Imbecilli!

CAPOCOMICO – Recita e sta' zitto, altrimenti ti riduco il salario.

TIBALLA – Sì, signore.

CAPOCOMICO – Dicevo...

TUTTI GLI ALTRI – Dicevamo!

CAPOCOMICO – Sì, dicevamo che stasera rappresenteremo, dinanzi alla città e al mondo, la nascita e la morte dell'uomo. Non mi dilungherò, ma... (*Ai guitti*) abbiamo uno spettatore (*Indica il manichino seduto a lato*). (*Fra sé*) Che essere indefinibile; né maschio, né femmina oppure tutt'e due assieme. (*Con alienazione forte*) Ermafrodito! (*Riavendosi*) Gli onori dovuti, guitti!

TUTTI GLI ALTRI – (*Rivolti al manichino*) Buona sera signore... ehm... signora... no. Boh!

CAPOCOMICO – (*Avvicinandosi al manichino*) I miei omaggi a una sublimità (*s'inchina*) ed un contatto nella carne e nello spirito (*gli bacia la mano*). Ed ora iniziamo la commedia, su balordi preparatevi.

(*I guitti, mentre Capocomico parla, innalzano un piccolo teatrino d'elementi astratti*).

«Impazzite menti,  
che proverete le gioie  
di una vita oltretombale.

Alienazione fatti sentire  
e nùtrici lo spirito».

*(Inizia la rappresentazione. Giaccione, sul teatrino, passeggia pensieroso nelle vesti del Creatore).*

CAPOCOMICO – Un giorno il Creatore, andando per le nuvole, pensava al mondo nudo e diceva:

GIACCIONE – Porcaccia lurida, non mi riesce di creare un qualche cosa che riempia definitivamente questo schifo di mondo. Ma troverò, troverò la formula, dovessi cercare in soffitta fra le cartacce dei miei avi. *(Esce)*.

CAPOCOMICO – Ma il Creatore non riuscì a trovare da sé la formula anche perché era un gran poltrone. Così si mise a rovistare fra i libracci di suo nonno, e dopo un anno di noia e muffa, trovò quella maledetta formula. E non l'aveva ancora neppure letta che già l'uomo era nato. Ma bella schifezza aveva creato: un mostriciattolo piccolo piccolo, poco furbo, anzi tutto scemo, con due padiglioni simili a quelli di un elefante. Sembrava addirittura una scimmia. Già, perché il caso aveva voluto che il Creatore confondesse le formule relative all'uomo con quelle relative alla scimmia. Ma l'uomo era vivo e solo su una terra vastissima e tra un pianto e l'altro diceva: *(Entra, sul teatrino, Urbo nella parte dell'uomo)*

URBO – Ma guarda un po' che destino, cosa mi doveva capitare. Solo su questa terra a mangiare bacche e datteri. Che fregatura ho ricevuto da quel Creatore dei miei stivali.

CAPOCOMICO – Il Creatore, però, udì le lamentele dell'uomo e per rimediare si recò da lui proponendogli un'idea tutta... sua.

*(Sul teatrino entra Giaccione, il Creatore). (Urbo, l'uomo, è lì già da prima).*

GIACCIONE – Lo so, sei solo come un cane. Abbi pazienza qualche giorno e ti darò una compagna.

URBO – Già, come? Questa volta giuro che se mi freggi t'ammazzo.

GIACCIONE – Ma no, sta' tranquillo. Con la mia potenza ti addormenterò in un sonno profondo e tutto sarà fatto.

URBO – E non mi sveglierai più, eh?

GIACCIONE – Non preoccuparti. Te lo assicura un buon Creatore. *(Escono)*.

CAPOCOMICO – Così l'uomo s'addormentò in un sonno profondo. E di nulla s'accorse; solo quando si destò capì di non essere più solo. La donna era ormai creata.

*(Sul teatrino appaiono Urbo, uomo, e Alabarda, donna).*

URBO – Che dormita! *(Pausa)* E ora che c'è di nuovo? Vuoi vedere che il Creatore s'è giocato di me un'altra volta?

*(Voce di Giaccione, il Creatore, fuori scena).*

VOCE – Guardati intorno rimbambito.

URBO – Guardarmi intorno? *(Guarda)* E allora? Non c'è niente... *(Nota Alabarda)*... c'è lei! Buon giorno.

ALABARDA – Salve, dove mi trovo?

URBO – Mah... Vorrei saperlo anch'io. Mi pare comunque che questo posto si chiami... Terra. Io invece mi chiamo Uomo.

ALABARDA – Uomo? Io Donna!

URBO – Donna? Che strano nome. Però sembriamo quasi uguali.

ALABARDA – Sì, quasi. *(Escono)*.

CAPOCOMICO – Così l'uomo e la donna si unirono. Vissero insieme in prossimità di un giardino bellissimo, con alberi stracarichi di frutti e sorgenti d'acqua fresca. Ma dopo tanti anni i due... sì, insomma, erano sempre due.

*(Sul teatrino Urbo, uomo; poi Giaccione, il Creatore)*.

URBO – Creatore! Creatore!! Creatore!!!

GIACCIONE – Eccomi qua. Che fretta Come va la vita?

URBO – Insomma.

GIACCIONE – E dimmi, quanti siete adesso?

URBO – Che domande: due!

GIACCIONE – Due!!! Ma sei imbranato.

URBO – Cosa vuoi che faccia?

GIACCIONE – Ma via non capisci? Fa' quello che vuoi, ma... fa' quello...

URBO – Quello?

GIACCIONE – Quello che vuoi!

URBO – Non sono capace.

GIACCIONE – Ma come non sei capace. Cerca di esserlo. Sono capace io. *(Fra sé)* Si fa per dire. *(Ad Urbo)* Altrimenti sarò costretto a toglierti tutte le costole. *(Urbo esce)* Se non capirà dovrò farglielo capire. Anzi lo spiegherò alla donna, che sembra più furba di lui. Ghiotta di frutta com'è! *(Esce)*.

CAPOCOMICO – E l'uomo e la donna vista la loro capacità di procreare si crederono creatori... e dichiararono guerra all'Unico Signore... peccarono: trasgredirono le dieci leggi del loro Creatore. Due figli ebbero e uno fu maledetto in eterno, perché assassinò il fratello. D'allora l'uomo vagò senza ritrovare la via per raggiungere la felicità. La gioia non esiste! Al peccato s'aggiunse l'ipocrisia, che è peccato sì, ma al tempo stesso non lo è. Morti violente s'aggiunsero a quelle naturali, le madri divorarono i loro stessi figli, li uccisero con rabbia.

*(Sul teatrino, mentre Capocomico pronuncia le ultime battute, Alabarda getta, sul palcoscenico reale, con violenza una bambola. Si odono dei tamburi)*.

Gli uomini distrussero altri uomini e le grida di dolore s'alzarono alte nell'infinito. *(Mentre pronuncia le ultime battute, sul teatrino, Tiballa colpisce alle spalle Manotto. Un urlo)*.

L'uomo si destò su se stesso e pensò al suo destino e disse: «Morirò, ma continuerò a peccare».

*(Mentre parla ai guitti, alle sue spalle, dal teatrino scendono sul palcoscenico reale e gli si avvicinano con pugnali in mano)*.

E così fece. La morte a tradimento fu quotidiana. La sete di potere spinse gli uomini a uccidere alle spalle il potente, il re, anche magnanimo. La Morte seminò sangue nelle zolle e... *(i guitti colpiscono Capocomico alle spalle. Questi cadendo con voce roca)*... e... cimiteri, su cimiteri, canti di morte, urla di prefiche.

CAPOCOMICO – Dei muoio, che un fuoco fatuo mi ricordi per l'eternità. Addio vita... a... a... a *(La voce ritorna a poco a poco alla normalità. Si rialza)*. Credevate che morissi, eh! Che illusi siete mai; non capite che è tutta una schifezza. Io non morirò mai, sono immortale come tutti gli artisti. Vivrò sempre... *(La voce ridiviene roca improvvisamente. Ricade)* ... sempre... sempre. Maledizione muoio... veramente, salvatemi... aiuto... aiut... *(Spira)*.

MANOTTO – È morto!

ALABARDA – Era un animale.

GIACCIONE – Io, soltanto io, ti posso risuscitare! Dopo tutto non era cattivo.

URBO – Un po' tirannico, sì.

TIBALLA – Beh, che facciamo, il necrologio? Su, portiamolo via, la recita è finita.

*(Tiballa e Manotto lo prendono. Gli altri fanno corteo con torce. Musica assurda. Escono declamando).*

GUITTI –

Siam la compagnia

dei guitti pazzi,

affamati, alienati.

Siam la Morte

in persona, siamo

nunzi della tomba.

Noi cantiamo

una commedia,

un drammaccio

ch'è la vita.

*(Lentamente si chiude il sipario, ma il rullo dei tamburi s'ode ancora per alcuni istanti dopo la chiusura).*

## **NOTTE SU WTHEK di Alberto Viotto**

### **Personaggi**

FUNZIONARIO della Cooperativa galattica, in borghese

CAPITANO della nave spaziale «Enterprise», in divisa

MARINAIO della «Enterprise», in divisa.

### **Scena**

Il palcoscenico è diviso in tre parti; le due parti laterali, piuttosto strette, inizialmente non sono illuminate e sono separate dalla parte centrale, dove si svolge la scena, da due pareti con finestra parallele tra loro. Una porta e una finestra sulla parete di fondo. Un tavolo e alcune sedie al centro della scena. Alle pareti foto di argomento spaziale.

### **SCENA PRIMA**

*(Marinaio, seduto, e Funzionario che si aggira nervosamente per la stanza).*

FUNZIONARIO – *(Parla rivolto al Marinaio, gesticolando)* È incredibile. Ma che cosa ci state facendo su questo pianeta? *(Con voce irata)* La nave spaziale «Enterprise» bloccata qua per niente e dieci uomini che passano il tempo girandosi i pollici... è assurdo! Ma che diavolo fate?

MARINAIO – *(Con tranquillità)* Aspettiamo.

FUNZIONARIO – *(Si ferma e guarda in direzione del Marinaio)* Il «porn»?

MARINAIO – Il «porn».

FUNZIONARIO – *(Con sarcasmo nella voce)* E che cosa sarebbe il... ehm... «porn»?

MARINAIO – *(Con espressione stupita)* Non ne ha mai sentito parlare?

FUNZIONARIO – *(Scuote la testa)* Mai.

MARINAIO – Strano. Ne parla tutta questa parte della Galassia. Il «porn», la «manna di Wthek». Mai sentito nominare?

FUNZIONARIO – Mai, davvero.

MARINAIO – *(Annuisce)* Che strano... Ad ogni modo, è molto difficile spiegare che cosa sia.

FUNZIONARIO – *(Incuriosito)* Ma... ma assomiglierà a qualche cosa, no?

MARINAIO – È difficile spiegare. *(Scuote la testa, con espressione di impotenza)*  
Del resto, io l'ho visto solo una volta, due mesi fa. Ce n'era pochissimo ed è subito finito. Dovrebbe chiedere al capitano, invece.

FUNZIONARIO – *(Sempre più incuriosito)* Ah! Il capitano lo conosce bene?

MARINAIO – Certo. Faceva parte della prima spedizione, quella che ha scoperto il «porn». Quando sono arrivati ce n'era una quantità enorme e sulle prime non sapevano che cosa fosse.

FUNZIONARIO – *(Annuisce)* Capisco. E quando potrò parlare, con il capitano?

MARINAIO – *(Scrolla le spalle)* Non lo so. Appena sarà qui. *(Si guarda l'orologio)* Adesso è il suo turno di riposo. Forse appena l'avrà finito verrà qui, e lei gli potrà parlare.

FUNZIONARIO – *(Riprende a camminare)* Bene. E... a che cosa serve, questo «porn»?

MARINAIO – *(Nuovamente stupito)* Non ha mai sentito parlare degli impianti su Wthek?... Davvero incredibile. La «Speculatori galattici» ha investito due miliardi di crediti.

FUNZIONARIO – Due miliardi di crediti? *(Con voce incredula)* E... e per fare che?

MARINAIO – *(Con decisione, mentre continua a seguire con lo sguardo il Funzionario che cammina)* Ma gli impianti, certo! Se fosse giorno, forse potremmo persino andarli a vedere. Hanno fatto un lavoro fantastico.

FUNZIONARIO – Capisco. Ma... tutti quei soldi?

MARINAIO – *(Convinto)* Li recupereranno di sicuro. Basta che venga di nuovo il «porn».

FUNZIONARIO – *(Si ferma e si appoggia allo schienale di una sedia, di fronte al Marinaio)* E quando potrà venire, questo «porn»?

MARINAIO – *(Scuote la testa)* Non si sa. Nessuno lo sa. Ma gli incassi saranno da favola e a noi toccherà una grossa percentuale.

FUNZIONARIO – Già. E intanto voi restate qui a fare niente.

MARINAIO – E intanto restiamo qua.

FUNZIONARIO – E aspettate.

MARINAIO – *(Annuisce)* E aspettiamo.

## SCENA SECONDA

*(Marinaio, Funzionario e Capitano che entra dalla porta).*

CAPITANO – *(Entrando, si ferma e squadra il Funzionario)* Ah. Bene. Se non mi sbaglio, lei deve essere il funzionario incaricato della Cooperativa galattica. *(Gli porge la mano)* Sono il comandante della «Enterprise». È un piacere incontrarla.

FUNZIONARIO – *(Stringe la mano).*

CAPITANO – La nostra spedizione è di stanza permanente su questo pianeta per motivi di sorveglianza.

FUNZIONARIO – *(Fa il gesto di interromperlo)* Sì, sì, certo. Ma... non potrebbe essere più preciso? Ho sentito parlare di una sostanza misteriosa.

CAPITANO – Certo. Sicuramente lei sta parlando del «porn».

FUNZIONARIO – Ah! *(Sorridente)* L'argomento mi interessa molto. Sono completamente all'oscuro.

CAPITANO – Beh... è ovvio. Il «porn» è una novità un po' per tutti. Gli effetti del «porn» sono fantastici. *(Con voce sognante)* Il «porn» abbaglia gli occhi, trasforma ogni cosa. Ma bisogna vederlo, non si può certo descriverlo a parole.

FUNZIONARIO – *(Si appoggia nuovamente alla spalliera della sedia)* Ma... ma in che modo si presenta, il «porn»?

CAPITANO – *(Sorridente)* Capisco che le sia difficile immaginarlo. Il «porn» è soffice, morbido, freddissimo. È ancora più freddo di questo maledetto pianeta. *(Fa il gesto di rabbrivire)* Già i rifugi sono molto freddi, ma dovrebbe vedere fuori. Sono necessarie le tute termiche più pesanti, e ancora la temperatura è difficile da sopportare. Ma la vista del «porn» ricompensa largamente di questi sacrifici.

FUNZIONARIO – *(Sempre più incuriosito)* E quando potrà venire, il «porn»?

CAPITANO – Chissà! *(Apre le braccia con gesto di impotenza)* Se lo potessi sapere!

FUNZIONARIO – E sono tre mesi che aspettate così, senza sapere?

CAPITANO – *(Annuisce)* Purtroppo è così. *(Una pausa)* Ma forse, forse lei sarà particolarmente fortunato. Sta per calare la notte *(accenna verso una delle pareti laterali)* ed è stato proprio dopo una giornata come quella di oggi che è venuto il «porn», la prima volta.

FUNZIONARIO – *(Sorridente)* Non mi resta che sperare, come siete abituati a fare anche voi. *(Fa alcuni passi attorno al tavolo).*

CAPITANO – Beh... se non altro, potremo andare a vedere gli impianti. *(Con un ampio gesto)* Sono stupendi. Domani usciremo per visitarli. Raccomando anche a lei, però, la massima attenzione. Sarebbe pericolosissimo, se ci lasciassimo sorprendere fuori da una tempesta!

FUNZIONARIO – *(Stupito)* Non pensavo che questo pianeta fosse così inospitale.

CAPITANO – *(Convinto)* Questo pianeta è una trappola mortale. Le conseguenze possono essere inimmaginabili quando la spessa atmosfera di Wthek è sconvolta dai venti. Bisogna usare ogni genere di cautela, fuori e dentro i rifugi. Le procurerò una tuta termica al più presto.

FUNZIONARIO – Sono ansioso di uscire sulla superficie.

CAPITANO – Temo che soffrirà il freddo, comunque. *(Una pausa)* ... Ma, in compenso, sarà un'esperienza meravigliosa, se potrà vedere il «porn».

MARINAIO – *(Si alza e va verso la finestra sulla parete di fondo)* Guardate là.

CAPITANO e FUNZIONARIO *(accorrono anche loro verso la finestra).*

CAPITANO – *(Punta l'indice verso un punto che vede attraverso la finestra. Quasi gridando)* Eccolo... ecco il «porn»!

*(Si spengono le luci nella parte centrale del palcoscenico. Nelle due zone laterali, illuminate, scendono, prima pochi e poi più numerosi, fiocchi di neve: grani di polistirolo espanso, o altro).*

*(Dopo alcuni secondi, sipario).*

# catechesi fotomontaggi

Questa iniziativa del Centro Catechistico Salesiano di Leumann si distingue per le seguenti **caratteristiche**:

- È una proposta di **materiale iconografico diversificato**: tavole in bianconero senza scritte o con scritte sovrainpresse, tavole a colori con scritte e immagini elaborate.
- Le immagini sono di **dimensioni variabili** (formato doppio, triplo, quadruplo rispetto al modulo-base della copertina che è di cm 17x24). Costituiscono così dei **miniposter**, adatti all'esposizione in ambienti non molto vasti (sale per il catechismo o per l'attività di gruppo e aule scolastiche).
- L'insieme delle immagini forma di solito **un grande montaggio**. In ogni caso esso è scomponibile in alcuni **piccoli montaggi**, che possono essere esposti in pubblico.
- Il sussidio è destinato anzitutto (ma non esclusivamente) alla **catechesi dei preadolescenti** e all'**insegnamento della religione nelle medie inferiori**. Vuole essere sostanzialmente uno **strumento attivo** nelle mani dei catechisti e degli insegnanti e nelle mani degli stessi ragazzi per costruire dei montaggi.
- Ogni numero sviluppa un **tema specifico**, in collegamento diretto con il testo di religione «**Progetto uomo**» (nuova edizione, Ed. Elle Di Ci). È possibile tuttavia un'utilizzazione ampia, come complemento ad **altri testi e sussidi**.

**TITOLI DEI PRIMI 6 NUMERI**: 1. Io vivo; 2. Vivo con gli altri; 3. Vivo nel mondo; 4. Il mondo è un segno; 5. I segni del cristianesimo; 6. Le lontane radici della fede cristiana.

I **SUCCESSIVI 4 NUMERI** (che concludono il programma del primo anno della scuola media) sono: 7. Venne un uomo; 8. Potente in parole e in opere; 9. Messia sofferente; 10. Il Figlio di Dio crocifisso e risorto.

Dal 1° Gennaio 1981 «Catechesi-Fotoproblemi» uscirà ogni mese, per un totale di 8 numeri all'anno. Oltre che in libreria, è acquistabile per abbonamento.

6 / LE LONTANE RADICI DELLA FEDE CRISTIANA - 6 FM 36-42a

LE TAVOLE DI QUESTO NUMERO: 6 FM 36 / 6 FM 37 / 6 FM 38 / 6 FM 39 / 6 FM 40 / 6 FM 41 / 6 FM 42 / 6 FM 42a



# SESSIONI PRATICHE DI ESPRESSIONE

**Luciano Ferraris**

SUPPLEMENTO  
A "ARMONIA DI VOCI"  
ESPRESSIONE RAGAZZI

Supplemento a Armonia di Voci 3/1976



**elle di ci  
leumann (torino)**