

Espressione Giovani



EG '84

una rivista bimestrale

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

EG '84

uno strumento di espressione e comunicazione:

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

EG '84

un sussidio di animazione pratica per la scuola

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

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

LE CINQUE RUBRICHE DI EG '84

teatro:

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

cinema:

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

audiovisivi e TV:

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

musica:

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

animazione e scuola:

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

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

REDAZIONE

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

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

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

COLLABORATORI E CORRISPONDENTI DALL'ESTERO

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

AMMINISTRAZIONE DISTRIBUZIONE E ABBONAMENTI

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

Abbonamento annuo:
Italia, lire 13.000; estero, lire 18.000;
arretrati e singoli, lire 3.000

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

Stampa: Scuola grafica salesiana

SPETTACOLO EDUCAZIONE E CORPO

Il corpo umano come teatro dell'anima.

Corpo come luogo dove l'anima recita, si esprime, si manifesta, comunica o si scomunica. Corpo come opera, carne, espressione, volto, spettacolo dello spirito umano, dell'amore divino.

Ma questo corpo sono io o no? è mio o di un altro?

E' simbolo, segno: stilizzato o smisurato, maschile o femminile, bambino o adulto, normale o grottesco, spirituale o carnale, divino o, anche, maligno.

Il corpo umano vivente è l'uomo, tutto l'uomo.

Spesso, il teatro letterario ha svalutato e svuotato il corpo della sua drammaticità, della sua forma, non permettendogli di incarnare il personaggio, di essere «scenario» della parola, del testo.

Ma il corpo non è accessorio del personaggio e nemmeno della persona: ne è la gloria, l'immagine.

Attenzione! Nel tentativo di attribuire al corpo un grande valore, poteri determinanti, alta dignità, si rischia, se lo si priva della propria personalità, di trasformarlo in oggetto, merce da esposizione e speculazione.

Il corpo umano vivente non può diventare una cosa, né cadere sotto il potere assoluto e incondizionato di un altro uomo perché lo usi esclusivamente.

Non può essere burattino o marionetta, statua o carne da macello.

Il corpo è l'uomo, è sacro, è persona: manifestazione di Dio, la sua carne.

Umiliarlo, violentarlo, sfruttarlo, tormentarlo, strumentalizzarlo, usarlo, incatenarlo sono gravi violazioni del diritto dato da Dio Creatore all'uomo nell'atto del suo concepimento.

La libertà essenziale del corpo umano si esprime nel sentimento naturale del pudore, che ne è naturale difesa. La sua soppressione implica il disfacimento di un ordine vitale, individuale e sociale.

Il corpo non è prigioniera né peso, ma figura e mediazione che permette e favorisce conoscenza e comunione: di dolore e di gioia, di angoscia e liberazione, di desiderio e possesso, di dubbio e fede. Nel corpo la vita.

Educare il corpo allora, significa allenarlo, attraverso il lavoro e la disciplina, ad essere sempre più se stesso, persona, uomo vivente.

Significa non permettere il predominio della carne sullo spirito, della carne sul corpo, dello spirito sul corpo; ma ritrovare l'armonia di corpo e spirito.

E ancora: aiutare a vivere in modo da ottenere la rigenerazione del corpo mortale in corpo glorioso, spirituale; non nel senso di ombra del corpo doloroso, ma libero da ogni schiavitù, impurità, limite.

Verrà giorno in cui questo corpo non rischierà mai più di essere manichino o bene di consumo: sarà il vivente e l'immortale corpo della gloria divina.

La Redazione

Espressione Giovani

Anno 7, n. 5, settembre-ottobre 1984

Editoriale

SPETTACOLO, EDUCAZIONE E CORPO, 1

Teatro-clown

LE CLOWNECHERIE, OVVEROSSIA LE PAGLIACCiate, di Andrea Perrone, **3**
PREGO, SIGNORI, DA QUESTA PARTE, di Sergio Bini, **41**

Teatro-testi

GLI ANIMALI MALATI DI PESTE, di Henry Grangé, **17**

Teatro-sacro

IL DIAVOLO E' UNA LEGIONE, di Luigi Melesi, **33**

Cinema-C.G.S.

EDUCAZIONE E COMUNICAZIONE SOCIALE, dei Fratelli Lumière, **43**

Cinema-problemi

IL CINEFORUM DEI RAGAZZI, di Alfonso Moscato, **46**

Cinema-schede

LOVE STREAMS, di Michele Azzimonti, **51**
JIMMY DEAN, JIMMY DEAN, di Ezio Leoni, **53**
SILKWOOD, di Ezio Leoni, **55**
DANIEL, di Ezio Leoni, **58**

Cinema-rassegne

MOSTRA DI VENEZIA, I PREMI '84, **61**
VENEZIA '84: CHE SPETTACOLO QUEL FESTIVAL!, di Ezio Leoni, **62**

Musica

IL COMPOSITORE: TRA SISTEMA, ANARCHIA, RIVOLUZIONE,
di Luigi Lacchini, **65**

Animazione-scuola

I PROBLEMI DEL LAVORO, di Gottardo Blasich, **69**
LA PROBLEMATICA DELLA DONNA, di Gottardo Blasich, **72**

Lettori in redazione

UN PROFESSORE SCENDE DALLA CATTEDRA, di Umberto Pessina, **75**

Note di redazione

ESPRESSIONE GIOVANI '85 NON USCIRA', **80**

Fotografia

FOTO-INSERTO, **64**

In copertina: **OISEAU DE FEU**, di Maurice Béjart

Facciamo attenzione all'aspetto collettivo della creazione espressivo-artistica: incita ciascuno a sentirsi **solidale** con le ricerche del vicino o del gruppo vicino. Si intesseranno legami sottili. Al di là dell'interesse pratico del procedimento (ognuno, sapendo che l'esercizio lo riguarda, non penserà a distrarsi), riuscirà eminentemente benefico sul piano psicologico per l'attore **scoprire di non essere solo** nel momento del debutto in pubblico, ma portato e sostenuto da tutta la sua comunità. **Questo spirito comunitario** faciliterà grandemente l'accesso al mimo.

LE CLOWNECHERIE ovverosia LE PAGLIACCiate

di **Andrea Perrone**

Opera clownesca in quattro scene

I personaggi

PROF. GROCK
CONDOR
BARIO

RIMORCHIO
ALEX

Prima scena - LA STORIA

PERSONAGGI

Prof. Grock, Condor, Bario, Rimorchio, Alex.

(Il Prof. Grock e i suoi clowns si presentano in veste di cantastorie. La storia è la loro).

PROF. GROCK – Les gentleman!

Adesso vi racconto la storia del gruppo dei Teatranti,
un gruppo molto visto e noto a tutti i viandanti.
Nelle strade e nelle piazze,
sul corso e nei vicoli,
c'eravam noi, che ogni storia rendiam ridicola,
tutte le genti di tutti i paesi,
i bambini accorrevano a guardare,
e i genitori nientemeno, pure loro.
Ridevano tutti come matti,
eran contenti,
dai loro guai li avevam distolti.

Ma un giorno un grande RE
ci fece imprigionare
non era contento dei nostri scherzi,
coriandoli e petardi per lui eran un'offesa,
allora ci prese
e ci mise in una scura, tetra e buia torre,
a pane e acqua tutto il giorno.
I giorni e le notti passavano,
noi eravamo tristi,
i nostri visi avevano perso lo sguardo felice,
non potevamo più ridere.
Quando dai miei occhi scendevano le lacrime
io mi nascondevo;
non volevo farmi scoprire che piangevo,
ero molto triste.
Ci stringevamo per far sì che i nostri corpi,
con la piccola gioia che ci era rimasta,
si riscaldassero.
Ma ad un tratto...

Dalla finestra della torre...

BARIO – Un carroooooooooo...

TUTTI INSIEME – Un carro!!!

BARIO – Sì un carro, ed è trascinato da due cavalli alati.

Guardate!

TUTTI INSIEME – Sì è vero, un carro!

CONDOR – Forse viene a liberarci!!!

ALEX – Sì sì è vero, forse viene a liberarci.

RIMORCHIO – Ehi! Siamo qui. Ehiiiiiiii...!!!

PROF. GROCK – Il carro non era venuto a liberarci,
lo vedevamo allontanarsi
e i nostri atteggiamenti felici
svanivano.

Il tetto contorno di queste mura enormi
ci rendeva inermi.

Avevamo perso completamente la voglia di vivere,
tutti insieme solo una cosa volevamo,
volevamo morire.

BARIO – Guardate, guardate, c'è ancora il carro.

Guardate...

RIMORCHIO – Ehi ehi, siamo qui...!!!

BARIO – Dài, carro, vieni a liberarci, ti prego,
vieni a liberarci.

Abbiamo tanta voglia di ridere,
di ricominciare,
di ritornare in mezzo alla strada
e far divertire i bambini.

Dài, carro, vieni a salvarci.

TUTTI INSIEME – Dài, carro, vieni a salvarci.

PROF. GROCK – Così il carro ci salvò.

Ci portò via da quella prigione,
e noi tutti felici e sorridenti
eravamo ansiosi di ricominciare
di toccare con i nostri piedi
le piazze e le strade

di rivedere i bambini
di ridere, ridere.

TUTTI INSIEME (*Cantando*) – Noi siamo i teatranti
forti, gloriosi ed allietanti,
siamo i clowns dell'epoca d'oro
far ridere le genti è il nostro lavoro.

BARIO – Io sono un clownetto
piccino piccino e piccoletto
ad ogni bambino faccio dispetto.
(*Parlando*) Scherzi a parte, ma io sono tremendo.

CONDOR – Io sono Condor e sono un grande clown
assomiglio ad un rapace
e di tutto son capace,
il mio trespolo è sulla montagna
e quando c'è l'albero della cuccagna,
io scendo a mangiar!
(*Parlando*) Sono bello e stupefacente,
di me ride tutta la gente.

TUTTI INSIEME – Noi siamo i teatranti
forti gloriosi ed allietanti,
siamo i clowns dell'epoca d'oro
far ridere la gente è il nostro lavoro.

RIMORCHIO (*Parlando*) – Mi presento a voi signori,
sono Rimorchio!!!
(*Cantando*) Rimorchio è il mio nome.
Rimorchio il mio cognome,
non sono né vecchio né giovane,
e non mi posso lamentare,
quando cammino tutti si voltano a guardare.
Son ridente e stupefacente.
Con tutti scherzo facilmente.
Son Rimorchio...
Per servirvi mia cara gente.

ALEX – Io che ho da dirvi,
han detto tutto loro,
ogni spezia ogni argento ed ogni oro,
io non mi estraggo dalla situazione
ma son con loro
e sono a disposizione.

TUTTI INSIEME – Noi siamo i teatranti
forti gloriosi ed allietanti,
siamo i clowns dell'epoca d'oro
far ridere la gente è il nostro lavoro.

(*Tutti e cinque i clowns si mettono a ballare*).

TUTTI INSIEME – Siamo i clowns della situazione
noi che facciamo ridere
facciamo dimenticare
la disperazione.

CONDOR – Wow!!!

TUTTI INSIEME – Siamo i clowns...
Siamo i clowns...
Clowns... Clowns... Clowns...

PROF. GROCK – Questo è il gruppo
e non è solo un gruppo
è anche una famiglia.

CONDOR – Bravo papà!

BARIO – Mamma mamma ho fame!

ALEX/RIMORCHIO (*Tirandogli i vestiti*) – Papà papà papà!

PROF. GROCK – Basta cretini!!!

Dovete finirla di fare i cretini!!!

CONDOR – Bravo papà, diccilo!!!

(Grock arrabbiato non riesce a trattenere gli impulsi che emana il proprio corpo, ha una voglia matta di prenderli tutti a pedate nel sedere).

PROF. GROCK (*Arrabbiatissimo*) – Ummmmmmhshhhhh...!

TUTTI INSIEME – Noi siamo i teatranti

forti gloriosi ed allietanti,

siamo i clowns dell'epoca d'oro

far ridere la gente è il nostro lavoro.

(Grock va via dalla disperazione, mentre gli altri rimangono a cantare, sono molto contenti, felici di continuare la storia, la storia del teatro di piazza per bambini).

(Mentre loro molto gai continuano a cantare, ritorna il Prof. Grock).

PROF. GROCK – Basta! Avete finito di fare i cretini?

Eh? Avete finito?!

RIMORCHIO (*Rivolgendosi agli altri*) – Noi non siamo cretini,

è vero o no?!!

CONDOR/ALEX/BARIO – E' vero! E' vero! E' vero!

PROF. GROCK – Ah! E' così!!!

Allora non siete dei cretini...

Vi faccio vedere io se voi

non siete dei cretini!!!

(Grock li rincorre per prenderli a pedate nel sedere, ma loro come di consueto non amano le pedate, per cui scappano: Grock che ormai è arrivato al culmine della pazienza tenta in tutte le maniere di acciuffarli. Un lieto fine clownesco).

(ATTENZIONE: Questa scena deve essere eseguita diversamente dalle solite. 1. Grock all'inizio fa la voce fuori campo, ma sempre rimanendo sul palco e molto distanziato dagli altri. 2. Finita la recitazione della storia, lentamente si ricongiunge al resto del gruppo).

Seconda scena - IL PROF. GROCK DIRETTORE D'ORCHESTRA

PERSONAGGI

Prof. Grock (*Direttore d'orchestra*), Bario (*Violino*), Condor (*Violoncello*), Rimorchio (*Tromba*), Alex (*Tamburo*).

(Nello scantinato preso in affitto dai clowns-musicisti si sente un frastuono tremendo. I clowns tentano di fare della musica ma non hanno orecchio e ciò che esce dai loro strumenti è solo frastuono.

Condor per imparare meglio sia lui che gli altri componenti del gruppo ha interpellato un maestro di musica e lo stanno attendendo da un momento all'altro).

RIMORCHIO – Condor, sei sicuro di aver telefonato al maestro?

CONDOR – Rimorchio cosa dici? Dubiti della mia parola?

RIMORCHIO – No no! Però sai...!?

(Condor lascia lo strumento e si avvicina a Rimorchio, gli prende un orecchio e glielo gira).

RIMORCHIO – Ahhhiooooouuu!!! Che male! *(Accarezzandosi l'orecchio).*

CONDOR – Così impari a dubitare della parola di Condor.

BARIO – Basta! Basta! Siete sempre voi che vi pizzicate! Uffa!

(Con voce dura e molto possessiva interviene Alex).

ALEX – Allora vogliamo riprendere a suonare o no!

Basta con tutte queste stupidate dobbiamo essere seri per quando arriva il maestro, e a momenti lui è qui, bisogna fare bella figura. Forza, riprendiamo le prove!

TUTTI INSIEME *(Suonando)* – TA TA PARAPA PA ZU ZU ZU TIC PARAPA
PA PA PA TUM TUP ZA

(Con una entrata trionfante tipo star, balza sul palco il Prof. Grock; aprendo le braccia verso la platea e salutando con un inchino urla).

PROF. GROCK – Eccomi qua! Per la vostra paziente attesa

è arrivata la sorpresa,

una sorpresa meravigliosa

tutta gaia e gloriosa.

Che di musica sono professore,

mangio note a tutte l'ore.

Tutti s'inchinano al mio cospetto

perché col pianoforte vado a letto.

Tutti mi riempiono d'alloro,

perché la musica classica io adoro.

Odio il frastuono, la musica moderna,

Il blues il reggae e il rock and roll

my name this o clock

Signori e signori

il Prof. Grock

TUTTI INSIEME – Bravo bravo bis!! *(Applaudono).*

(Il professore, rivolgendosi a tutti, continua ad assorbire gli elogi, è fiero di quella calorosa accoglienza).

PROF. GROCK *(Con tono paterno)* – Buongiorno ragazzi, buongiorno.

CONDOR *(Inclinandosi e togliendosi il cappello)* – Buongiorno Prof. Grock.

TUTTI INSIEME – Buongiorno Prof. Grock.

PROF. GROCK *(angosciato)* – Sì, ragazzi ho capito, è vero è vero...

Sì è proprio vero io sono il famoso Grock, dove anche la storia ne parla, ma ormai sono diventato vecchio e per loro i vecchi non hanno più risonanza come quando erano giovani. E sì ragazzo mio, sono il famoso Grock.

(Il prof. Grock ha una pausa tristissima, viene afflitto da mille ricordi del suo glorioso passato).

PROF. GROCK – Basta ragazzi, tutti in piedi, non facciamoci prendere dal panico, facciamo musica!!!

TUTTI INSIEME – OK professore!!!

CONDOR – Batteria di musicisti pezzenti, aaattenti!
Facciamo onore!

CONDOR – Bario!

BARIO – Violino, presente!

CONDOR – Rimorchio!

RIMORCHIO – Tromba, presente!

CONDOR – Alex!

ALEX – Tamburo, presente!

CONDOR – Condor per servirla, al violoncello.

A voi professore, la batteria è pronta.

PROF. GROCK – Ma io non vedo nessuna batteria, dov'è?

CONDOR – Mi scusi professore, non per disturbare la vostra persona e il vostro talento, ma noi non abbiamo la batteria!
Siamo orchestrali!

PROF. GROCK – Ah, sì è vero mi ero dimenticato, vabbè ragazzi conoscete per caso la nonna di Beethoven?

(Puntando il dito verso i quattro orchestrali).

TUTTI INSIEME – La nonna di Beethoven...!!!

(Tutti e quattro allibiti si guardano in faccia. Ma Condor...).

CONDOR – Professore, cioè, vede, io, non è che avevo buoni rapporti con la nonna, ma con la moglie sì, la moglie era tutto d'un pezzo, era... Era...

PROF. GROCK – Ma cosa dici cretino!

Ho detto se conoscevate la nonna di Beethoven, la nonna capito? Non la nonna. La nonna, la nonna.

CONDOR – Ho capito, professore, la nonna, ma appunto io, le stavo dicendo che la nonna non ho mai avuto il piacere di conoscerla.

PROF. GROCK – Ahhh, ma cosa ho fatto per avere voi come allievi, ahhh, mea culpa mea culpa... Siete una massa di cretini, di ignoranti, nullafacenti, siete... siete...

CONDOR – Mi scusi professore, non per disturbarla mentre esprime molti elogi al mio gruppo, ma la nonna di Beethoven chi è?

PROF. GROCK – Ahhh, ma cosa ho fatto per avere voi come allievi!!! ahhh, mea culpa, mea culpa... Siete una massa...

CONDOR – Un momento professore, alt!

Questo l'ha già detto, se lei lo sa, Paganini non ripete.

PROF. GROCK – Siete degli ignoranti, non conoscete Beethoven... Uhhhhh, uhhh che disdetta!!!

(Con passo felpato Alex si avvicina al professore e con carattere timido gli susurra nell'orecchio).

ALEX – Professore non vorrei disturbarla, nel suo momento di raccoglimento, ma le vorrei dire che noi, Beethoven lo conosciamo.

PROF. GROCK (*Gioioso*) – Bravo ragazzo, tu diventerai un grande artista. Smack smack!

(Il professore bacia spassionatamente Alex. Alex ripugnandolo categoricamente tenta con tutte le sue forze di staccarselo di dosso, ma l'impresa risulta alquanto difficile e tutti e due perdono l'equilibrio e cadono, ruzzolando per terra vanno a

cozzare tutti gli altri componenti del gruppo che a loro volta aumentano la baraonda: cosicché tutti e cinque si trovano uno sopra l'altro. Una vocina si alza nel trambusto).

BARIO – Basta, non ne posso più, non vi sopporto più. Basta, basta aiutooooo...!!
Ahhhh... Uffa.

(Tranquillizzata la situazione, tutti i componenti del gruppo prendono posizione con i loro strumenti, e come d'accordo sono decisi di seguire tutti i consigli musicali che il professore gli avrebbe dato).

CONDOR – Professore iniziamo!

PROF. GROCK – Pronti! Dai tacca!

TA TA PARAPA ZU ZU ZU PARAPA PA PA PA TUM TUM ZA

Nooooooooooooooooooooo!!!

Siete degli ingrati, voi non fate musica, ma la rovinare,

siete degli assassini, assassini, assassiiiiiiii!!!

Uoohh, sig, no non si può, siete degli ingrati!!!

(Il professore piange, tutto il gruppo si raccoglie intorno a lui, lo osservano, gli girano intorno, Alex tira fuori il fazzoletto e inizia ad asciugarsi le lacrime, piano piano anche gli altri lo seguono.

E mentre tutti e quattro gli girano intorno, e mentre tutti e quattro si asciugano le lacrime, una pausa, un silenzio ed un'angoscia profonda entra nell'animo dei cinque clowns.

Tutto buio lentamente diventa, la tristezza si è impossessata di tutti, tutti sono presi da questa situazione tremenda, difficilmente si riesce a smuoverli, sembrano incollati).

(Pausa di 2 minuti. Un urlo tremendo squarcia il silenzio).

PROF. GROCK – Ahhhhhhhhhhhhhhhhh!!!

(Come d'incanto tutti tornano alle loro vecchie posizioni, pronti per riprendere le prove musicali).

CONDOR – Professore siamo pronti!

PROF. GROCK – Pronti, uno due tre!!!

TA TA PARAPA PA ZU ZU ZU TIC PARAPA PA PA PA TUM TUP ZA

(Il professore mettendosi le mani sul capo, per bloccare la propria rabbia, non riesce a trattenere l'urlo di disperazione che esce dalla sua bocca).

PROF. GROCK – Ahhhhhhhhhhhhhhhhh!!!

(Chinando il capo singhiozza.

I clowns osservando questa scena danno inizio ad una rumorosissima confabulazione, allietata da un grossissimo gesticolio.

Intanto il prof. Grock, ignaro di quello che succede tra il gruppo, continua i suoi lamenti. Lamenti di sgomento, di sfiducia verso gli allievi, una scena straziante, commovente a tal punto da far rivivere i morti.

Alex si fa forza e si avvicina con paternalismo al professore e con durezza gli dice).

ALEX – Professore noi vogliamo fare musica e lei non può impedircelo con i suoi stupidi lamenti.

PROF. GROCK – Ma come ti permetti, stupido studentello da strapazzo che nemmeno una armonica a bocca riusciresti a suonare, come ti permetti di definire

stupidi lamenti le mie angosce musicali, tu non hai ancora capito con chi stai parlando, io sono un grande artista, un grande musicista, io sono uno dei più grandi talenti del ventesimo secolo, sono la persona più in vista nel campo della musica, e voi, ignobili studentelli, personaggi stupidi, ragazzini senza cervello, che la vostra voglia vi ha tolto ogni gioia musicale del nostro tempo, che con i vostri frastuoni credete di esprimere la gioia, l'amore, la tristezza, le vibrazioni calorose del nostro corpo, le sensazioni, no miei cari, studentelli stupidi, voi vi sbagliate, voi non sapete apprezzare le cose belle della vita, voi con la vostra ignobiltà e malafede non riuscite a percepire il talento d'artista.

Oh Dio! Oh Dio! Proprio a me dovevano capitare questi miscredenti! Oh Dio Dio Dio!!!

(Mentre il professore continua nei suoi angosciosi lamenti musicali, stupiti i clowns commentano la venuta del professore).

BARIO – Scusa Condor, non per farti della morale, ma dimmi, questo professore Grock dove l'hai pescato?

CONDOR – Emm... mi ha dato il suo numero di telefono un amico.

BARIO – E chi è questo tuo amico?

CONDOR – Emm... Emm...

TUTTI INSIEME – Chi è?!?

(Bario, Alex e Rimorchio balzano addosso al povero clown Condor che all'improvviso si trova travolto e per di più a terra.

Il professor Grock è ancora immerso nelle sue contemplazioni angosciose alla ricerca di un risvolto positivo della situazione.

Era ossessionato dalla non credibilità che i clowns musicisti gli avevano concesso. Ma ad un tratto...).

PROF. GROCK – Basta con questa baraonda!!!

Sono stufo di vedere le vostre azzuffate, adesso mi avete fatto arrabbiare, forza, tutti ai vostri posti si riprende a suonare, e il primo che fiata lo spezzo così *(E fa il gesto di rompere la bacchetta).*

(Senza perdere tempo e con la paura che fa 90, ognuno riprende il proprio posto, tutti fissi come dei baccalà con i propri strumenti in mano, nella speranza che adesso si faccia della buona musica.

Alex era terrorizzato dallo sguardo che aveva il professore; tremava).

ALEX – Tatataataa tatataa...

RIMORCHIO – Alex, Alex...

(Puntando il dito verso i piedi di Alex, ma Alex non lo sente, è troppo spaventato.

Allora Rimorchio rivolgendosi agli altri gli dice).

RIMORCHIO *(Ridacchiando)* – Alex si è pisciato sotto, Alex si è pisciato sotto.

Ah, Ah, Ah!!

(E tutti insieme si misero a ridere).

(Solo il professore rimaneva al proprio posto, col solito sguardo, senza scomporsi di un millimetro).

PROF. GROCK – Basta, stop! Ora riprendiamo a suonare.

(I clowns si ricomposero di nuovo, rimisero mano agli strumenti e ritornarono al loro posto).

PROF. GROCK (*Arrabbiato*) – Musica! Uno, due, tre, musica!
TA TA PARAPA PA ZU ZU ZU TIC PARAPA PA PA PA TUM TUP
TUM ZA ZA!

PROF. GROCK – No Nooooooooooooooooooooo... No! No! No!
Basta, adesso vi faccio vedere io come si fa a suonare.
Bario! Dammi il tuo violino!
Adesso vi insegno io come si fa!

(Il professore iniziò a suonare, un dolce suono si sparse per tutto lo spazio, un suono dolcissimo, meraviglioso, un'armonia mai sentita fino ad ora, delle vibrazioni fantastiche salivano per tutto il corpo, i clowns erano incantati dalla dolcissima armonia, pazzamente docili seguivano ogni nota, ogni stacco che usciva da quel violino.

Il professore li aveva incantati, tutti stupiti lo guardavano con meravigliosa espressione, non credevano ai propri occhi, a quello che stava accadendo.

Ma ad un tratto Bario ritornò in se stesso e si mise a guardare il professore che suonava e notò qualcosa di strano, la musica che si sentiva non era coordinata con il movimento del braccio del professore, stupito da questa osservazione si avvicinò sempre di più al professore, il suo orecchio era teso, voleva andare fino in fondo.

Bario gironzolava intorno al professore, il professore, dal canto suo, seguiva i movimenti di Bario con gli occhi, forse ha intuito o forse no, pensava, ma lui stava all'erta.

Il gironzolio di Bario, secondo dopo secondo, diventava più ossessivo, più veloce, il suo sguardo si ammassava sempre di più, la rabbia gli stava subentrando: aveva capito tutto!!

E con uno strappo fulmineo gli portò via il violino ma la musica non si fermò, e qui tutti capirono l'inghippo).

BARIO – Così lei è il famoso professore, quello che è indignato di avere dei studentelli stupidi come noi, che non capiscono la musica, ebbene sì noi non capiremo la musica dei violini o dei violoncelli, ma ti daremo una dimostrazione della musica che adesso faremo su di te.
Forza adessoooooooooooooo...

(Il professore scappa, e i clowns dietro di lui urlando).

PROF. GROCK – Aspettate un momento, aspettate che vi spiego, lasciate che vi spiego, no dai, aspettate, ahia, no ahia ahiaaaaa, no mi fate male.

BARIO – Questo è solo l'inizio, devi ancora sentire il finale di questo concerto per Clowns.

Forza ragazzi, non lasciamolo scappare deve fare la parte del tamburo.

TA TA PARAPA PA ZU ZU ZU TIC PARAPA PA PA PA TUM TUP
TUM ZA ZA!!

(Così con un frastuono generale, un corri corri collettivo e grossa azzuffata un lieto fine clownesco del prof. Grock direttore d'orchestra).

Terza scena - GROCK REGINA DELLE API

PERSONAGGI

Grock (*Regina delle api*), Bario (*Primo suddito*), Condor (*Secondo suddito*), Rimorchio (*Primo guerriero*), Alex (*Secondo guerriero*).

(La Regina delle Api «Grock» seduta sul trono, protetta dalle sue api guerriere, controlla il lavoro dei sudditi, con atteggiamento possessivo e sicuro di sé stessa, dirige la baracca, il suo regno è invidiato da tutti).

REGINA – Suddito Bario!

BARIO – Sì maestà?

REGINA – Suddito Bario, il nostro regno è in pericolo, altri popoli hanno deciso di farci la guerra, tu come suddito sei pronto a difendere la tua libertà?

BARIO *(Con voce dura)* – Sì maestà, sono pronto!

REGINA – Suddito Condor!

CONDOR – Sì maestà?

REGINA – Suddito Condor, il nostro regno è in pericolo, altri popoli hanno deciso di farci la guerra, tu come suddito sei pronto a difendere la tua libertà?

CONDOR *(Con voce dura)* – Sì maestà, sono pronto!

REGINA – Guerriero Rimorchio!

RIMORCHIO – Sì maestà?

REGINA – Guerriero Rimorchio, il nostro regno è in pericolo, altri popoli hanno deciso di farci la guerra, tu come guerriero sei pronto a combattere per difendere la tua libertà e la libertà del tuo popolo?

RIMORCHIO – Sì, maestà! Sono un guerriero, un combattente, per il mio popolo e per la libertà, sono pronto anche a morire. Sono pronto!

REGINA – Guerriero Alex!

ALEX – Sì maestà?

REGINA – Guerriero Alex, il nostro regno è in pericolo, altri popoli hanno deciso di farci la guerra, tu come guerriero sei pronto a combattere per difendere la tua libertà e la libertà del tuo popolo?

ALEX – Sì maestà! Sono un guerriero, un soldato, per il mio popolo e per la libertà di esso, sono pronto anche a morire.

Sono pronto maestà!

REGINA – Sudditi, guerrieri, tenetevi in stato di allarme.

Pronti a combattere.

(La regina allarmata per quello che stava per accadere era in stato di agitazione, il nervoso le saliva fino alla testa, meditava.

I sudditi e i guerrieri, in un girotondo continuo, scrutando l'orizzonte alla maniera dei pellirosse, si scontrano fra di loro e immancabilmente subentra l'azzuffata. Tutti uno sopra l'altro, non riescono a liberarsi, la loro lotta è furiosa, pazzesca, un'intruglio di gambe e braccia formano gomitolo, districarsi per loro è un enorme problema, quasi impossibile).

REGINA – Sudditi, basta! La guerra non la dovete fare tra di voi, ma contro il nemico che sta per arrivare.

Forza ricomponete le linee.

Ho detto di ritornare in fila!

Massa di pelandroni, di nullafacenti! Sudditi, guerrieri! *(Arrabbiatissima)* Sudditi, guerrieri!

(Mentre la zuffa continua, con molta fatica Bario riesce ad uscire, trascinandosi gli ultimi brandelli di vestiti rimasti; prende una ciotola di miele e traballando si avvicina al trono dove è seduta la regina, e gliela porge).

BARIO – Maestà prego. Bevi il miele, ti farà molto bene, devi calmarti, se ti arrabbi starai molto peggio.

REGINA – Non voglio miele, bisogna difendere il nostro regno, i nemici stanno arrivando, di a quei pelandroni di andare al loro posto di combattimento, sennò siamo fritti!!!

BARIO – Sudditi e guerrieri del regno... attenti, ai vostri posti di combattimento, avanti marsch!!!

(I sudditi e i guerrieri non danno retta nemmeno a Bario, la zuffa riprende il suo cammino, Bario e la Regina si guardano stupiti, sono allibiti dal disinteressamento alla battaglia del loro popolo).

BARIO – Maestà... allora... abbiamo perso?

REGINA – Figliolo non ti crucciare, non è detta l'ultima parola!?

(Finisce la zuffa, tutti rotti alla ricerca dei prorri brandelli di vestito rimasti sani, si addolciscono vedendo lo sguardo truce della regina, e per farsi perdonare le porgono una ciotola di miele, la regina non gli dà retta e continua a fissarli con rabbia e sgomento).

CONDOR – Regina perdonaci, non abbiamo saputo trattenere la rabbia e lo sgomento che il nostro popolo fosse sottomesso da un altro popolo. Accetta il mio regalo, sorridi maestà!

RIMORCHIO – Sì, sì, sorridi maestà, vedrai che noi guerrieri ci difenderemo fino alla morte.

Accetta il nostro regalo, regina, per favore.

ALEX – Regina, ti prego, perdonaci, non volevamo farti arrabbiare, accetta il nostro regalo.

REGINA – Bastaaaaaaaaa... bisogna combattere!

(Bario, Condor, Rimorchio, Alex, tutti insieme si mettono a girare intorno al trono della regina, con le ciotole del miele in mano).

TUTTI INSIEME *(Cantando)* – Regina reginetta
che del trono sei la prediletta
regina reginetta
che in mano tieni la paletta
che con il tuo sguardo
sguardo d'angioletto
dirigi tutti e ci mandi a letto
giro girotondo
la nostra reginetta è la più bella del mondo
che sta sempre sul trono
che non viene mai a terra
giro girotondo, uppa,
tutti giù per terra.

(E mentre i clowns cadono a terra buttano addosso alla regina tutto il miele che avevano in mano, la regina...).

REGINA – Ahhhhhh!!!

Maledetti! Dovevo aspettarmelo!

Ma non la passerete liscia.

Parola della reginaaaaaaaa!

(La regina scende dal trono per rincorrere i suoi sudditi).

CONDOR – Scappiamo, dai scappiamo, forza!!

(Condor scappa saltellando, facendo ogni tanto il verso della gallina. Tutti gli altri lo seguono).

TUTTI INSIEME – Aiuto, la regina ci vuole picchiare!

Aiuto, aiuto, aiutooooo!!!

(La regina raggiunge tutti i clowns; iniziano così una enorme azzuffata rotolando come matti, urlano come matti, caos da clowns. Un lieto fine clownesco della regina e dei suoi discepoli).

Scena quarta - I FUNERALI DEL CLOWN

PERSONAGGI

Prof. Grock, Condor, Bario, Rimorchio, Alex.

(Tutti i clowns sono avviliti per la misteriosa morte del prof. Grock. Essi lo ritenevano il loro maestro, il loro padre, egli per loro aveva dato tutto. Adesso che, improvvisamente, la morte si è portata via la persona più cara, avevano in mente un grande e maestoso funerale; tutti erano presenti.

Intorno al letto dove giace il corpo del prof. Grock, tutto il gruppo dei Teatranti è chinato e veglia.

Tutti piangevano, erano tristissimi, angosciati per questa improvvisa scomparsa che nessuno poteva credere).

RIMORCHIO *(Piangendo)* – E' morto, il professore è morto!

BARIO *(Piangendo)* – Professore, perché ci hai lasciati?

(Accarezzandogli il capo) Professore, professore!

(I lamenti dei clowns rompono il silenzio della camera ardente: la situazione è molto tragica.

Ma nella tristezza generale a Condor sorge un dubbio).

CONDOR – Ma amici?! Siete sicuri che il professore sia morto?

RIMORCHIO – Sì, è morto!

CONDOR – No, no, volevo dire, e se per caso...

questo è uno scherzo del professore?

ALEX – No! Sarebbe un brutto scherzo!

BARIO – Amici, con la morte non si scherza!

E poi il professore è morto, lo potete constatare voi.

E' qui davanti?!

CONDOR – Eppure a me sorge un dubbio!!!

Ne sono convinto al cento per cento!

(Bario, che è il più piccolo, è molto affezionato al professore, per lui è uno scherzo assurdo, non poteva mai concepirlo. Gli sta accanto, è come se avesse perso il papà, gli accarezza sempre il capo.

Per il giorno del funerale il professore è stato vestito con l'abito più bello, la sua figura deve rispecchiare dappertutto.

La sua immagine ancora viva è riflessa negli occhi e sul viso dei clowns. Condor non si dà pace, è sempre più convinto di uno scherzo, e nello stesso momento non può credere che il professore sia morto).

CONDOR – Eppure, cari amici, a me pare molto strana la sua morte.

Lui che ci ha insegnato tutto.

Lui che per noi è stato più di un padre,

adesso dobbiamo vederlo lì,... su quel letto,

morto come un comune essere umano,

no, cari amici, non posso crederci!

BARIO *(Piangendo)* – Tu non ci crederai, ma è vero!

RIMORCHIO (*Piangendo*) – E' morto, è morto.

E' morto! Guarda!!!

Il professore è morto!!!

(*La situazione è molto tragica*).

(*Rassegnati alla sua morte, i clowns depongono il professore nella bara*).

DESCRIZIONE DELLA BARA

La bara è costituita da un telaio in legno, di cui tutti i pezzi sono uniti in maniera che si possano rendere mobili.

Il telaio in legno copre per il lungo e per il largo il corpo di un uomo.

Al telaio viene sovrapposto un enorme telo nero che copre tutto il corpo di un uomo mentre sta in piedi.

Il telone nero è munito di un buco che viene posto nella parte anteriore del telaio.

Il telaio e il telo nero così composti formano la bara del clown.

Mentre viene posta sul corpo questa bara, la testa del prof. Grock viene introdotta nel buco, così si ha un corpo tutto coperto di nero e la testa che spicca fuori.

Sempre piangendo, compongono con cura l'ultima dimora del loro grande amico e padre.

In questo momento triste tutti hanno perso completamente la voglia di ridere; si inginocchiano davanti all'immagine senza vita del professore. Il loro stato di preghiera accompagna il silenzio che si è creato nella camera ardente.

Bario, sempre incredulo di quello che è avvenuto, è il primo che rompe il maestoso silenzio creatosi).

BARIO – Amici, adesso come facciamo senza di lui?

RIMORCHIO (*Abbracciando Bario*) – Caro Bario, non devi piangere,

devi avere la forza di guardare in faccia la realtà!

ALEX – Amici! Il professore sarà contento se gli diamo l'ultimo saluto alla nostra maniera.

Non dobbiamo disperarci,

abbiamo sempre una sua parte nel nostro cuore.

(*Così i clowns iniziano a fare capriole, sparare petardi, lanciare coriandoli, tentano in tutte le maniere di fare qualcosa di divertente, ma il loro animo è molto triste, clownescano per un po', ma non ce la fanno a continuare, i loro corpi si fermano, i loro sguardi si fissano tutti sul giaciglio del Prof. Grock. Non riescono a trattenere le lacrime, piangono.*

Bario avvicinandosi al professore...).

BARIO – Non ce la faccio, professore!

Non ce la faccio!

RIMORCHIO – Su dai Bario, non piangere,

perché se piangi, anch'io mi metto a piangere.

(*Anche Rimorchio, coinvolto da Bario, si mette a piangere.*

Il loro pianto è alquanto disperato).

CONDOR – Ehi, ehi, ehi guardate!

Il professore si è mosso!!!

ALEX – Non è vero, io non ho visto niente!

CONDOR – Guarda! Fissalo bene.

Lì, lì sulla faccia!

ALEX – Ma io non vedo niente!

BARIO – Guarda Rimorchio,
il professore si è mosso!

CONDOR – Bario, anche tu l'hai visto.
Allora è vero. (*Urlando dalla gioia*)
Il professore è vivo, è vivo!!!

TUTTI INSIEME (*In girotondo attorno alla bara*) – Il professore è vivo,
il professore non è morto,
tutti i papà non potranno morire,
altrimenti noi bambini dove andiamo a finire?
Il professore è vivo, il professore è vivo!!!

CONDOR – Fermi tutti. Aspettate.

Allora se lui è vivo,
vuol dire che non era morto,
e se lui non è morto,
allora è uno scherzo,
e se è uno scherzo, allora ci ha preso in giro.

BARIO – Ehi guardate! (*Puntando il dito verso la bara*).

(*Il professore che si trovava sdraiato con sopra il telaio ricoperto di un telo nero, si alza in piedi con tutto il telaio e inizia a camminare.*)

N.B. Essendo in piedi e sostenendo il telaio, si nota il movimento di un cubo tutto nero, con agli angoli quattro candele e la testa che sbuca fuori dalla parte anteriore.

Allibiti i clowns osservano.

Essendo un po' spaventati, si scansano ad ogni movimento brusco del prof. Grock.

Non hanno il coraggio di avvicinarsi).

CONDOR – Amici, questo scherzo, il professore deve pagarlo!!!

TUTTI INSIEME – Sì, deve pagarlo!!!

(*Il professore si disfa dell'orribile telaio nero e inizia un'enorme risata*).

PROF. GROCK (*Ridendo*) – Credevate che io fossi morto!

Ah ah!! Ma credevate veramente che io fossi morto!!!

Amici, io non posso morire,
io sono la gioia, l'allegria,
allieto i cuori dei grandi e dei piccini,
l'allegria vado a impartire,
io, miei cari amici,
non potrò mai morire.

CONDOR – Ah. E' così!

Ma ci hai fatto prendere un grande spavento!!!

BARIO – Sì, sì, è vero!

Ci hai fatto spaventare.

CONDOR – E per questo spavento

te la facciamo pagare!!!

Dai amici, addosso...!!!

(*Il professore scappa rincorso da tutto il gruppo, non ha nessuna intenzione di incappare in uno di loro.*)

Sono troppo arrabbiati per i suoi gusti.

Ma il pensiero del professore non si avvera e viene raggiunto da tutti gli altri.
Una tremenda baraonda ne esce fuori, un fantastico can can clownesco. Il professore riesce a svincolarsi e rincorso dagli altri prende un sacco di sculacciate).

E' partendo dal momento in cui i ragazzi sapranno perfettamente a memoria le varie fasi di **concatenazione** e non avranno alcuna esitazione sui loro posti e sull'itinerario di circolazione, che **ritroveranno fantasia e spontaneità**. Alcuni bambini — senza tirare l'acqua al proprio mulino — avranno perfino una tale forza di persuasione da fare del proprio personaggio il **padrone del gioco**, e ciò senza nulla cambiare al piano di svolgimento.

GLI ANIMALI MALATI DI PESTE

Pantomima musicale di Henry Grangé

Musica di Pierre Philippe - Costumi di Pierre Morel

Successo garantito al limone. Ve lo assicuriamo: questa pantomima è la fine del mondo. L'abbiamo messa in scena tempo fa con i lupetti del TO XXIV, riscuotendo un successo inimmaginabile. E non solo di applausi, ma soprattutto educativo: una vera crescita espressiva e umana di tutto il gruppo.

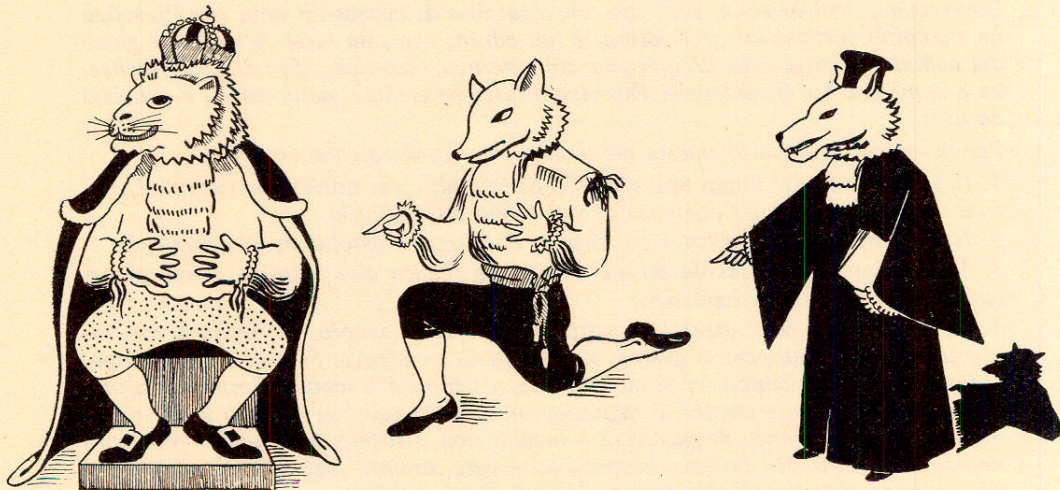
Il testo è la trasposizione in pantomima della classica favola di La Fontaine, con l'accompagnamento musicale di un clarino e un trombone.

Fare uno spettacolo di tutto mimo non è più una novità. La rinascita del mimo anche in Italia è un dato di fatto. Gli esperti sono proprio i ragazzi dai 5 ai 12 anni. Osservavo giorni or sono, sul tram, un ragazzino di cinque-sei anni che divertiva un bambino sconosciuto fino allora, e noi adulti, con una serie di mimi: il gioco del pallone, la corsa delle dita, la pila, sulla pertica, ciao-ciao... Era di una freschezza e immediatezza incantevole. Riusciva a fare sprigionare gioia, sorrisi e amicizia da tutti.

Per la messa in scena di questa pantomima vi ricordo alcune cose:

- 1. Il gesto giusto del mimo non è quello della realtà, ma quello che riesce ad evocare nel modo migliore l'esistenza di una realtà immaginaria.*
- 2. Nel mimo un gesto senza «significato» deve essere assolutamente eliminato.*
- 3. Trattandosi di una favola dovete dare carta bianca alla fantasia, senza preoccuparvi dei particolari realistici.*
- 4. La musica non deve essere un semplice sottofondo sonoro d'atmosfera, ma anche un ritmo che impone a gesti e movimenti una cadenza. Si cammina a tempo, si lecca il miele a tempo, ci si addormenta a tempo e a tempo s'impicca l'asino. Dopo un breve suggerimento, il ragazzino-mimo deve scoprire da solo il suo ritmo e abbastanza in fretta. Se pasticcia è meglio non insistere. In qualche momento non sarà perfetto. Ma vedrete, alcune sue trovate saranno sbalorditive... quando il suo sangue e spirito avranno trovato la loro giusta cadenza.*
- 5. Le maschere costruitele voi con del cartone leggero e facilmente malleabile. I disegni di Pierre vi possono suggerire le idee.*
- 6. I costumi devono essere tutta fantasia per colori, taglio e confezione.*
- 7. Gli attori se piccoli conserveranno meglio la freschezza della favola. Con i grandi però si potrà realizzare un mimo più preciso e conciso, più espressivo e... artistico.*

NOTA: Questa pantomima è depositata presso la SIAE. Avvertite la Società della vostra rappresentazione.



I personaggi

IL CANTASTORIE o menestrello. Deve avere una dizione chiara, piacevole, evocativa.

IL LEONE. E' il re della foresta. Maestoso, solenne, prepotente.

LA VOLPE. La grande favorita del re. Diplomatica, spiritosa, di un'eleganza femminile.

IL LUPO. Un avvocato fatto e finito. Gestì larghi e solenni. «Parlata» professionale.
 L'ORSO. Un «signore» di campagna, pigro, goloso e ghiotto.
 L'ASINO. Il contadino ingenuo, semplice, pulito, amico dei fiori.
 IL CLARINO, IL TROMBONE e IL TAMBURO che non solo accompagnano i gesti ma dovranno esprimere anche i sentimenti dei personaggi.
 LE TORTORELLE. Il simbolo della pace.

La scena

Nella foresta create una sala regale con il trono per il re. Si può costruirla con drappaggi abbondanti, inframmezzati da rami frondosi.

LA PANTOMIMA


Il Cantastorie entra, si mette in un angolo del proscenio e racconta...

CANTASTORIE (*Biblico*) – In principio non c'erano sulla terra che piante, alberi e animali. Gli animali erano i re del creato. Comandavano agli alberi e alle piante. Ed erano felici. Ma, ritorniamo a quei tempi antichissimi ed apriamo bene gli occhi e... le orecchie!...

IL TROMBONE  Musical notation for Trombone: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The melody consists of a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F#4.

Il Leone entra maestoso e si piazza a 5 passi dal Cantastorie.

CANTASTORIE (*Solenne*) – Ecco il re! Il più forte e anche il più terribile.

IL CLARINO  Musical notation for Clarinet: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The melody consists of a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a half note C4.

Entra la Volpe, e fa 3 inchini, restando immobile sul terzo.

CANTASTORIE (*Con astuzia*) – La Volpe non lo lascia un minuto. Lei è la Grande Favorita del re. Sa mentire così bene... E' adulatrice di professione.

IL CLARINO ED
IL TROMBONE  Musical notation for Clarinet and Trombone: Two staves. The top staff is Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The bottom staff is Bass clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The melody consists of a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a half note C4.

Il Leone e la Volpe, che gli solleva l'orlo del mantello, si dirigono compassatamente verso il trono che sta in fondo, al centro. Il Leone vi si siede.

IL CLARINO  Musical notation for Clarinet: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The melody consists of a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a half note C4.

Ai suoi piedi, la Volpe svolge con sussiego una pergamena. I due animali poi, mimano la scena che il Cantastorie va commentando.

CANTASTORIE – Come vedete, la Volpe presenta al Re un piano di battaglia. E' molto eccitata. Una guerra senza misericordia. Contro chi? Contro un pollaio vicino... Noooo! No, questo non sembra interessi molto al Re. Una caccia troppo magra per Sua Maestà...! Il resto del Reame se la spassa alla buona, ciascuno per conto proprio, alla bell'e meglio...

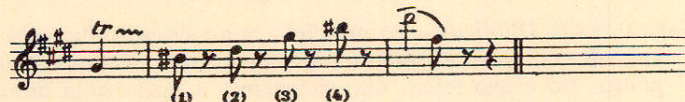
IL CLARINO



Entrata dell'Asino. Ha in mano un piccolo cestello bianco ed un vaso di rose. Compie 16 passi e viene a fermarsi in primo piano. Depone il suo cestello, prende il rosaio nella mano sinistra ed un paio di grandi forbici argentate nella destra.

CANTASTORIE – L'Asino vive in campagna coltivando il giardino. Ha una passione matta per le rose. Taglia rose per intere giornate.

IL CLARINO



Quando il Clarino fa il tremolo, l'Asino taglia un rametto. Apre delicatamente i petali del fiore — 1-2-3-4 — e ne aspira, assaporandolo, il profumo.

CANTASTORIE (Descrivendo i sentimenti dell'Asino) – E' felice di vivere in mezzo all'erba e ai fiori, felice di vedere e di sentire. I colori e i profumi son la sua delizia.

IL TROMBONE



Entrata dell'Orso dal lato. Avanza goffamente, 4 passi, dondolandosi, si stira, sbadiglia, coglie un frutto dall'albero e l'addenta.

CANTASTORIE – L'Orso, sì, proprio lui, è un pigrone nato. Pigrone e ingordo. Non fa altro che dormire tutto il giorno o spassarsela per i boschi, cogliendo i frutti degli alberi e rimpinzandosi del miele delle api.

IL TROMBONE



L'Orso si mette vicino all'Asino.

IL CLARINO ED
IL TROMBONE




Nel vasetto di miele che porta sempre con sé, l'Orso intinge il dito (suono del trombone), poi lo lambisce (suono del clarino). Questo per 3 volte.

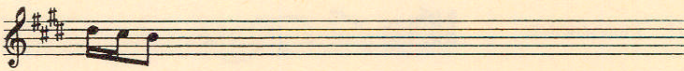
IL CLARINO (*imita il ronzio della mosca*).

(*L'Asino è alle prese con le mosche...*).

CANTASTORIE – Ma il miele attira molte mosche, e l'Asino non se la vede troppo bene con le mosche...

IL CLARINO 

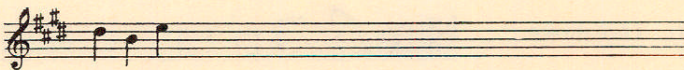
L'Asino ne caccia una, poi 2, poi 3... poi 4 e schiaccia la 5 sulla sua guancia. In quel momento, si accorge del vasetto di miele, e va in collera...

IL CLARINO 

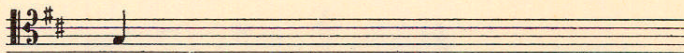
L'Asino indica il vasetto all'Orso...

IL TROMBONE 

il quale non capisce bene, anzi tende il barattolo all'Asino...

IL CLARINO 

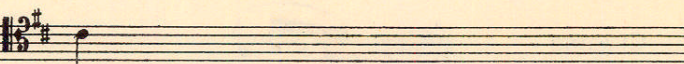
«No, no, no!» fa l'Asino col dito...

IL TROMBONE 

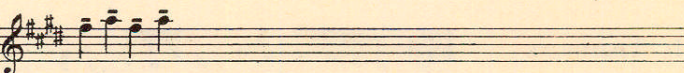
L'Orso gli tende di nuovo il suo vasetto.

IL CLARINO 

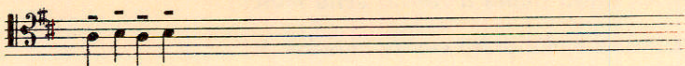
«No, vattene» mima l'Asino.

IL TROMBONE 

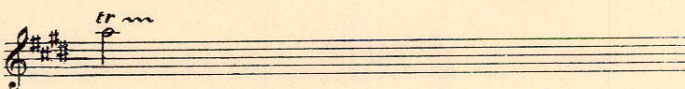
L'Orso non capisce...

IL CLARINO 

«Vattene» insiste l'Asino: «Tu e il tuo miele!».

IL TROMBONE 

«Non me ne andrò» risponde l'Orso, che pensa trattarsi di un gioco.

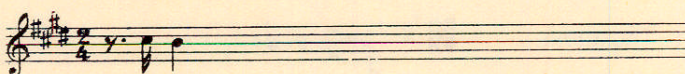
IL CLARINO 

...Ma l'Asino, furioso, lo minaccia...

CANTASTORIE – La commedia rischia di finire in tragedia...

IL TROMBONE 


Allora l'Orso intinge nel miele il dito e lo tende all'Asino...

IL CLARINO 

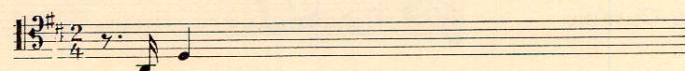
L'Asino lo respinge.

IL TROMBONE 

...Senza scoraggiarsi, l'Orso ricomincia e fa passare con forza il dito sulle labbra dell'Asino...

IL CLARINO 


...L'Asino indietreggia, ...ma poi trova la cosa buona, e ne richiede di nuovo...

IL TROMBONE 

...«Certo» risponde l'Orso...

IL CLARINO 

L'Asino intinge il dito nel miele e l'assapora...

IL TROMBONE 

E i due animali, alternativamente, se lo gustano.

CANTASTORIE (*Osservandoli, poi al pubblico*) – Fortunatamente, tra la buona gente, tutto finisce per aggiustarsi alla meglio.

IL CLARINO ED
IL TROMBONE

I due amici si stringono la mano, ma... il miele cola giù e le mani restano attaccate. Allora le scuotono con ritmo (secondo la musica 1-2-3-4). Vittoria! Riescono a separarsi, finalmente!

IL CLARINO ED
IL TROMBONE

Con delicatezza passano vicendevolmente la mano sulla bocca dell'altro per approfittare delle ultime tracce di miele - 3 volte. Poi l'Orso posa per addormentarsi.

CANTASTORIE – E mentre l'Orso se la dorme beatamente...

IL TROMBONE

L'Orso si stira...

IL CLARINO

L'Asino l'aiuta a sdraiarsi...

CANTASTORIE – Il nostro amabile asinello se ne va in città a vendere le sue rose.

IL CLARINO

L'Asino prende il suo cestello, il rosaio, ed esce lateralmente.

IL TROMBONE

Appena uscito l'Asino, entra il Lupo, dalla parola facile... in secondo piano.

CANTASTORIE (*Con prestigio*) – Mancava un Lupo a questa onorata società. Ancora uno di quelli che sanno parlare... E quando comincia, si salvi chi può!

IL TROMBONE



Il Lupo fa il suo discorso, con gesti oratori «ad hoc», adattandosi alla musica. La Volpe gli si è avvicinata e... gli stringe la mano...

CANTASTORIE (*Interpretando la Volpe*) – Oh, caro amicone mio, è sempre un gran piacere rivederci!...

*Si parla del più e del meno... di Tizio e Sempronio...
E i due compari si prendono anche a braccetto...!*

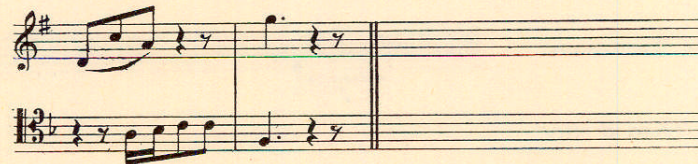
IL CLARINO ED
IL TROMBONE



*I due, discutendo, fanno 6 passi verso il fondo, poi dietro front!...
Allo stesso modo tornano al centro... (stessa musica)
...dove si arrestano e mimano questo dialogo.*

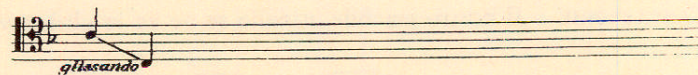
CANTASTORIE (*Immedesimandosi*) – «Cos'hai mangiato a pranzo?:
— Montone — dice il Lupo.
— Pollastro — dice la Volpe».

IL CLARINO ED
IL TROMBONE



*I due fanno di nuovo 3 passi verso il fondo... poi s'arrestano. E il Lupo dice:
CANTASTORIE – Entriamo all'osteria. Giochiamo ai dadi... Presto detto, presto fatto!
Tutti e due incrociano le gambe e si siedono ai lati del secondo sgabello a lato...*

IL TROMBONE



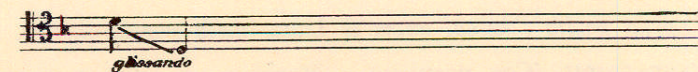
...il Lupo lancia i dadi...

IL CLARINO



...La Volpe pure li lancia, ma perde...

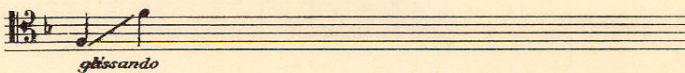
IL TROMBONE



...Il Lupo li getta di nuovo...

IL CLARINO 

La Volpe anche, ma perde ancora...

IL TROMBONE 

Tocca al Lupo, che gioca ancora, ma subito...

IL CLARINO ED
IL TROMBONE 

*...La Volpe protesta, accusa il Lupo di barare. Questi si difende...
...stanno per venire alle mani, quando...
...appaiono sul trono del Leone due Tortorelle, che improvvisano un duetto d'amore...*

IL CLARINO ED
IL TROMBONE 

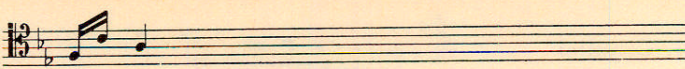
La Volpe, astutamente, si avvicina ad esse...

IL CLARINO ED
IL TROMBONE 

...Sta per prenderle... Grido di una tortorella (clarino) e fuga (scala cromatica del clarino)... La Volpe resta seccata...

IL TROMBONE 

...Il Leone mima una grassa risata...

IL TROMBONE 

...Il Lupo offre la mano alla Volpe in segno di condoglianza...

IL CLARINO 

...La Volpe si consola, come quando, persa un'occasione, se ne potranno avere altre 10...

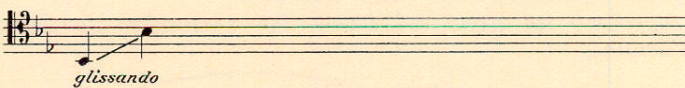
IL CLARINO ED
IL TROMBONE 

...Lupo e Volpe escono chiaccherando.

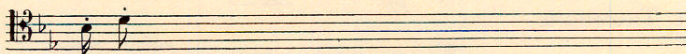
CANTASTORIE – Tutto sommato, il Regno degli animali camminava come può camminare un regno. Con degli alti e dei bassi. Ma un giorno...

Gran cassa: rullo prolungato.

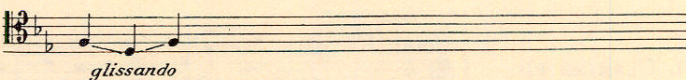
CANTASTORIE – ...l'avventura cominciò con l'Orso.

IL TROMBONE 

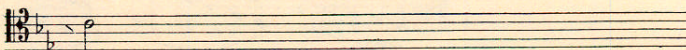
L'Orso si sveglia...



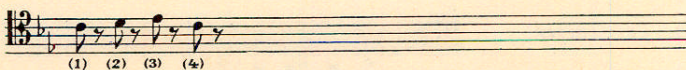
...Si raddrizza, stando però seduto...



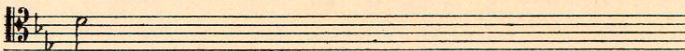
...Si stira...



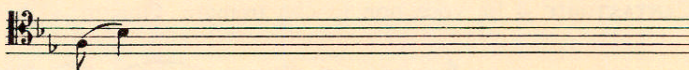
...Tende il braccio per afferrare il vaso del miele,...



...Cerca a tastoni (ritmo della musica 1-2-3-4)...

IL TROMBONE 

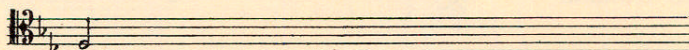
...Vi mette la mano sopra...



...Pone il vasetto tra le sue gambe...

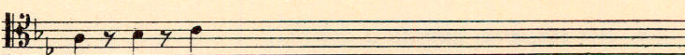


...Intinge il dito dentro e lo porta alla bocca...

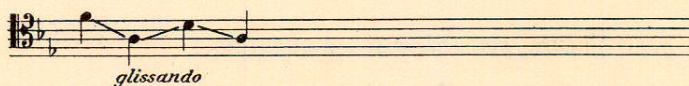


...Ma bruscamente si tiene la pancia «visibilmente in preda a un grande dolore».

CANTASTORIE (Con meraviglia) – Come? Non è più buono?

IL TROMBONE 

«No, no, no» fa l'Orso con la testa...



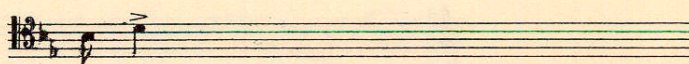
glissando

...Ed esce da un lato tenendosi la pancia.

CANTASTORIE – Poi è la volta del Leone. Volle, come al solito, fare la sua passeggiata quotidiana...

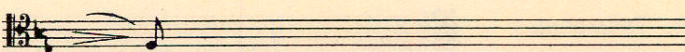
IL TROMBONE 

Il Leone si alza, ma cade giù, subito, seduto.



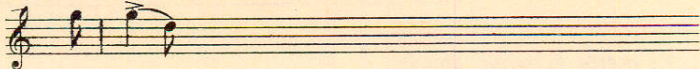
Prova di nuovo...

CANTASTORIE (Incitandolo) – Forza! Andiamo, un piccolo sforzo... Suuuh!

IL TROMBONE 

...ma ricade giù, come prima.

CANTASTORIE – No. Niente da fare. Non riesce proprio ad alzarsi. Tenta di ruggire.

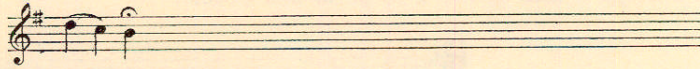
IL CLARINO 

CANTASTORIE – La voce non fa che tremare. Quanto all'Asino...

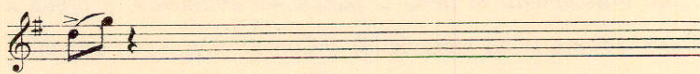
IL CLARINO 

Rientra l'Asino. Viene a sedersi sul proscenio, vicino al vaso di miele...

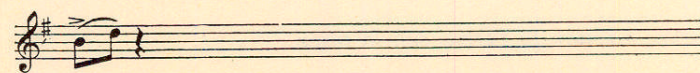
CANTASTORIE – No, lui non ha niente. Sta benissimo.

IL CLARINO 

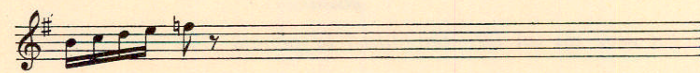
L'Asino guarda il vaso...



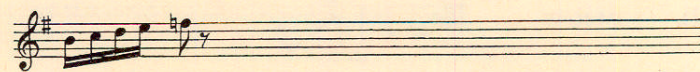
...poi, con sospetto, guarda a destra...



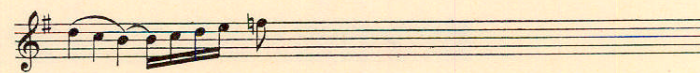
...poi a sinistra, per vedere se c'è qualcuno...



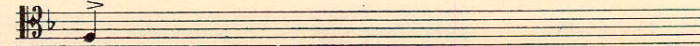
...Stende la mano verso il miele... ha un rimorso... si ferma...



...Ritira il braccio teso...



...Guarda di nuovo. E' una cosa allettante. Si decide, distende nuovamente il braccio... ma s'accorge che il Leone lo sorveglia...

IL TROMBONE 

L'Asino mostra al Leone qualche cosa in aria...

IL CLARINO 

...e in fretta intinge la mano nel miele e la porta alla bocca, lo gusta, sputa fuori e anche lui... si tiene la pancia.

CANTASTORIE (*Sicuro*) – C'è cascato. Anche lui. Non c'è dubbio: gli animali stanno inventando la Malattia. Non uno sfugge al Destino. Oh! non son poi delle gravi malattie. Ma ciascuno ha la sua.
Foruncoli sul naso. Raffreddore. Mal di gola. Freddo ai piedi. Le mille e una malattie che avvelenano l'esistenza.

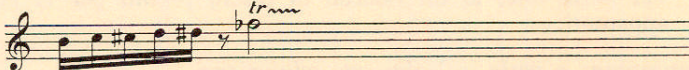
Entrata del Lupo e della Volpe...

CANTASTORIE (*Narrando i due mimi*) – Alla Volpe è andato per traverso un osso nello stomaco. Il Lupo ha un dente che si muove. E' seccante per un Lupo un dente che fa male.

IL CLARINO ED
IL TROMBONE 

Sul ritmo della musica funebre i due animali si siedono, lamentandosi, in primo piano. L'Orso entra nello stesso stato e si siede accanto all'Asino.

CANTASTORIE – Tutti si lamentano.

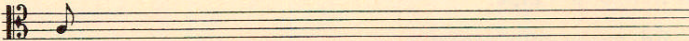
IL CLARINO 

Le Tortorelle sono riapparse, ma si sfuggono a vicenda...

CANTASTORIE – Le Tortorelle scappano...

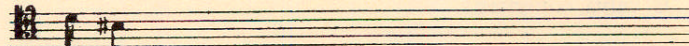
IL CLARINO 

Una Tortorella va a svolazzare attorno alla Volpe...

IL TROMBONE 

...La Volpe caccia l'uccello.

CANTASTORIE – E la Volpe non ha più voglia di papparsele. L'Orso non vuol più saperne del miele...

IL TROMBONE 

L'Orso rovescia il vaso di miele e tende la mano all'Asino che lo respinge.

CANTASTORIE – E l'Asino non è più suo amico. Il Lupo non parla più — miracolo! — e il Leone è triste più di tutti.

IL CLARINO ED
IL TROMBONE



Tristezza generale.

CANTASTORIE – Così non può più continuare, dice il Leone. E riunisce il Gran Consiglio.

IL TROMBONE



Squillo di tromba. Gli animali si girano verso il Re. Il Leone si è alzato e mima questo discorso...

CANTASTORIE – Miei cari amici, noi siamo tutti ammalati e questo non va. Che tu, Volpe, o tu, Lupo, o io fossimo malati, non ci sarebbe niente da dire. Ma che lo siamo tutti assieme, questo non è naturale. E' dunque un castigo del Cielo. E perché il Cielo ci punisca, bisogna che qualcuno di noi abbia commesso un delitto orrendo...

Applausi degli animali... Il Leone impone silenzio...

Per parte mia, io mi ricordo di essere partito per la guerra senza ragioni apparenti...

Interrompe e parla la Volpe con adulazione.

Maestà, perché parlare di questa bagatella. Partire in guerra... Un re. Ma era vostro diritto. Dirò di più, vostro dovere...!

Applausi.

E di aver divorato una dozzina di agnellini di otto giorni, tenerelli, tenerelli...

Il Leone riprende.

Eh! perbacco... Popolo belante non ha diritto alla vita...

Di nuovo la Volpe.

Ed anche otto caprette...

E' il Leone che ha parlato.

Bagatelle. Piccinerie...

La Volpe.

E venti coniglietti.

Ancora il Leone.

Non ne parliamo neppure.

E la Volpe.

Io mi sacrifico, se è necessario.

«No, no» fanno gli animali.

Il Re è al di sopra di ogni sospetto!

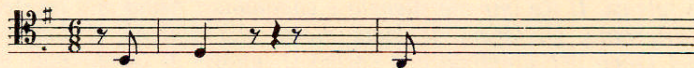
Dice la Volpe e gli altri applaudono.

Passiamo dunque agli altri animali.

La Volpe si volta verso l'onorabile società, ma nessuno si decide.

IL CLARINO 

La Volpe chiede al Leone se deve accusare se stessa.

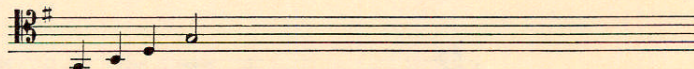
IL TROMBONE 

«No, no, Lui». E il Leone indica il Lupo, che si leva indignato per dire...

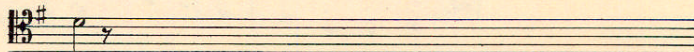
CANTASTORIE – Io? Un uomo di giustizia.

Piccolo conciliabolo tra il Leone e la Volpe, che agita il campanello e dice...

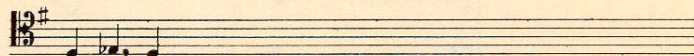
CANTASTORIE – Assolto!

IL TROMBONE 

Il Leone si volta all'Orso e lo indica...

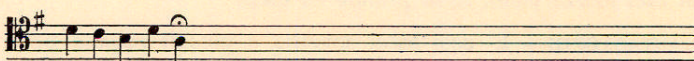


Io? fa l'Orso stupefatto.



Sì, sì. Tu, dice la Volpe minacciosa...

CANTASTORIE – Andiamo! Il tuo delitto! Qual è? Confessalo!

IL TROMBONE 

Ma io nulla ho commesso, risponde l'Orso.

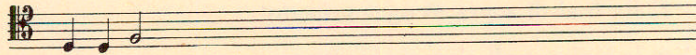
Piccolo conciliabolo Leone-Volpe. Colpo di campanello.

CANTASTORIE – Assolto... Era un'assemblea di santi... Fu allora che l'Asino si

alzò e disse «Ebbene, ecco. Poco fa. Oh, non è poi così grave. Nel momento in cui nessuno guardava, io ho preso...

L'Asino si alza e mima.

IL TROMBONE



«Tu hai preso?» e tutti si piegano verso di lui.

CANTASTORIE (Confessando con umiltà) – ...Io ho preso un po' di miele all'Orso.

Tutti si drizzano indignati. Rullo di tamburi. Colpo di campanello. Il Lupo parla...

CANTASTORIE – Delitto orribile. Peccato spaventoso. Prendere il miele degli altri. E' un misfatto degno della forca. E quello che è più, il miele dell'amico. Non contento di rubare, egli ha tradito i sentimenti più sacri. La morte, Signori, solo la morte potrà punire il suo misfatto.

Applausi. Il Re impone silenzio e condanna l'Asino alla morte. La Volpe e l'Orso l'afferrano, gli legano le mani dietro alla schiena, il Lupo indica la direzione del luogo del supplizio e il corteo si muove. Il condannato e le sue guardie davanti, poi il Lupo e infine il Re...

IL CLARINO ED
IL TROMBONE



Al momento di uscire, il Leone vede il vaso di miele abbandonato. Si assicura di non essere visto, se lo prende ed esce.

CANTASTORIE – E' così assai sovente, i piccoli pagano per i grandi. Lo diceva, ai suoi tempi, anche il grande poeta La Fontaine in una celebre favola:

A seconda che voi siate
potenti o miserabili,
bianchi vi faranno o neri
i giudici di Corte.

«Che cosa è una rappresentazione teatrale? E' una comunione. L'unione di un certo numero di persone in una stessa fede. Fede nella vita. E' un'esaltazione della vita. Un inno alla vita. Durante uno spettacolo teatrale, si assiste ad un combattimento. Da una parte il pubblico, dall'altra, gli attori. Questo combattimento è già un'immagine sublimata della vita. L'Amore deve uscire vincitore. Ne risulterà una comunione: l'unità ritrovata» (Jean-Louis Barrault).

IL DIAVOLO È UNA LEGIONE

«...Tu chi sei?». «Una parte di quella forza
che vuole costantemente il Male e opera costantemente il Bene».
Goethe, Faust.

di Luigi Melesi

Il diavolo nell'arte

Anche il diavolo è stato un soggetto espressivo d'arte per poeti e pittori, scultori e musicisti.

La cantica infernale della Divina Commedia è certamente, del genere, l'opera più significativa ed emblematica. Dietro al «Caron dimonio con occhi di bragia» viene una schiera innumerevole di diavoli: da Barbariccia a Cagnazzo, Calcabrina e Graf-fiacane, Libicocco e Draghignazzo, Alichino, Rubicante, Farfarello... e poi i demoni di Giotto e del Beato Angelico, quelli di Signorelli e di Michelangelo... Sono gli stessi demoni che pure Dostoevskyi incontra senza scendere all'inferno. Egli, come epigrafe a «I demoni», il romanzo della sua maturità, mette il passo evangelico dell'indemoniato di Gerasa, nella versione di S. Luca, riportato poi, per disteso, alla fine del romanzo. «Meraviglioso e straordinario passo» che Dostoevskyi aveva tenuto a mente fin da bambino, e che trovava ispiratore e rappresentativo di tutta una somma di esperienze personali e sociali, filosofiche, poetiche e religiose che narrerà proprio ne «I demoni». E fa dire a Stepàn Trofimovic, agitatissimo, che questi demoni che escono dal malato e entrano nei porci sono tutte le piaghe, tutti i miasmi, tutte le impurità, le pestilenze, le lordure, tutti i demoni accumulati nella società. Ma il malato guarirà, è la sua speranza, e siederà ai piedi di Gesù unico modello e maestro, tacito e esplicito, sempre presente nelle discussioni e nella vita degli uomini, credenti o atei che siano.

Il Diavolo è pure il personaggio più appariscente del grande romanzo di Bulgakov, «Il Maestro e Margherita» già tradotto anche nei linguaggi teatrale e cinematografico. Ed è facile a tutti ricordare come nella cinematografia il soggetto diabolico è stato sfruttato molte volte in maniere differenti. Il regista italiano Luigi Maggi con «Satana» (1912) mostra i misfatti compiuti dal demonio in tutte le epoche storiche, partendo dalla Genesi, attraverso il Medio Evo, fino all'epoca contemporanea. Questo film di Maggi e «Intolerance» (1916) di Griffith, hanno ispirato Dreyer per

«Fogli del libro di Satana» (1921) nel quale svolge un discorso sulla presenza del diavolo (il male) nel mondo, attraverso quattro episodi distribuiti nella storia di duemila anni di cristianesimo.

Su «I diavoli» (1971) di Ken Russel, trascrivo il giudizio di G. Grazzini apparso sul Corriere della Sera del 29/8/71: «Il film è un terribile impasto di sacrilegi e di oscenità, di orrori e di perfidie, servito caldo dal regista (l'ha presentato a Venezia nel '71) con bravura spettacolare pari soltanto alla speculazione commerciale (il demone della cupidigia) cui si è prestato (...). Il rinvio più pertinente (aggiunge Grazzini a proposito degli esorcismi a cui sono sottoposte le Orsoline) farebbe invidia a certe riviste pornografiche che alimentano le più sconce fantasie, mescolando il diavolo all'acqua santa... Il film desta nel pubblico adulto e anche laico, un disagio che proviene tanto dalla abiezione e dalla turpitudine, quanto dal vedere "il ribrezzo" oggetto di commercio».

E da ultimo «L'Esorcista» (1974) di William Friedkin. Alle attese di un mondo sommerso dal materialismo consumistico e ateo, il regista risponde con l'irrazionale superstizioso e stregonesco. Un film anti-evangelico per la radicale assenza di un messaggio di salvezza e di una risposta umana, individuale e sociale, di conversione a Dio. Partendo da una storia vera, quella del ragazzo luterano di Mount Rainer, indemoniato, guarito nel 1949 da un gesuita, Friedkin, sfruttando lo spettacolare della storia, costruisce un'opera di bassa speculazione, di violenza sugli spettatori e di banalizzazione del fatto religioso.

Segni e significati

Per meglio comprendere l'episodio evangelico dovremmo ascoltare o leggere Corrado Balducci, uno dei massimi esperti in «demonologia». Lo studioso, che ha pubblicato «Gli indemoniati» (1959) e «La possessione diabolica» (1982), afferma che il demone s'impadronisce di tutto il corpo di una persona, quindi anche del cervello, dei nervi, delle corde vocali, e questa persona diventa un suo strumento. Dell'anima no, dell'anima non si impadronisce: arriva però a farla tacere, ad immobilizzarla... al punto tale che l'ossesso non è più cosciente di ciò che avviene. Nei veri casi di possessione diabolica (rarissimi oggi) l'indemoniato produce fenomeni impressionanti: lievita, legge il pensiero altrui, svolge attività mai imparate (suonare, dipingere), parla lingue straniere sconosciute, vede cose lontane e nascoste, solleva pesi impossibili, materializza oggetti, vomita sostanze strane (chiodi, vetri, spilli)...

Che cosa ci può insegnare l'incontro di Gesù con l'indemoniato di Gerasa, a noi del progresso tecnologico che stiamo trasformando in realtà la fantasia dei nostri antenati?

1. Prima di tutto che Gesù combatte e vince le forze malvage che superano e spersonalizzano l'uomo. E' Gesù che aiuta ogni persona a ritrovare la propria dignità, la pace e la serenità, e che ricrea i rapporti di figliolanza distrutti dal maligno.
2. Il miracolo viene raccontato per dimostrare la missione salvifica e la straordinaria potenza di Gesù contro gli spiriti immondi... cioè quegli spiriti che strappano l'uomo dal mondo del sacro e dell'amore, dal regno di Dio, per immerterlo nel mondo della violenza e della guerra, nel regno della morte.
3. Il male porta la persona a perdere la propria dignità umano-divina, distrugge l'armonia della personalità, toglie la libertà della verità, sconvolge i rapporti più autentici dell'uomo.

4. *Lo spirito immondo definendosi LEGIONE, si rivela come un complesso di forze organizzate per la distruzione dell'uomo, dell'umanità intera.*
5. *Il fatto dei porci, oltre che dimostrare in forma spettacolare l'uscita dei demoni dalla loro vittima, vuole anche significare che Gesù può rimandare gli spiriti immondi nel loro luogo naturale, l'abisso, gli inferi.*
6. *L'episodio è costruito sullo schema letterario dell'esorcismo antico, riscontrabile anche nel rituale romano attuale.*
7. *Questo non è l'unico miracolo di esorcismo narrato da Marco. Confrontate Marco 1,23-37; 4,35-5,43; 7,24-30; 9,14-29. L'attività di Gesù è così riassunta da Marco: Egli insegna e caccia i demoni (1,39).*
8. *Le risposte agli interrogativi che l'episodio può suscitare anche oggi sono espresse nella terza parte del dramma. Il diavolo c'è; è causa principale del male; è il nemico di Dio e dell'uomo; l'avversario di Gesù; in che senso è personale...*
9. *Il tempo messianico, quello escatologico, è atteso come liberazione definitiva dal dominio o regno di Satana. Una liberazione intrapresa da Gesù con la sua nascita, passione e risurrezione, e che si concluderà alla fine dei tempi con il suo Giudizio e la creazione di mondi nuovi in cui il male sarà completamente assente.*
10. *L'uomo può essere sì vittima del maligno, ma anche suo collaboratore, fino a diventarne l'incarnazione. Del resto, come tutti i simboli, anche il simbolo-uomo è ambivalente, possiede cioè una pluralità di sensi, positivi e negativi. Il fatto che l'uomo possa essere anche segno del maligno, non significa affermare che la sua natura sia intrinsecamente cattiva e corrotta.*

La messa in scena e i personaggi

Non cercate la spettacolarità ma la verità interiore. Non finirà mai di raccomandare l'abolizione di qualsiasi trucco che potrebbe creare falsi e momentanei suspenses e sconvolgimenti del pubblico. Gli spettatori devono «vedere» gli attori vestirsi del personaggio che dovranno rappresentare per arrivare «insieme» allo smascheramento del male tentatore e opprimente, presente anche nell'uomo contemporaneo.

Certo che chi ha la possibilità di mettere in scena una barca o di recitare sulla spiaggia inquadrati da qualche barca, realizza una scena ideale.

Qualche costume essenziale per caratterizzare i personaggi andrà bene, ma senza esagerare. E' soprattutto importante l'esperienza religiosa di liberazione dal male per una radicale opzione del bene.

Il gruppo dei personaggi suggeriti dal copione sono:

I NARRATORI: PRIMO, SECONDO, TERZO

DUE SPETTATORI

L'INDEMONIATO di Gerasa

GESU', il liberatore

PIETRO e GIOVANNI, due discepoli e testimoni

DUE GERASENI, che con il pubblico saranno spettatori del miracolo

DUE MANDRIANI dei porci

IL CORO sarà recitato da tutti gli attori, coinvolgendo anche tutto il pubblico.

L'INDEMONIATO

(Dal Vangelo di Matteo 5,1-20)

1. Una domanda: c'è o non c'è?

(Il dialogo deve essere brillante e convincente, capace di coinvolgere il pubblico).

PRIMO - C'è o non c'è il diavolo?

SECONDO - Io credo proprio che non ci sia.

PRIMO - Anch'io la penso come te.

SECONDO - Il diavolo è un'allegoria, un simbolo, un'immagine letteraria, un'ipostasi...

PRIMO - Che cosa hai detto?

SECONDO - Un'ipostasi, cioè la personificazione di una entità astratta o ideale.

PRIMO - Vuoi dire: una creazione della fantasia degli artisti e delle credenze popolari e contadine del passato.

SECONDO - Ma c'è della gente che, anche oggi, ci crede e siamo nell'epoca dei satelliti.

PRIMO - Paolo VI, qualche anno prima di morire, su questo argomento ha suscitato tra giornalisti, teologi e intellettuali di tutto il mondo un polverone, uno di quei polveroni...

TERZO *(Un fumo improvviso a mo' di polverone riempie la scena. Nel mezzo appare l'immagine di un demone — il terzo narratore —, vestito di nero o di rosso, ma anche di bianco, perché no?, con in testa un sacco da fantasma dalle occhiaie vuote, maniche lunghe in agitazione...)* - Uaaah! E dentro ci sono io! Ahahah!

PRIMO - Gesù misericordia!

SECONDO - Santarita e Santantonio, nel nome del Padre - del Figlio - e - dello Spirito Santo Amen!

TERZO *(cambiando tono, diventando naturale e realistico)* - No! Non c'è il diavolo! Sono tutte paure inventate dagli ignoranti, i gonzi e i boccaloni.

SECONDO - Paure infernali, amico, come quella che ci hai fatto prendere tu con questa tua diabolica trovata.

TERZO - Ecco come sono nate e nascono le paure nei confronti del demonio: dagli scherzi dei buontemponi come me. Ne avete avuto una prova...

PRIMO - ...e da gente interessata *(indicando con le dita i quattrini)*!

TERZO - Il demonio non c'è! *(Come ritrattando la sua sicurezza)* Sono però disposto a cambiare opinione se qualcuno di voi mi provasse il contrario. *(Al pubblico)* Nessuno ha mai fatto un'esperienza diabolica? *(Insistendo)* Qualcuno di voi ha visto il diavolo?

SPETTATORE 1 - Nel Vangelo si legge che Gesù l'ha visto e incontrato, e dal diavolo è anche stato tentato.

SPETTATORE 2 - Nella sinagoga di Cafarnao ha comandato agli spiriti immondi.

SPETTATORE 1 - Si legge ancora nei Vangeli che Satana entrò in Giuda dopo quel boccone;

SPETTATORE 2 - e che nella regione dei Geraseni il Signore ne ha sconfitto un esercito di demoni. Quest'ultimo episodio è narrato addirittura da tre evangelisti, non da uno: da Marco, Matteo e Luca.

SECONDO - Proviamo a rileggerlo insieme quel passo sui porci.

PRIMO *(sbigottito)* - Che cosa?

SECONDO - Sui porci... sì, ricordo che i demoni entrarono nei porci.

PRIMO – Leggetelo, mi interessa, mi incuriosisce... chissà perché proprio nei porci...
 SPETTATORE 1 – Possiamo anche recitarlo!
 SECONDO (*al Primo Spettatore*) – Tu che conosci bene il Vangelo, trovane subito il capitolo.
 SPETTATORE 1 – Marco, Luca o Matteo? Matteo parla di due indemoniati, a differenza di Marco e Luca.
 TERZO – Accontentiamoci anche noi di uno solo. Prendi Marco.
 SPETTATORE 1 – L'indemoniato recitalo tu (*chiama uno spettatore-attore per nome*). Ho sentito dire di te che ti mancano solo le corna!
 L'INDEMONIATO – E anche la coda!
 SPETTATORE 1 (*continuando a distribuire le parti*) – Gesù glielo facciamo fare al don... (*parroco o vice*) se siete d'accordo. E' anche esorcista di professione. Tutti i preti sono mandati a predicare con il potere di scacciare i demoni (*Marco 1,14-15*).
 PRIMO – Così se durante lo spettacolo dovesse succedere qualcosa di vero (*allude alla comparizione di Satana*), abbiamo subito l'acqua santa a portata di mano.
 TERZO – Ecco, sentite come vengono fuori le paure ataviche, le credenze ereditate, le fantasie magiche..
 SPETTATORE 1 – La gente che assiste al miracolo (*agli spettatori*) siete voi spettatori. Qualcuno entrerà in scena. I discepoli: almeno due (*li chiama*). Un paio di mandriani (*li indica*).
 SPETTATORE 2 – E i porci?
 SPETTATORE 1 – Lo sapremo alla fine. Stiamo a vedere in chi entreranno i de-
 TERZO – Accontentiamoci anche noi di un solo. Prendi Marco.

2. Nella regione dei Geraseni

SPETTATORE 1 – Ciak! MARCO, CAPITOLO 5. L'INDEMONIATO.
 Via con la musica! (*Apertura musicale. In lontananza si odono delle urla che si mescolano con la musica*).
 SPETTATORE 2 (*raccontando*) – Intanto giunsero sull'altra riva del mare, nella regione dei Geraseni. Gesù e i suoi sono appena scesi dalla barca.
 GIOVANNI (*ascoltando*) – Ma non sentite in lontananza delle urla?
 PIETRO – Sì, sento anch'io, come dei lamenti. (*Poi, improvviso*) Maestro, guarda! GESÙ (*si volta verso Pietro*).
 PIETRO – Da quella parte (*indica*) ...pare un mostro. Viene verso di noi.
 GIOVANNI – E' lui che urla.
 (*Le urla si avvicinano*).
 GERASENO 1 – E' un uomo posseduto da uno spirito immondo.
 GERASENO 2 – Vive tra i sepolcri da anni e nessuno è mai riuscito a tenerlo legato, nemanco usando catene di ferro.
 GERASENO 1 – E ci hanno provato in molti, più volte, a legarlo con ceppi e catene, ma lui ha sempre rotto le catene e infranto i ceppi.
 (*Le urla diventano fortissime, atroci*).
 GERASENO 2 – Nessuno ha mai potuto domarlo.
 PIETRO – Si è fermato, per nostra fortuna.
 GERASENO 1 – Grida notte e giorno tra i sepolcri o sui monti, si percuote con pietre lacerandosi a sangue.

PIETRO – Maestro, ti ha visto. Guarda come ti fissa. Adesso corre. Sembra lanciato contro di te.

(I discepoli e la gente si schermano dietro Gesù che affronta l'Indemoniato con sicurezza e senza la minima paura).

L'INDEMONIATO *(come un bolide arriva davanti a Gesù. Gli si butta ai piedi, si contorce, ringhia. Porta ai polsi e alle caviglie brandelli di catene o corde. E' vestito di stracci. Tutto scarmigliato. Appare chiaramente pazzo e ossesso. Manifesterà in continuazione una doppia personalità di uomo e di demone: come uomo si sente attratto da Gesù, e allontanato come demone).*

(La gente si è disposta a semicerchio attorno a Gesù).

L'INDEMONIATO *(con gli occhi spiritati)* – Che hai tu in comune con me, Gesù... Io so chi sei; io so chi sei; io so chi sei *(se lo ripete in continuazione).*

GESÙ – Dimmelo.

L'INDEMONIATO *(con uno sforzo infernale)* – Figlio, figlio, figlio... del... D-i-o Al-tis-si-mooo! *(Poi pronuncia altre parole incoerenti, preso sempre più da crisi. Braccia e gambe sono nervosamente contorte. Le dita uncinato ad artigli).*

GESÙ *(abbassandosi, gli si avvicina ancor di più. E' preso da una profonda pietà per l'uomo. Poi con autorità)* – Esci, spirito immondo, da questo uomo.

L'INDEMONIATO *(si rotola per terra, urla, ringhia, geme, si lamenta, trasuda, vomita)* – Ti scongiuro, in nome di... Dio, non tormentarci.

GESÙ *(con forza)* – Come ti chiami?

L'INDEMONIATO – Mi chiamo Legione. *(Continua ad essere indemoniato).*

GESÙ *(constatando)* – Legione!

L'INDEMONIATO – Sì, siamo in molti. Ma non scacciarci da questa regione, non buttarci negli abissi...

GESÙ *(si guarda in giro. Vede una mandria di porci che pascolano tranquilli. Poi fissa di nuovo l'uomo).*

L'INDEMONIATO – Se ci cacci, mandaci da quei porci... entreremo in essi.

GESÙ *(lo prende con forza e con voce autorevole comanda agli spiriti maligni)* – Uscite da lui e... andateci!

L'INDEMONIATO *(si dimena per terra terribilmente. Finalmente incontra gli occhi di Gesù. Il prodigio si compie).*

(Fuori campo si odono urla forsennate e spaventose di uomini e di bestie. E subito un susseguirsi di tonfi e uno scrosciare di marosi).

MANDRIANI *(Fuori campo)* – Aiuto, aiuto!

L'INDEMONIATO *(è guarito. Appare rilassato. Si asciuga con le mani, tornate normali, il volto che traspare serenità e gioia. Si sente libero. La libertà è tutto).*

(Arriva con i mandriani altra gente curiosa, avvisata dagli stessi del fatto).

PIETRO *(alla gente)* – E' ritornato sano di mente.

GIOVANNI – L'ha guarito Gesù vincendo una legione di demoni che ha scaraventato nell'abisso del mare.

PIETRO *(gli si avvicina con il suo mantello)* – Toh, prendi, vestiti da cristiano.

UNO *(dei mandriani)* – Profeta, ti supplico, vattene dal nostro territorio.

L'ALTRO – Ci fai paura. Se hai vinto i demoni chissà tu chi sei, e che cosa potresti fare di noi.

GESÙ *(sorridente. Li guarda con mitezza e umiltà poi, con calma, si allontana).*

L'INDEMONIATO *(guarito lo insegue)* – Mio Signore, vengo anch'io con te.

GESÙ *(lo guarda)* – No! Tu resta, anzi: va! Va nella tua casa, dai tuoi, nella tua

città e annuncia ciò che il Signore ti ha fatto... e la misericordia che ti ha usato cantala per sempre.

3. Chi è il diavolo?

L'INDEMONIATO (*se ne va tra la gente del pubblico cantando e declamando*) – Mi ha liberato dalle mani del nemico... (*invitando tutti*) Ringraziamolo, il Signore, per la sua misericordia, per i suoi prodigi a favore degli uomini.

CORO – Ti ringraziamo, o Signore, per la tua misericordia, per i tuoi prodigi a favore degli uomini.

L'INDEMONIATO – Gesù, il Signore, mi ha liberato dalle mani dei nemici. L'avete visto anche voi.

Vagavo nel deserto e nella steppa,
non trovavo la strada per una città dove abitare.
Erravo affamato, assetato e tormentato,
mi veniva meno la vita.

Nell'angoscia ho gridato al Signore
ed egli mi liberò dalla schiavitù infernale...

CORO – Ti ringraziamo, o Signore, per la tua misericordia, per i tuoi prodigi a favore degli uomini.

PRIMO – Ma come sperimentavi questa tua demoniaca schiavitù?

L'INDEMONIATO – Mi è difficile dire questa mia terribile esperienza... (*Ricordando*).
Mi sentivo come soggetto a una specie di allucinazioni.

Vedevo accanto a me, o sentivo dentro di me, un malvagio essere beffardo e violento,

con diversi caratteri e personalità... che diventava la mia anima.

E mi sembrava di essere io così fatto, quando odiavo: odiavo Dio, il Padre; odiavo l'uomo, suo figlio; odiavo i fratelli; odiavo me stesso.

Può sembrare tutto assurdo...

Ora il Signore mi ha strappato al forte,
per lui la preda è sfuggita al tiranno.

CORO – Ti ringraziamo, o Signore, per la tua misericordia, per i tuoi prodigi a favore degli uomini.

SECONDO – Ma lo sentivi... e lo vedevi anche? Ne vedevi la figura?

L'INDEMONIATO – Ma perché insistete! Vi ho già detto che lo sentivo pesantemente dentro di me, e lo vedevo. Quando dico «lo vedo» intendo «lo vedo», come vedo voi, adesso, qui. Anche se a volte non ero sicuro di vederlo. Avevo una confusione dentro... L'avreste provata anche voi la confusione: un rimescolarsi di amore e odio, di verità e menzogna, di vita e morte... Non capivo più chi era più vero, se io o lui... Terribile assurdità!

Ora il Signore ha vinto i miei avversari
ha salvato per sempre suo figlio.

CORO – Ti ringraziamo, o Signore, per la tua misericordia, per i tuoi prodigi a favore degli uomini.

TERZO – Io vorrei sapere chi è Satana: è una persona o molte? è un essere individuale o l'emblema del male?

L'INDEMONIATO – E' il più grande nemico di Dio e dell'uomo, il tentatore, l'omicida fin dall'inizio. Nella Bibbia è chiamato Beelzebul, Satana, Serpente, Demone, Drago, Maligno, Spirito Immondo... Si manifesta come una prepotenza nemica del bene, avversaria e distruttrice del progetto e dell'opera che Dio Padre compie nell'uomo e nel mondo.

La potenza del male che si è manifestata con tanta violenza nella vita e nella morte di Cristo, non deve essere minimizzata neppure oggi.

Il male è una potenza, una dominazione, un complesso sistema. E' qualcosa di più della somma della cattiveria degli individui. Non minimizziamolo nemmeno attribuendolo solo agli spiriti maligni che si impossessano apertamente o occultamente dell'uomo.

Il male c'è. Lo sperimentiamo ogni giorno.

E chi lo fa è maligno.

Certamente noi, uomini e donne, possiamo dare corpo a questa malvagità e diventare il corpo di Satana.

Lo siamo, non quando diventiamo ossessi, questa è una disgrazia, ma quando compiamo le opere del diavolo.

Chi non pratica la giustizia non è da Dio;

chi non ama suo fratello, non è da Dio;

chi fa la guerra, chi uccide, chi usa vendetta è figlio del diavolo.

Finalmente io non lo sono più, perché la Parola di Dio dimora in me.

CORO - Ti ringraziamo, o Signore, per la tua misericordia,
per i tuoi prodigi a favore degli uomini.

L'INDEMONIATO - Il Figlio di Dio è apparso Salvatore dell'uomo, per distruggere le opere del diavolo...

Mettiamoci dalla sua parte e con lui vinciamo l'odio con l'amore,

e con la pace debelliamo la guerra,

distruggiamo ogni droga di morte,

la violenza che tortura,

l'emarginazione che porta al suicidio,

la «schiavitù» che rende gli uomini porci egoisti, proibendo ad essi di vivere da figli e da fratelli...

Non abbiate paura di Gesù: è dalla nostra parte, contro il male nemico dell'umanità.

CORO (*agli spettatori, in diretta*) - Ma voi, da che parte siete?
di Dio o del diavolo? del Bene o del Male?

PER GLI ANIMATORI

B. Ferrari - L. Melesi - C. Rossi

IL CORPO RACCONTA

Per una ricerca nel territorio dell'espressione corporea e del mimo

Pagine 176. Lire 4.900

Il volume in 13 tappe, guida alla scoperta delle insospettite capacità fisiche del corpo umano, e a potenziarle con esercizi ginnici ed espressivi.

Pierre Imberdis

LIBERARE L'ESPRESSIONE

Pagine 212. Lire 6.500

Il linguaggio verbale non è l'unico mezzo espressivo di cui possiamo disporre; spesso non è neanche il migliore. Il comune linguaggio dei gesti, opportunamente educato, può rivelarsi felicemente espressivo, e così quello dei vari mezzi audiovisivi.

Gottardo Blasich

ANIMAZIONE NELLA SCUOLA E NEL TERRITORIO

Pagine 192. Lire 7.500

L'autore tratta le varie forme di animazione, indicando il modo di superare la frattura tra il mondo scolastico e il resto della società.

Henry Bossu - Claude Chalaguiet

L'ESPRESSIONE CORPORALE

Approccio metodologico e prospettive pedagogiche

Pagine 216. Lire 5.000

Il volume aiuta a scoprire le preziose risorse e le immense possibilità di comunicazione presenti in ogni uomo e a metterle in atto presentando una serie di tecniche, sorrette da riflessione teorica.

PREGO SIGNORI DA QUESTA PARTE

Bustric. Un teatro ambulante,
la più piccola compagnia del mondo:
un attore che in piazza e in strada difende la sua dignità.

di Sergio Bini

Prego signori da questa parte, eccezionalmente oggi per voi cercheremo di spiegare dove si nasconde la pallina che scompare nelle mani del prestigiatore, come si può segare una donna in sette pezzi senza sbagliare, e come un salto mortale sarà veramente mortale se mal eseguito.

Non crediate signori che la nostra buona intenzione ci protegga, quando si sbaglia si sbaglia. Come disse Federico Strascioni per la strada: se mi si chiama vuol dire che mi si urge e poiché fama e virtù mi fè dottore ditemi l'enigma che ve lo svelerò!...

Oh mio dolce amore dove sei tu? c'era un signore che cercando di imbucare una lettera troppo grande che non entrava nella cassetta della posta, decise, dopo tanti accidenti d'imbucarla a pezzettini.

Signorina sono un pilota, debbo partire!

Ma scusatemi signori, permettete che mi presenti pubblicamente: Prof. Bustric, esperto in tutte le necessità e bisogni. Non andatevene prego o perdereste forse un'occasione!

Vi domanderete a che serve questo piccolo palcoscenico e perché io sono qua solo a chiedervi di restrare. Un piccolo teatro ambulante, ecco qua, ed io la più piccola compagnia del mondo.

Da soli non si bisticcia, mia moglie mi ha abbandonato, e il cane me lo hanno rubato — ma non crediate a tutto quanto si racconta — e infine, se non si vuole ubbidire, bisogna comandare oppure in giro per il mondo soli errando andare...

Osservino una magia eccezionale - ecco qua un grande lenzuolo: lo cospargo di

benzina, lo pongo sul mio corpo e gli do fuoco: improvvisamente un inserviente arriva di corsa con un secchio d'acqua, spegne il fuoco, sotto il lenzuolo non c'è nessuno: l'inserviente e il mago sono la stessa persona.

Ma badino signori, non è impostura né arte da zingari. Osservino bene: si accenda un cerino — se fra il pubblico ci sono persone sensibili, prego, preghino per me.

Il fiammifero bruciando brucerà lentamente la mano, il braccio, che un attimo prima di incendiarsi perderanno la loro tridimensionalità... fino a che resterà solo un mucchietto di cenere.

Lo stesso inserviente di prima spazzerà via tutto.

Ma questa magia, signori, è solo un sogno, non è possibile, almeno per adesso. Ascoltate con orecchi pazienti e noi cercheremo di rimediare ai nostri difetti: questa è la storia dell'amore più sfortunato del mondo, il mio; dell'amore più infelice del mondo, il mio; dell'amore più disgraziato del mondo, il mio. Ero un fiorellino di campo... O mio dolce amore, dove sei tu? Teresa Protoposkaja dove sei tu? sei sogno o realtà?

Sono stanco di combattere.

No signori, non siamo qua per il bisogno, perché di quello ce ne è abbastanza, siamo qua in cerca di una ragione per non essere altrove. Siamo qua per mostrarvi come con l'arte e con l'inganno vivremo metà anno e come con l'inganno e l'arte vivremo l'altra parte.

Ma aimeh! il giovane attore si è suicidato, non ha scritto il perché. Che fare, dove

andare, perché, con chi? Ma ecco che un piccolo sentiero si apre, mostra piccole case, alberi, uomini buoni e terribili. Una grande montagna. E' un ostacolo.

Dei bambini raccontano:

Un prato da lontano ho visto
cento farfalle con le ali bianche che volano
una nuvola di lana bianca
una pioggia di confetti rosa
una cascata di pop corn
una corona di perle rosa
una scopa piena di coriandoli
spruzzi di panna montata.

Poi ho guardato bene in quel prato e c'erano tanti alberi fiori.

Scusi ha da accendere, no ma se lei trova il fuoco io posso spegnerlo.

Forse non tutti sanno che a Contessina Entellina, (Sicilia febbraio del '78) 13.800 lire di incasso, un record per il giovedì, il maresciallo dei carabinieri, quando chiedo il permesso di lavorare, mi dice di fare perbenino, che lei sa come ci si deve comportare e se ne va. E' il paese più primitivo e lontano dal mondo che ho visto, capre, mucche, asini e simili circolano liberi per le strade. I Vecchi sorridono e sembrano contenti.

Andrea, 20 anni, ci dice che è andato due volte con delle farfalline, ma che non conosce femmina. E' disperato; salutandoci, ci dice che non ci rivedrà più.

L'operaio dell'Enel di passaggio per mettere una lampadina mi riconosce.

La richiesta dei soldi ha preso tutti di sorpresa. Nessuno sa se è scherzo o realtà. «Vedete signori — ho dovuto dire — è consuetudine nel mio mestiere passare con il cappello perché altrimenti...». E uno ha messo dei soldi e tutti dopo di lui, rovesciando così una situazione che sembrava disperata. Un bambino bello ciiccotto con un pezzo di corda in mano mi chiede di allungarla. «Come posso far dritte io le cose che fai storte tu?» gli risponderci — ma lui insiste — quando

partiamo lo salutiamo insieme ai suoi amici e lui mi guarda e fa ancora un gesto con la stessa domanda...

A Milano.

Ma ancora piove. L'unica possibilità di lavoro è la galleria, la gente è tanta e tutta diversa, si sente parlare in cento modi. Ho paura di disturbare i negozianti, ma dove la galleria forma una stella mi pare un buon posto, apro il cartello della pubblicità e faccio un cerchio in terra con della farina. Ho imparato che è meglio perdere tempo, se la gente ha fretta che vada pure, resti chi vuole.

E' importante disporre bene il cerchio, preparare l'ambiente. Lo spettacolo deve cambiare la piazza in teatro, 35.000 lire di incasso in poco più di mezz'ora. Credo che bisogna mostrare un certo stile in strada soprattutto, la gente pensa spesso di trovarsi di fronte a straccioni, questo è male, perciò spesso dà solo cento lire, nessuno darebbe cento lire di mancia al medico che viene per una visita a domicilio.

Si può stabilire un rapporto di amicizia o di forza, ma è comunque sempre una scommessa, una piccola lotta, ed è anche per questo che sono stati inventati i teatri e i circhi. Io non ho niente in contrario con i teatri e i circhi, ma mi piace la strada perché qui non si possono dire bugie si può solo vivere o morire — e anche se sono morto tante volte, adesso sto bene, grazie.

Coraggio, signori, che la vita è di passaggio non sarete preoccupati? O forse Sì! Un amico una volta mi disse: «Quando il saggio indica la luna lo stolto guarda il dito».

Ancora un momento prego una ultima magia poetica, ecco qua... la candela si spegne e noi restiamo al buio.

Si rifà ancora questo gioco è bello come costruire una capanna su di un albero o scivolare giù per una discesa ghiacciata nel primo pomeriggio finita la scuola...

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

EDUCAZIONE E COMUNICAZIONE SOCIALE

E' necessaria un'indagine condotta con serietà
e rigore scientifico.

Appunti di un dialogo immaginario dei Fratelli Lumière

LOUIS – *Non ho capito se intendi educare l'uomo attraverso la comunicazione sociale, oppure educarlo alla comunicazione sociale?*

AUGUSTE – *Tutte e due le cose. Nel primo caso la persona è un «soggetto passivo», viene cioè promossa e fatta progredire dai mass-media; nel secondo caso è la persona «soggetto attivo», che vive e familiarizza coi mass-media, senza lasciarsi dominare o strumentalizzare, favorendo la propria crescita e lo sviluppo di una più profonda comunione umana.*

LOUIS – *Di questi problemi lo saprai che si è interessata anche la Chiesa del Concilio Vaticano II formulando il decreto «Inter mirifica» che vuol dire: «Tra le meravigliose... invenzioni tecniche».*

AUGUSTE – *Non solo, ma anche dopo il Concilio, con una istruzione pastorale, la «Communio et Progressio» ha spiegato e tradotto in pratica quel documento ideale del Concilio di cui tu parli.*

LOUIS – *Questo secondo scritto non l'ho ancora letto... per la verità!*

AUGUSTE – *Sappi che è stato approvato da Paolo VI nel 1971. Te lo dico sottovoce... anche se non sei certamente il solo ad ignorarlo.*

LOUIS – *In merito all'educazione e comunicazione che cosa dice?*

Impariamo ad essere padroni dei mass-media

AUGUSTE – *Senti: «La Chiesa ritiene necessario e urgente offrire, da parte sua, l'opportunità di una formazione cristiana agli stessi recettori... Le scuole e le organizzazioni cattoliche non possono ignorare il dovere che loro hanno in merito a questo. Gli allievi, i giovani, gli adulti, vengano educati non solo ad essere lettori, uditori e spettatori, ma anche ad essere "padroni" di tutte le possibilità espressive dei mass-media».*

LOUIS – *E tu conosci qualche scuola, oratorio, centro, circolo, parrocchia dove hanno organizzato un programma del genere, ma in maniera seria?...*

AUGUSTE – *Non ti so dare una risposta precisa. E, per la verità, ho qualche timore... Ad eccezione dell'Università Cattolica di Milano che ha un Istituto della Comunicazione Sociale. Ma lì ci va un'élite! Altrove non so; e preferisco rinviare la verifica.*

Ma senti ancora cosa dice il documento: «Genitori, educatori, sacerdoti, associazioni... non siano restii ad indirizzare e ad avviare verso le professioni della comunicazione sociale i giovani che mostrino verso di essa spiccate inclinazioni... Per prepararli con buon successo... è necessario disporre di fondi...».

LOUIS – *Il progetto è coraggioso, ma anche... economico. La qual cosa mi fa pensare a come Gesù mandò i suoi discepoli a predicare il Vangelo di Dio e a guarire gli infermi: «Non prendete nulla per il viaggio», disse loro, «né bastone, né bisaccia, né pane, né denaro, né due tuniche...» Ti pare che i due progetti possano andare d'accordo?*

Vangelo e mass-media

AUGUSTE – *Non ne vedo una diretta contraddizione. Lo sarebbe se la Chiesa contemporanea si rifugiasse nei mezzi della comunicazione sociale perché incapace ormai di una testimonianza viva, personale, immediata del Vangelo di Gesù.*

LOUIS – *Il Vangelo, fin dall'inizio, si è sempre testimoniato direttamente e trasmesso a tu per tu da persona a persona, cioè secondo un lavoro capillare più che di massa. Molta gente poi, ormai smagata, potrebbe considerare «truccata» anche l'esperienza umano-religiosa più seria quando la vede sullo schermo: anche Madre Teresa di Calcutta può essere cinema e teatro.*

AUGUSTE – *E' vero quello che dici... Penso però che chi è preoccupato di predicare il Vangelo, vedendo la forza persuasiva dei mass-media nel convincere gli spettatori a consumare beni, ad esempio, possa con altrettanta potenza convincerli a consumare religione, a vivere cioè di fede, speranza e carità.*

LOUIS – *No, no, no... Se pensano così, a parer mio, sbagliano tutto. Non è possibile che la Chiesa sfrutti il metodo della «persuasione occulta» per diffondere il cristianesimo, che è semplicità e rispetto incondizionato e inalienabile della persona. Sarebbe contro il metodo evangelico fatto di verità, di libertà, di purezza trasparente. L'adesione dell'uomo a Gesù Cristo deve essere vitale non fantastica, totale e non soltanto emotiva, e, soprattutto, personale, cioè libera, non condizionata o massificata.*

AUGUSTE – *La tua preoccupazione è anche della Chiesa. Il documento bisogna leggerlo tutto e non solo quei numeri che piacciono... Senti cosa c'è scritto al numero 184, il quartultimo.*

«Bisogna ancora ricercare ed investigare molto per una più profonda conoscenza degli strumenti della comunicazione sociale occorrente, affinché veramente servano e giovino agli uomini sia nell'istruzione... sia per lo sviluppo integrale della loro persona».

LOUIS – *Infatti non solo potrebbero non servire, ma anche essere dannosi.*

AUGUSTE – *Continua ancora: «Bisogna approfondire le ricerche sugli effetti della comunicazione sociale e sull'efficacia dei suoi strumenti nelle varie situazioni culturali e in soggetti di diversa costituzione».*

LOUIS – *Io non ho ancora trovato un uomo, né una donna, convertito al Vangelo dalla televisione o dal cinema. E tu?*

La necessità di un'indagine scientifica

AUGUSTE – *Ma sei proprio incorreggibile, Louis... Non interrompermi. Lasciami finire... «Per giudicare giustamente il modo, le possibilità, i criteri, l'influenza dei mass-media è necessario partire da una indagine condotta con serietà e rigore scientifico...».*

LOUIS – *Si potrebbe studiare una serie di testi universitari per tanti giovani che non trovano mai una tesi «culturale» che non sia già stata fatta...*

AUGUSTE – *Lo dice anche la *Communio et Progressio*: «Si apre qui alle università un campo immenso di lavoro su argomenti vitali non inferiori in dignità a nessuna delle discipline dell'insegnamento tradizionale. La Chiesa desidera assicurare e persuadere i ricettori in questo campo della comunicazione sociale che gradirà le conclusioni e le conseguenze delle loro ricerche e che è pronta ad ordinarle e ad usarle a beneficio di tutta l'umanità».*

LOUIS – *Adesso sono un po' più soddisfatto... sia per le riserve e preoccupazioni della Chiesa, che per questo nuovo lavoro scoperto per qualche giovane disoccupato.*

AUGUSTE – *Indipendentemente dalle risposte dell'inchiesta penso che oggi assistiamo, grazie ai satelliti artificiali, ad una contemporanea informazione universale. Ad esempio, i giochi olimpici di Los Angeles sono visti da miliardi di spettatori... di tutto il mondo.*

LOUIS – *Così dicono... e dove c'è la televisione, naturalmente.*

AUGUSTE – *...le informazioni, qualsiasi, possono anche essere conservate in «cassette» e riviste a piacere, a scopo culturale e di divertimento...*

LOUIS – *Certo, le notizie sono sempre un materiale che può favorire il dialogo tra gli uomini... Che non restino parole! Speriamo servano anche a costruire e rinsaldare la pace.*

A SCUOLA SI RECITA

I ragazzi sono interessati ad entrare nel mondo dello spettacolo, perché sono molto incuriositi da ciò che succede dietro le quinte, ovvero durante la preparazione. Quindi, dalla lettura dei testi all'interpretazione, dalla regia alla rappresentazione, allorché il Teatro è entrato nella scuola ha destato la massima attenzione dei giovani spettatori, e la maggioranza di loro desidera di partecipare attivamente alla realizzazione teatrale.

Perciò un libro come «Teatro nella scuola» (Elle Di Ci, pp. 160, L. 6.500), redatto da un autore esperto e tanto rappresentato come Franco Roberto, è la materia prima che gli insegnanti aspettavano e cercavano per fare Teatro in classe, giacché nel volume troveranno un ampio assortimento di scenette comiche, brani sceneggiati di Pinocchio, Bertoldo, Don Chisciotte, Promessi sposi e Vangelo, teatrolettura e giochi, oltre alla *Ministoria del Teatro*, gli appunti di *retta pronunzia italiana*, il *vocabolario teatrale*, ecc.

Claudio Argenti

Come destinatario del messaggio cinematografico, il ragazzo è un essere vivo, non un apparecchio ricevente. Questo vale, in genere, per ogni messaggio audiovisivo. Recenti indagini sociologiche sul formarsi dell'opinione pubblica, concordano nell'attestare la **funzione attiva del pubblico** circa il contenuto dei programmi radiofonici e televisivi, pubblicazioni e altri strumenti di comunicazione. Spesso si è portati a immaginare il rapporto tra messaggio e ricezione come un rapporto di causa e d'effetto: si comunica un messaggio e, passivamente, lo si riceve. Invece no. Risulta che lo stesso messaggio ha aspetti totalmente diversi su destinatari differenti. **Aiutiamo i ragazzi ad essere non passivi ma critici.**

IL CINEFORUM DEI RAGAZZI

Per una riflessione critica personale e comunitaria.

di Alfonso Moscato

1. Il dibattito come giudizio di gruppo

Il dibattito è un fatto di cultura su un oggetto di cultura, anche se con ramificazioni pedagogiche e sociali.

Valorizzare l'essenza culturale del dibattito è un servizio alla verità; dall'intensità di tale valorizzazione verrà l'intensità delle eventuali conseguenze sociali e pedagogiche.

Il rispetto per la verità dell'opera, il rispetto per le opinioni dell'autore espresse nell'opera, il rispetto per le idee di chi discute con noi hanno già un grande valore educativo e sociale.

Tale valore sarà confermato e accresciuto dalle eventuali implicazioni pedagogiche e sociologiche dell'opera in esame, per il tema che essa tratta o per la particolare visione della vita che illustra.

Inoltre, il dibattito stesso fornirà molte occasioni per arricchire la propria esperienza umana nello scambio di idee e di impressioni e nell'esercizio di un rapporto umano in cui i singoli si sentono impegnati a una comune scoperta della verità oggettiva delle cose.

Il dibattito, infatti, è essenzialmente una *riflessione critica comune*. In quanto «riflessione», il dibattito è penetrazione; non si resta alla soglia dell'opera o al livello emozionale inconscio, ma si va alla con-

sapevolezza di quel che si riceve e delle proprie emozioni; ed è anche stimolo psicologico a seguire e a capire lo spettacolo (dovendo poi comunicare le proprie impressioni).

Il dibattito è riflessione «comune» o meglio riflessione personale integrata dalla riflessione comune. A questo livello, si ha un arricchimento attraverso il dialogo per l'apporto dell'intelligenza e sensibilità altrui; oltre agli spunti suggeriti dal progredire della discussione stessa; notevole è poi la funzione «creatrice» della necessità di chiarire a se stessi e agli altri quel che si pensa e si sente.

Il dibattito è, infine, riflessione «critica». E questo metterà in rilievo tre fatti principali. 1) Lo spettacolo è opera d'invenzione e non di vita reale: anche se ricalca o, addirittura, narra nei particolari storici fatti realmente accaduti, la scelta operata dall'autore, la particolare angolazione dalla quale è mostrata la storia, ne fanno qualcosa di «inventato» di «ricostruito» dall'autore. 2) L'esistenza dell'opera audiovisiva, in quanto contenuto, è «fittizia», non reale; se si vuole, si potrà dire (in caso di fatti realmente accaduti) che la storia è vera, ma è più vero che si sta narrando *come* è accaduta (ma non sta, certamente, riaccadendo). 3) La vicenda dell'opera audiovisiva è solo quel-

la raccontata, e in quei termini, e si esaurisce all'ultima immagine. Quindi, si deve partecipare non solo «emotivamente» (se avesse fatto questo... se avesse detto quello... cosa succederà dopo?...), ma anche con la «riflessione» o, se si vuole, *avvertitamente*.

La partecipazione emotiva dà impressioni forti, immediate, partecipazionali (identificazione o rifiuto) che poi vengono cancellate dal tempo o dal sopraggiungere di altre impressioni (della vita vissuta o di altri spettacoli, letture, ecc.).

La partecipazione «avvertita» fa cogliere meglio i valori oggettivi dell'opera, e aiuta la stratificazione delle opinioni suggerite o indotte dal film. La stratificazione e l'azione delle opinioni avviene sempre, sia nei consapevoli che negli inconsapevoli; solo che l'*avvertenza* seleziona i contenuti e accelera il processo di assimilazione o di rigetto.

Il discutere con gli altri, oltre a filtrare l'emotività, spinge a non accettare nulla acriticamente.

2. L'animatore del dibattito

L'animatore del dibattito è un «esperto» e questo gli conferisce prestigio agli occhi dei ragazzi, e anche «potere». Ma questo potere non è autorità di comando, è legato invece proprio alla sua maggiore «esperienza» e alla sua capacità di comunicarla, stimolando le forze attive del gruppo e dei singoli.

Comunque, se proprio la si vuol chiamare autorità, si deve aggiungere a questo sostantivo l'aggettivo «promotrice» che lo qualifica e chiarifica. Tale autorità prende forma in un tipo di rapporto nel quale gli interessi di chi comanda e quelli di chi segue sono rivolti nella stessa direzione e il successo di chi comanda è legato al fatto che egli riesca a far progredire chi lo segue. Quando ciò non si verifica, il fallimento è suo e loro contemporaneamente.

In questo tipo di rapporto, chi è in condizione di superiorità usa la propria condizione per aiutare le persone a lui soggette, in modo da ridurre progressivamente la loro inferiorità e renderle a lui pari; cioè, il rapporto di autorità nel senso tradizionale tende ad annullarsi in favore di un nuovo rapporto in cui non basti e-

mettere un ordine e ottenerne in qualsiasi modo la esecuzione, ma valga soprattutto il sentirsi corresponsabili del raggiungimento del fine comune.

All'autorità promotrice corrisponde uno stile di comando «democratico». Tenendo presente che il comportamento di *comando* si basa su due dimensioni generali — il controllo da parte del «capo» degli obiettivi del gruppo e dei mezzi per raggiungerli, e l'azione di «stimolo» del capo nei riguardi dell'attività del gruppo — lo stile democratico applicato all'animatore si esplicherà nel modo seguente:

1) l'animatore sollecita, incoraggia e assiste gli interventi, facendo in modo che restino in linea con il tema e gli scopi del dibattito;

2) mette a disposizione del gruppo e dei singoli la propria competenza, senza imporla e senza volere per forza l'ultima parola o un trattamento privilegiato;

3) rispetta la composizione del gruppo e non fa vedere di avere preferenze, o ripulse, per gli individui o per il loro tipo di intervento;

4) approva o critica in base a ragioni obiettive, che espone e chiarifica;

5) si sforza di comportarsi come membro del gruppo, evitando però di accollarsi tutto il lavoro di discussione; non deve essere lui solo a parlare o a parlare più di tutti gli altri — salvo casi di «emergenza».

In conclusione, il ruolo dell'animatore di dibattito «democratico» è caratterizzato da un rispetto attivo dell'autonomia dei ragazzi, nel senso di indirizzarla verso la migliore realizzazione dei loro desideri e aspirazioni che sono, nel caso, la riuscita della ricerca e della discussione e il raggiungimento degli scopi per i quali vi si partecipa e cioè l'apprendimento e lo sviluppo della personalità.

L'animatore *democratico* partecipa attivamente alla vita del gruppo agendo come catalizzatore per liberare le energie potenziali presenti nel gruppo stesso.

3. Il ragazzo come membro d'un gruppo

La situazione di gruppo condiziona il singolo; e maggiore è il numero dei membri

del gruppo più varie sono le situazioni che si originano in seno ad esso.

In genere, i comportamenti e le reazioni dei ragazzi durante il dibattito dipendono dal temperamento di ciascuno; ma anche la composizione e l'atteggiarsi del gruppo, come pure la personalità e il comportamento dell'animatore, hanno la loro insostituibile importanza.

Per semplificare, possiamo dire che i comportamenti dei ragazzi saranno relativi alle caratteristiche individuali e alle caratteristiche di gruppo.

Le caratteristiche *individuali* che più possono influenzare la situazione di dibattito nel singolo ragazzo sono quelle che riguardano le doti intellettuali, il carattere, la sensibilità e l'aggressività.

Le caratteristiche di *gruppo* (meglio, della situazione di gruppo) sono in rapporto all'interazione stabilitasi o no tra tutti i membri del gruppo, alla coesione del gruppo, ad eventuali conflitti psicologici dei ragazzi tra di loro o con l'animatore.

Prima di intervenire nel dibattito, il ragazzo può provare, nei confronti dell'animatore, timore riverenziale, aggressività, rifiuto, ecc.; e, nei confronti dei compagni, desiderio di distinguersi, timidezza, ecc.

Durante l'intervento può avvertire, di fronte all'animatore desiderio di far bella figura oppure di imparare o anche suggestione e tendenza ad accettare automaticamente tutte le sue parole; di fronte ai compagni, può sentirsi spinto a mettersi in mostra o a prevalere o può avvertire integrazione, timidezza, ecc.

Anche *dopo* aver parlato, e a dibattito concluso, ci possono essere risonanze sia nel singolo che nel gruppo, delle quali bisogna tenere conto: soddisfazione o insoddisfazione, reazioni positive verso l'animatore oppure astio e rancore, maggior affiatamento coi compagni o maggior chiusura in se stesso.

L'animatore seguirà in maniera vigile tutto questo lavoro, in modo da sapervi adattare, nella forma più positiva e produttiva, la propria attività. A questo servirà anche la conoscenza di alcune tecniche fondamentali riguardanti il dibattito; le quali tecniche dovranno essere, dall'animatore, personalizzate e funzionalizzate al tipo di ragazzi coi quali si troverà a svolgere il proprio compito.

4. Il dibattito come sintesi di parola e immagine

La visione dell'opera cinematografica è, per lo spettatore, un'esperienza modificatrice che fa entrare in momentaneo squilibrio la sua personalità, richiedendo poi un riequilibrio che, come ogni esperienza umana, dovrebbe essere anche un perfezionamento della personalità.

Il riequilibrio, e l'accrescimento di perfezione, sarà proporzionale alla consapevolezza dell'azione del soggetto e al suo intervento attivo il che, trattandosi di un'opera che si rivolge alla sensibilità e all'intelligenza, si opera principalmente come presa di posizione personale di fronte a ciò che viene mostrato o proposto.

Questa presa di posizione ha due momenti principali: la conoscenza dell'opera cinematografica e il giudizio su di essa.

Nella conoscenza dell'opera e, conseguentemente, nel giudizio entra la considerazione di tutti quegli elementi personali e sociali che l'opera stessa viene a mettere in movimento o in discussione.

Utilità della spiegazione verbale

La cultura contemporanea è ancora legata alla parola e, in genere tutta l'attività critica si svolge sul piano della parola, si tratti di critica letteraria come di critica delle arti figurative, di critica teatrale, di critica cinematografica.

Da qualche tempo s'è cominciato a fare la critica delle opere audiovisive per mezzo delle immagini audiovisive; il giorno in cui queste iniziative usciranno dalla fase sperimentale per diventare patrimonio comune, si avrà una svolta decisiva nella comprensione del linguaggio audiovisivo.

Oggi questo linguaggio è ancora rudimentale e non è assimilabile in forma consapevole dalla maggior parte dei nostri contemporanei. Il linguaggio verbale, quindi, e l'organizzazione razionale del discorso conservano tutta la loro carica di propeudeutica alla verità e di ausilio alla conoscenza e alla valutazione delle proprietà oggettive della realtà.

Anche la comprensione dell'opera cinematografica sarà facilitata dall'essere espressa in termini verbali e organizzata secondo linee razionali.

La parola e l'immagine

Il film ha un suo modo di organizzare la

comunicazione, di parlare allo spettatore che non può essere tradotto in nessun altro linguaggio, anche se la comprensione può essere validamente agevolata da un procedimento verbale.

Ciò che conta e deve preoccupare è la ricerca e la conoscenza dell'oggettività dell'opera; il procedimento, la via che il pensiero segue, i supporti linguistici che adopera, devono essere omogenei con la verità di cui deve impossessarsi.

D'altro canto, però, la profonda *unità* e compenetrazione di parti che è propria dell'uomo, si riverbera anche nella sua articolazione linguistica; e dunque i moduli dell'espressione possono e debbono vicendevolmente sostenersi in modo da permettere una più completa e facile acquisizione della verità stessa.

E' questa la ragione per cui il pensiero più facilmente raggiunge il suo scopo di conoscere «cinematograficamente» il film se può avvalersi dell'apporto di un linguaggio ricco e congeniale qual è quello della parola.

Cinema e parola, anche storicamente, sono in armonica contrapposizione. Infatti, il sempre maggior predominio della parola ci aveva quasi convinti, negli ultimi secoli, che la parola fosse l'unico mezzo di comunicazione fra gli uomini e l'unico mezzo di formulazione del pensiero. Ma poi venne il cinema a ristabilire l'equilibrio e a restituire all'immagine il suo valore, insegnandoci che si può pensare a «sentire» anche senza l'aiuto della parola e in modo preciso e intenso.

La parola trae occasione dall'immagine

L'immagine, tuttavia, non potrà sostituire la ricchezza della parola — pena un regresso nell'evoluzione della civiltà — ma si aggiungerà ad essa per una superiore sintesi parola-immagine che fornisce all'uomo uno strumento per quanto possibile completo per esprimere se stesso e il mondo che lo circonda.

Così l'immagine deve stimolare la parola, perché «solo nella sfera della ragione quello che l'immagine suscita non tradisce la nobiltà dell'uomo: solo nella sfera della ragione gli "stati di coscienza" possono divenire "presa di coscienza" e la "emozione estetica" può tradursi in giudizio critico».

La conquista dell'immagine, operata dall'uomo contemporaneo attraverso nuove tecniche da lui costruite, significherà un

progresso sulla via della socialità agevolato dalla miglior presa di coscienza personale dei contenuti della cultura del passato — e degli altri popoli — e dalla possibilità degli scambi comunicativi tra persona e persona e tra gruppo e gruppo. La civiltà dell'immagine approfondirà e diffonderà le migliori conquiste della civiltà della parola.

Il dibattito fusione d'immagine e parola

Di qui trae origine la forza, e la validità, del dibattito che metodologicamente unisce l'espressione dell'immagine (l'opera audiovisiva) con l'espressione della parola (la discussione).

La spiegazione verbale accresce l'intensità dell'esperienza audiovisiva. Inoltre fa sì che si passi più facilmente a una chiarificazione razionale delle proprie emozioni. Il dibattito aiuta a uscire dalla soggettività dell'esperienza individuale e, in più, potenzia l'esperienza di ciascuno con l'esperienza degli altri. Lo spettacolo «si vive» insieme — e questo nessun'altra espressione potrà sostituirlo —; ma questo vivere insieme la stessa esperienza difficilmente si potrà vagliare e assimilare con altri mezzi che non siano le parole, il discorso verbale, il dialogo a voce.

5. Il dibattito come momento educativo

Il dibattito, coi ragazzi, può essere utilizzato per discutere le opere di pittura e di scultura, i libri, la stampa quotidiana e periodica, i mass media (cinema, radio, televisione, dischi) e gli avvenimenti. Il dibattito aiuta a raggiungere meglio, perché suscita domande dall'interno e si presta meno ai paternalismi, gli scopi di una vera educazione moderna, che sono quelli di avviare alla *scoperta del mondo* attraverso la conoscenza ragionata dei fatti, degli uomini, della vita.

Noi parliamo qui solo del dibattito di film.

L'animatore si collocherà alla confluenza del processo di scoperta del mondo mediante il cinema, per orientarlo e vagliarlo. La sua condotta pratica sarà modellata secondo alcune direttrici, di cui le principali sono:

- tener conto delle possibilità di ciascun ragazzo;
- rimettere al loro giusto posto i fatti e gli avvenimenti;
- far capire ai ragazzi che l'immagine

non è la realtà, ma un'«invenzione» di essa o una rappresentazione di essa;

— ricordar loro il valore della *dimensione quotidiana* dell'esistenza;

— aiutarli a non contentarsi della scoperta passiva che dà loro l'illusione di partecipare alla vita degli altri;

— insegnar loro a conservare e sviluppare un sano senso critico;

— orientarli verso l'avvenire;

— dare il giusto rilievo alla *diversità* delle fonti e dei modi di informazione: dai mass media alla stampa, ai testi scolastici, alla vita vissuta.

6. Tecnica del dibattito

Il dibattito ha come scopo di formulare dei giudizi adeguati sull'opera — come sintesi degli interventi e delle divergenze dei partecipanti.

Il primo passo per giungere al giudizio è l'*interpretazione* dei «segni» attraverso i quali l'opera viene comunicata; operazione che abitualmente viene chiamata *lettura* (o decodificazione). La lettura consiste nel rilevare oggettivamente *cosa* l'opera ha detto e *come* l'ha detto, conforme alla natura del linguaggio e del mezzo scelto.

Segue l'operazione critica vera e propria, cioè il *giudizio* sul come l'autore, attraverso l'opera, si esprime: possiamo chiamarla appunto *critica*. Comprende l'*analisi* dei vari aspetti presentati dall'opera e la *valutazione* della realizzazione di questi aspetti.

Un dibattito cinematografico potrebbe anche fermarsi al film in esame. Ma dalla comunicazione filmica scaturisce una molteplice dinamica; sarebbe monca una discussione che non ne tenesse conto e non la esplicitasse. Perciò un dibattito cinematografico completo dovrebbe abbracciare parecchi livelli. Ne accenno alcuni.

Come prima cosa bisognerà mettere in risalto il livello dei valori oggettivi dell'opera, nel duplice aspetto *linguistico* e *artistico*, dato che l'oggetto in esame è un *film* e non altra cosa.

Poi (naturalmente non si tratta di ordine cronologico, ma di elencazione di livelli: dal più esterno al più interno) si passerà alla scoperta degli *effetti* prodotti dal film sul gruppo che partecipa al dibattito. Analizzando gli effetti converrà individuare quanto questi dipendano o no dalla riduzione dei «generi» cinematografici in

formulette collaudate e di effetto e dagli stereotipi dei giovani spettatori.

A questo punto è facile che venga a evdenziarsi il gioco, consapevole o no, di conquistare o persuadere lo spettatore attraverso la complessa e sottile natura dell'opera cinematografica.

Ricordiamoci che un film non è semplicemente la somma totale delle azioni che descrive o dei messaggi che irradiano da queste azioni, ma consiste anche in vari significati sovrapposti l'uno all'altro e che, tutti insieme, collaborano al risultato finale. Possiamo distinguere due strati principali in un film: quello del *messaggio chiaro* e quello del *messaggio nascosto* (o contenuto chiaro e contenuto occulto) ai quali corrispondono il significato manifesto e il significato nascosto (o comunicazione patente e comunicazione clandestina).

La comunicazione patente si esercita spesso sui contenuti nascosti, per esempio con allusioni, più o meno comiche, a certi tabù, al regime politico e simili; come del resto la comunicazione clandestina si esercita spesso sui contenuti manifesti, mettiamo l'esaltazione dell'eroe (per creare una mentalità bellicista) o l'erotizzazione della donna (per allentare i freni di una certa morale).

Così, attraverso la varia mescolanza di gradi di evidenza e di gradi di occultezza, il cinema manipola spesso il pubblico incanalandone aspirazioni, desideri, scelte. E' chiaro che il dibattito deve mettere in luce l'eventuale presenza di comunicazioni clandestine o l'intenzione di manipolare gli spettatori.

Un altro livello cui deve interessarsi il dibattito è quello dei «valori». Abitualmente s'intende per valore ciò che interessa o è approvato dalla maggior parte degli individui di una società. E da un punto di vista sociale la cosa può anche funzionare. Resta da vedere, però, se ciò che è socialmente accettato è anche perfetto degli individui e dei gruppi, cioè se è (e ha) un valore etico. Si sa purtroppo che non sempre ciò che è valido socialmente è valido anche eticamente e, d'altro canto, ciò che eticamente vale non sempre è socialmente accettato.

Spesso il cinema presenta come valori etici i valori sociali (raramente validi anche eticamente) o addirittura le mode del momento. Il dibattito deve con molta attenzione distinguere e sottolineare le differenze e le confusioni.

(Continua).

LOVE STREAMS (SCIA D'AMORE)

di John Cassavetes

«L'amore è come una corrente. E' continua. Non si ferma mai».

Michele Azzimonti

Da un dramma di Ted Allan. Regia: John Cassavetes. **Sceneggiatura:** Ted Allan e John Cassavetes. **Fotografia:** Al Ruban. **Musica:** Bo Harwood. **Costumi:** Jennifer Smith-Ashley. **Interpreti:** John Cassavetes, Gena Rowlands,

Dihanne Abbott, Seymour Cassel. **Produttore esecutivo:** Al Ruban. **Produzione:** Golan Globus. **Distribuzione:** Cannon Italia. **Origine:** USA. **Genere:** drammatico.

IL SOGGETTO

Che l'amore sia una corrente continua fra le aride secche delle nevrosi contemporanee è ciò che tenta di suggerirci la storia di Robert e Sarah. Lui è il prototipo dello scrittore di successo tutto genio e sregolatezza che ha trasformato la sua vita in un eterno vagabondare per locali notturni, e la sua villa californiana in un'instabile dimora dove le donne si consumano con lo stesso ritmo delle lattine di birra.

Anche Sarah, sua sorella, ha un rapporto squilibrato con la realtà: il suo carattere instabile, in precario equilibrio tra depressione e gioia isterica, l'ha portata varie volte in clinica psichiatrica. Dopo il divorzio dal marito e la perdita della figlia, che ha preferito vivere col padre, si consola con un viaggio in Europa a cui la spingono le insistenze di uno psicanalista, assieme al consiglio di dimenticare la brutta esperienza con un po' di sesso libero. Il viaggio fallisce, e Sarah, sull'orlo della follia, se ne torna in America dal fratello Robert. L'abbraccio tra i due è intenso: un attimo, e le scie d'amore tornano a fluire in due esistenze alla deriva, ma

senza riportarle sui binari di una vita meno burrascosa. Difatti Robert continua ad abbeverarsi alle «fonti» dei suoi romanzi, l'alcool e il sesso; e Sarah, ritornata bambina, riversa sul fratello un affetto dal carattere tipicamente infantile: candido, ma insieme ossessivo — «a corrente continua» — e soggetto a facili delusioni. Come accade quando Sarah riempie la casa del fratello di trofei floreali e gli regala un gruppo di animali: un cane, due pony, due anatre, una capra e una gallina con pulcini.

Robert ne è contrariato, ma non sa rispondere alla sorella che con una delle sue sbronze. Per Sarah tutto ciò si traduce in una crisi depressiva da cui uscirà in poche ore senza l'aiuto del medico — subito cacciato da Robert e rimpiazzato dalla compagnia degli animali che il fratello ha radunato attorno al letto della malata. Durante le ore dello svenimento, Sarah sogna di riabbracciare marito e figlia finalmente rappacificati. E' ciò che si propone di fare al risveglio, quando lascia la casa del fratello e rientra nel mondo.

LINEE DI LETTURA

Karl Kraus, uno dei grandi poeti della finis Austriae, affermava in una delle sue poesie che «in principio era la stampa, e

poi apparve il mondo». Il giornale, che veniva considerato da Hegel il mezzo con cui l'individuo si metteva in contatto con

lo Spirito del Mondo, nella mente di Kraus si era trasformato in un simbolo del sovvertimento della natura, in un manifesto menzognero in cui le notizie non falsano i fatti, bensì diventano fatti: sostituiscono la verità con l'opinione prefabbricata e standardizzata, riducendo l'intera vita a carta straccia.

I vaneggiamenti e le oscure elucubrazioni della stampa a proposito di «Love streams», Orso d'oro al festival di Berlino, rispecchiano questo processo deformante che ormai sembra investire ogni aspetto della nostra vita quotidiana.

Dopo i buoni risultati di «Mariti» e «Faces», il talento di John Cassavetes si è prodotto mediocrementemente in un film dall'impalcatura traballante e scombinata, in bilico tra i «drammoni» familiari di marca hollywoodiana e i modesti film artigianali in super 8 di qualche improvviso regista della domenica — senza alcuna offesa per la categoria —. La «Scia d'amore» di Cassavetes è in realtà una corrente morta che ristagna tra i contorni di una vicenda che alterna luoghi comuni a ovvietà e isterilisce le presunte nevrosi dei personaggi in una retorica dell'eccentrico e del bizzarro.

Robert, che dovrebbe espletare la figura dello scrittore «maudit», randagio e in perenne lotta col proprio tempo, è un istrione che declama compiaciuto il suo odio per il mondo attraverso la maschera di un Baudelaire da operetta. Sarah lo segue a ruota riducendo a caricatura un personaggio che si vorrebbe segnato dal

vuoto, dall'angoscia e dalla solitudine d'amore. Per tutta la durata del film si respira un'atmosfera di provvisorietà e d'inconsistenza, parole e immagini sembrano scivolare sul lato inquietante della storia senza sfiorarlo, i personaggi sono ombre cinesi che si muovono sullo sfondo di una narrazione uniforme e rettilinea, priva di quella necessità che informa le grandi opere.

Il bilancio è desolante: nessun richiamo culturale, nessuna interpretazione personale delle angosce dell'uomo moderno. L'ultima fatica di Cassavetes è una variante dei serial televisivi americani, gelidamente impersonali e costruiti su misura per un pubblico dalla lacrima facile che si assomiglia in tutte le sale del mondo.

Ciò che più lascia sgomenti è proprio questo: la «love stream» di Cassavetes ha gli stessi connotati di quella più venale «dollar stream» che in questi anni sta affluendo nelle casse di Hollywood grazie alle poetiche degli affetti familiari, della solitudine e della crisi della coppia. Si è cominciato con «Sul lago dorato» e si è arrivati a «Terms of endearment», con ottima soddisfazione dei botteghini.

Per carità: niente sussurri e grida, indagini sullo stato delle cose, anni di piombo o lucide follie. L'angoscia moderna può essere sconfitta con frasi ad alta concentrazione di saccarosio, come quella che Sarah pronuncia davanti al suo psicanalista: «L'amore è come una corrente. E' continua. Non si ferma mai». Beata lei.

DICHIARAZIONI DEL REGISTA

«I film li fanno gli individui, è chiaro, ma il sistema di Hollywood può impedirti di fare ogni cosa, ti stanno a sentire quando proponi le tue storie ma ti interrompono subito per chiederti: va bene, ma quanti soldi farà questo film?»

...Lui [Robert, n.d.r.] è troppo vecchio per essere un playboy, ha il successo ma

è solo, non ha voglia di cercare l'amore e si rifugia in se stesso. In un mondo di solitudine senza gioia, in cui i sentimenti sono soffocati, di giorno si è condizionati dalla televisione, di notte si hanno gli incubi, e si finisce con lo scaricare tutto sugli altri e col fare del male; i protagonisti del mio film mi piacciono, non li difendo ma li giustifico».

PARERI DELLA CRITICA

«Un verdetto [quello della giuria del festival di Berlino, n.d.r.] in linea di massima oculato, che... ha soprattutto il merito di aver puntato, per il massimo alloro, sui valori, del resto incontestabili, di «Love streams», indagine tra le più profonde e articolate sul dramma dei rapporti umani

in un sentore di vuoto, di solitudine, di angoscia per la difficoltà di esprimere nella maniera giusta i propri sentimenti come del sentirseli confortati dalla comprensione degli altri. Questa crisi esistenziale è riflessa su due esseri dai caratteri solo in apparenza opposti». *Leonardo Autera*

JIMMY DEAN, JIMMY DEAN

di Robert Altman

«Niente è più morto di un attore di cinema morto»
(John Dos Passos).

Ezio Leoni

Titolo originale: Come Back to the Five & Dime Jimmy Dean, Jimmy Dean (16 mm). **Regia:** Robert Altman. **Soggetto e sceneggiatura:** Ed Graczyk dalla sua omonima commedia. **Fotografia:** Pierre Mignot. **Scenografia:** David Gropman. **Interpreti:** Sandy Dennis (Mona), Cher (Sissy), Karen Black (Joan-

na), Mark Patton (Joe), Marta Heflin (Edna Louise), Studie Bond (Juanita), Kathy Bates (Stella Mae). **Produzione:** Scott Bushnell per Mark Goodson e Viacom Enterprise. **Distribuzione:** Bim. **Origine:** USA, 1982. **Durata:** 107'.

IL SOGGETTO

McCarthy è un borgo del Texas che vive di luce riflessa: la «fonte» è a poche miglia, a Marfa, dove nel '55 si girarono gli esterni (la fattoria di Reata) di Il gigante, ultimo film interpretato da James Dean, qualche mese prima di perdere la vita in un incidente con la sua Porsche bianca (30 settembre 1955). E nel drugstore di McCarthy, il «Five & Dime», si ritrovano, a vent'anni da quella fatidica data, le ex-componenti (ma è corretto chiamarle «ex»?) del piccolo vecchio club «Disciples of Jimmy Dean»: il loro incontrarsi si risolve in un amaro momento di verifica delle proprie singole esistenze.

Edna Louise è la proprietaria del locale, la più anziana del gruppo. Vent'anni prima aveva con sé il marito a gestire l'emporio (e ad ubriacarsi di nascosto) ma lo squallore del locale è tale e quale, con la carta moschicida che pende dal soffitto e il neon rosa a incorniciare una stampa oleografica di Gesù (i lumini sono per le foto di James Dean!).

Sissy è sboccata quanto basta per delineare il suo personaggio disinibito e procace. Il suo seno è stato da sempre occhieggiato dai maschi del paese, ma una delle «rivelazioni» dell'incontro sarà proprio il suo dramma di donna «di plastica»: un tu-

more alla mammella l'ha costretta all'asportazione totale ed a questa frustrazione della sua femminilità si è aggiunta quella di essere stata poi abbandonata dal marito.

Juanita e Stella Mae fanno solo da contorno ma stigmatizzano con sottigliezza due facce contrapposte della «moglie» americana: la grande vitalità e la superficiale allegria dell'una escono sconfitte alla distanza dall'impacciata timidezza e dall'appagante serenità familiare (7 figli!) dell'altra.

Mona: è la presidentessa del club ed anche al presente vive della «luce riflessa» dell'indimenticabile Jimmy Dean. Per lei è stato più che un idolo lontano, è stato concretamente il «messia» del mito americano che l'ha incontrata ed amata in una notte sul set del Gigante rendendola madre: l'ironia della sorte ha voluto che Jimmy Dean junior nascesse probabilmente malato di mente (il trauma nella gestante per la morte del divo?) o almeno crescesse come tale tra le «cure» di una madre invischiata sempre più tra mito e follia. L'ironia delle circostanze vuole che ora il novello Jimmy fugga a sua volta a bordo di una Porsche, forse proprio per l'accavallarsi ineluttabile di mito e realtà.

Joanna si caratterizza come il «*deus ex machina*» della vicenda. Nel '55 «lei» era Joe, l'unico ragazzo del club, incerto nella sua virilità; fu violentato proprio dal futuro marito di Sissy e la sua insicurezza psicologica e sessuale lo ha portato, con un'operazione, ad una completa transessualità: ora è a tutti gli effetti una donna ed è da questa «rivelazione» che prendono spunto tutte le altre. In primis quella che fu proprio Joe e non James Dean, in quella notte, il compagno di Mona e che forse l'aggrapparsi allora l'

uno all'altro, anziché alle idolatrie divistiche ed ai luoghi comuni, avrebbe assicurato ad entrambi una vita più vera. Non importa comunque se le amarezze sono state più forti delle soddisfazioni, né che la delusione sembri l'unico destino per questo microuniverso americano, ciò che vale è la dinamica del ritrovarsi tra esseri umani e riagguantare un po' di energia per la riedizione del proprio esibizionismo liberatorio: Mona, Sissy e Joanna intonano come ai bei tempi «*I've been working on the Railroad*».

LINEE DI LETTURA

Tutto il mondo in una stanza. Anzi in un emporio, l'emporio del mito! In vent'anni nulla è cambiato nel drugstore di McCarthy proprio come nulla sembra essere cambiato nell'atteggiamento verso la vita delle protagoniste. Solo che ora le pareti della stanza sono ancor più tappezzate di foto e di cimeli di James Dean, appesi qua e là quasi a tamponare le falle del mausoleo del sogno in celluloide; «mausoleo» non solo esteriore ma legato a filo doppio alla fragilità delle illusioni umane che si perpetuano nel tempo. Il grande specchio del locale attraverso cui Altman soffusamente amalgama passato e presente non riesce a raggiungere la potenza evocativa dello schermo bianco che rigenera l'immaginario inconscio (come forse era nell'intenzione dell'autore), ma ugualmente il fitto dialogo delle protagoniste, il continuo intersecarsi di riferimenti, ricordi, attualità e apparizioni

arriva a creare un'atmosfera sospesa di afa esistenziale («temevo che l'estate finisse, invece durerà per sempre») e di nostalgia consolatoria («compremeremo Reata ed andremo ad abitarci per sempre»). Il fascino del cinema di Altman pervade insomma *Jimmy Dean, Jimmy Dean*, corroborato più dalla straordinaria verve delle attrici che dalla consueta teatralità del testo di Graczyk: la personalità del regista si nota proprio nel (ri)tocco del finale (con i titoli di coda già in corso). La cinepresa vaga tra le pareti del drugstore; tutto è decrepito e di fotografie, suppellettili, mobilio non restano che i mesti «relitti» spazzati dal vento acre e polveroso del Texas: il tempo ha fatto ancora una volta giustizia dei feticci del mito o forse quelle immagini non sono che le vere immagini del «vent'anni dopo», al di là della forza dell'immaginazione e della suggestione dei ricordi.

IL REGISTA

Filmografia (solo registica) di Robert Altman (Kansas City, Missouri, 20.2.1925):
 1955 *The Delinquents (tv)*
 1957 *The James Dean Story (tv)*
 1967 *Conto alla rovescia*
 1969 *Quel freddo giorno nel parco M.A.S.H.*
 1970 *Anche gli uccelli uccidono*
 1971 *I comparì*
 1972 *Images*
 1973 *Il lungo addio Gang*

1974 *California poker*
 1975 *Nashville*
 1976 *Buffalo Bill e gli indiani*
 1977 *Tre donne*
 1978 *Un matrimonio Quintet*
 1979 *Una coppia perfetta*
 1980 *Health Popeye*
 1982 *Jimmy Dean, Jimmy Dean*
 1983 *Streamers*

SILKWOOD

di Mike Nichols

«Che schifo questo posto: è il mio paese, guarda com'è ridotto».

Ezio Leoni

Regia: Mike Nichols. **Sceneggiatura:** Nora Ephron e Alice Arlen. **Fotografia:** Miroslav Ondricek. **Montaggio:** Sam O'Steen. **Musica:** Georges Delerue. **Scenografia:** Patrizia von Brandestein. **Costumi:** Ann Roth. **Interpreti:**

Meryl Streep (Karen Silkwood), Kurt Russell (Drew Stephens), Cher (Dolly Pelliker). **Produzione:** Mike Nichols e Michael Hausman per la ABC Motion Pictures. **Distrib.:** Cidif. **Origine:** USA, 1983. **Durata:** 128'.

IL SOGGETTO

Karen Silkwood vive e lavora in Arizona. La sua situazione umana è certamente caotica: abita con il suo uomo, Drew, e con un'amica, Dolly Pelliker, in una casa trasandata ove il punto di riferimento domestico sono le lattine di birra nel frigorifero. Alle spalle ha un matrimonio fallito (e tre bambini che vivono con l'ex-marito nel Texas) ed il presente non sembra mostrarle positivi sbocchi esistenziali: lavora come operaia in una fabbrica di plutonio dove le condizioni di salute sono più precarie del posto di lavoro. La trascuratezza e la malafede dei responsabili costituiscono un pericolo, sia per gli operai sia per gli impianti cui i materiali sono de-

stinati, ed alla coscienza sindacale e politica che viene affermandosi in Karen fa tragica eco il suo allarmante grado di contaminazione.

Karen Silkwood conosce così il tonificante attivismo del sindacato ma pure il trauma delle siren ed'allarme radiattivo, delle docce di decontaminazione e del totale smantellamento della propria casa, dopo che la radiattività l'ha «stranamente» invasa.

Alla fine, mentre sembra avvicinarsi il momento della grande denuncia sociale con l'incontro chiave con un giornalista del «New York Times», Karen muore in un ambiguo incidente d'auto.

LINEE DI LETTURA

Quella di Karen Silkwood è una storia reale (anno 1974: impianti della Kerr-McGee Nuclear Corporation) e diventa nel film di Nichols una vita «esemplare» (in negativo): il grigiore del privato, il rischio del sociale si interscambiano amaramente. La regia non punta alla forzatura del film-accusa (la morte di Karen resta circondata di dubbi) ma, proprio nelle immagini finali al rallentatore, «idealizza» la figura della protagonista: la devastazione dell'abitazione di Karen assurge a visualizzazione dello spazio delle sue incerte

sicurezze personali così come il «malessere esistenziale» della società americana diventa metaforicamente il veleno contaminante del plutonio.

La vicenda di Silkwood è linearmente leggibile come fatto di cronaca e di costume, ma il pericolo nucleare vi gioca un ruolo sottile e fondamentale, non eclatante e sanguinolento (alla *The Day After*) bensì subdolo ed insinuante come il tarlo angosciosamente concreto dell'insana coscienza della (in)civiltà contemporanea.

IL REGISTA

Non possiamo definire Mike Nichols un vero regista-autore cinematografico bensì

un regista di indiscussa personalità che nel cinema ha realizzato alcuni grandi

film. Si può dire insomma che della figura registica di Nichols la storia del cinema potrebbe fare a meno, ma che di almeno due suoi film no! I film in questione sono «Il laureato» e «Comma 22», un'accoppiata eccezionale giocata nel giro di tre anni (67-70) con cui egli «segna» il corso del Nuovo Cinema Americano.

Nato in Germania, a Berlino nel 1931 (6 novembre) Michael Igor Peschkowsky, in arte Mike Nichols, emigrò con la famiglia a New York dopo che il padre, un ebreo di origine russa, aveva perso la vita in un lager nazista.

Allievo dell'Actors' Studio si cimentò nella recitazione comico-satirica a fianco di Elaine May che gli sarà poi compagna nella vita e nella realizzazione artistica di spettacoli di successo: nel '65 trionfa a Broadway con ben quattro regie contemporanee ed è grazie a questa sua fama teatrale che può esordire nel '66 nel cinema portando sullo schermo proprio il suo successo del momento Chi ha paura di Virginia Woolf, dal dramma di Edward Albee.

L'amara conflittualità del testo e la vigorosa interpretazione di attori quali Elizabeth Taylor, Richard Burton, George Segal e Sandy Dennis segnalano positivamente la direzione di Nichols che nell'anno seguente, dopo la «prova» della riduzione teatrale del romanzo di Charles Webb, osò di nuovo il passo cinematografico: Il laureato (The Graduate, '67) fu una stimolante combinazione di elementi disparati che pulsavano nel tessuto connettivo sociale americano e che Nichols seppe coordinare coniugando nel suo cinema emozioni concettuali, visive e sonore: Benjamin Braddock è un Holden Caulfield («Il giovane Holden», romanzo di J.D. Salinger del 1951) più borghese e romantico, più intimista e quindi meno massificato ma ingenuamente troppo «candido» (fondamentale l'interpretazione del «volto nuovo» di Dustin Hoffman).

La mantide-Anne Bancroft, mentre sintetizza nel sesso la voracità suadente del compromesso e dell'ipocrisia della società adulta americana a cui Benjamin-Hoffmann concede una distaccata partecipazione (continuerà a chiamare la sua amante «signora Robinson»), evidenza pure, per contrasto, la speranza di una «filiazione» sociale diversa di una «nuova America» in quanto è proprio in sua figlia, la «virginale» Elaine (ah Katharine Ross!) che Benjamin scoprirà un senso (sentimentale) da dare alla vita: il «rapimento» fi-

nale, immortalato in immagini ormai «storiche» (perfino citate oggi negli spot pubblicitari), è una non-conclusione esistenziale che ha stigmatizzato inconsciamente tutta una generazione.

E Nichols ha dichiarato a questo proposito: «La cosa che mi piace di più del "Laureato" sono gli ultimi tre minuti del film, durante i quali i due giovani stanno seduti sull'autobus, frastornati e totalmente consapevoli di non aver risolto alcunché. Non sanno che diavolo dirsi... Molte cose sono possibili: non si tratta di una conclusione. Per Benjamin molte scelte rimangono aperte».

La disillusione cui hanno fatto capo molte di quelle scelte non ha tolto, anzi ha mitizzato il carisma del «Laureato» così come la sete di limpida riflessività contenutistica ed i conseguenti caratteri stilistici (per tutti la corsa-immobile di Benjamin «bloccato» dal teleobiettivo, l'«amalgama» spirituale delle canzoni di Simon e Garfunkel) hanno fatto da battistrada a quel momento cinematografico attento alla contemporaneità delle psicologie, al protagonismo dell'ambiente ed all'autonomia mitico-realistica dell'oggetto filmico che si è provato ad individuare col termine «Nuovo Cinema Americano».

E' in questa nuova realtà hollywoodiana che Nichols può passare da un «cinema dell'utopia» ad un «cinema dell'assurdo»: Comma 22 (Catch 22, '70) esprime figurativamente ciò che è alla base del fantomatico «comma 22» del regolamento militare per cui «un pilota che risulti non sano di mente può essere esonerato dal servizio, ma un pilota che chieda di essere esonerato dal servizio non può considerarsi non sano di mente per cui potrà essere mantenuto in servizio».

Ma limitarsi ad apprezzare in quest'opera la dirompente carica antimilitarista è riduttivo poiché, proprio partendo dalla dinamica avanguardista del romanzo omonimo di Joseph Heller, Nichols elabora una critica totale a certo istituzionalismo asfittico della civiltà capitalistica americana ed alla idiosincrasia parossistica dell'individuo che le si confronta («la guerra come stato della mente e della coscienza» puntualizzò a suo tempo Franco La Polla).

Con Conoscenza carnale (Carnal Knowledge, '71) la satira si fa più personalistica ritraendo la gaudente «immaturazione» di due amici, Sandy (Art Garfunkel) e Jonathan (Jack Nicholson), in varie tappe del proprio vivere: dalle esperienze u-

niversitarie alle «sicurezze» oltre la soglia dei quarant'anni si ritrovano squallidamente a confrontarsi con l'esibizionismo e la precarietà della propria «ideologia» esistenziale «a tutto sesso», verbale e pratico. L'acre concretezza della sceneggiatura di Jules Feiffer e la disarticolata espressività filmica della regia non si coniugano in un'opera stilisticamente completa ed al disunanime giudizio della critica fa seguito l'appannarsi della carica satirica di Nichols.

I due film successivi, *Il giorno del delfino* ('73) e *Due uomini una dote* ('74) non vanno oltre una simpatica sicurezza professionale chiamando in causa l'uno la «riflessione» disneyana (con uno scivolone nell'avventura patetica), l'altro la commedia alla Wilder, con un «divertissement» in bianco e nero (a colori per l'Italia!) d'eleganza ed intelligenza inappuntabili.

L'INTERPRETE

Meryl Streep merita uno spazio particolare. La trentanovenne attrice americana ha ricevuto nell'80 l'Oscar come miglior attrice non protagonista (*Kramer contro Kramer*) e nell'85 quello come protagonista femminile per *La scelta di Sophie*. In *Silkwood* ha ribadito la sua grande personalità d'interprete tanto che anche Tullio Kezich, su «La Repubblica», ha strutturato la recensione in un articolato elogio della «protagonista»: «...Questa è una attrice capace di confrontarsi con un personaggio vissuto senza finti pudori. Per diventare Karen, Meryl ha il coraggio di farsi brutta, malvestita, sgraziata... nella raffigurazione che ne dà non c'è nessuna ricerca di somiglianza fisica... Cerca piuttosto di recuperare il ritmo del respiro di una persona viva, con un procedimento che nasce da un'intima comprensione delle forze in gioco all'interno della tragedia. L'arte della recitazione svela in certi casi proprietà sciamaniche, capaci di pro-

Dopo un lungo silenzio il discorso sociale torna in evidenza con *Silkwood* ('83) in cui insoddisfazione esistenziale e insania nucleare si abbinano in una specularità che dà un quadro amaramente reale della qualità della vita americana: nel disimpegno che spesso soggiace al cinema-cinema degli anni '80 Mike Nichols, intellettuale di teatro che ben sa come fare del buon cinema, riesce ad essere ancora «segno» dei tempi.

FILMOGRAFIA

- 1966 *Chi ha paura di Virginia Woolf?*
- 1967 *Il laureato*
- 1970 *Comma 22*
- 1971 *Conoscenza carnale*
- 1973 *Il giorno del delfino*
- 1974 *Due uomini e una dote*
- 1983 *Silkwood*

durre effetti di valore sociale. Da un film all'altro la Streep sembra invitarci ad un confronto sempre più difficile e rigoroso con le tremende realtà del nostro tempo. Ed è sempre come se dicesse: non so bene che genere di persone fossero tutte queste donne, ma sono sicura che avevano il diritto di vivere».

FILMOGRAFIA

- 1971 *Il Padrino*
- 1974 *Il Padrino parte II*
- 1978 *Il cacciatore Olocausto (tv)*
- 1979 *La seduzione del potere Manhattan Kramer contro Kramer*
- 1981 *La donna del tenente francese*
- 1982 *Una lama nel buio La scelta di Sophie*
- 1983 *Silkwood*

DANIEL

di Sidney Lumet

«Ho dimenticato che cos'è che ci si deve aspettare dalla vita».

Ezio Leoni

Regia: Sidney Lumet. **Sceneggiatura:** E.L. Doctorow dal proprio romanzo «Il libro di Daniel». **Fotografia:** Andrzej Bartkowiak. **Scenografia:** Philip Rosenberg. **Musica:** canzoni cantate da Paul Robeson. **Montaggio:** Peter G. Frank. **Interpreti:** Timothy Hutton (Daniel), Mandy Patinkin (Paul Isaacson), Lindsay Crouse (Rochelle Isaacson), Amanda

Plummer (Susan Isaacson Lewin), Ed Asner (Jacob Aascher), John Rubinstein (Robert Lewin), Maria Tucci (Lise Lewin), Ian M. Mitchell Smith e Jena Greco (Daniel e Susan bambini). **Produzione:** E.L. Doctorow e Sidney Lumet per Burt Harris, John Heyman per la Paramount. **Distribuzione:** Newgold. **Origine:** USA, 1983. **Durata:** 110'.

IL SOGGETTO

Prima di tutto il dato storico: il 19 giugno 1953 Ethel e Julius Rosenberg vennero giustiziati sulla sedia elettrica sotto l'accusa di spionaggio. Un ruolo marginale il loro ma un «colpo» importante, il segreto della bomba H trafugato dai laboratori di Los Alamos e passato all'Unione Sovietica; incriminati dopo le confessioni dello scienziato Klaus Fuchs e del cognato di Julius, David Greenglass, i due coniugi proclamarono fino alla fine la loro innocenza: la sentenza ottenne solo vari rinvii (2 anni) e l'esecuzione causò una profonda lacerazione nell'opinione pubblica mondiale e tanto più nel cuore «democratico» degli americani.

In questo film Daniel Isaacson è il primogenito della coppia che, poco più che ventenne, «riscopre» il calvario dei genitori sospinto dall'onda coscientizzante dell'attivismo politico degli anni '60 e soprattutto dall'angoscioso impegno della sorella Susan nel tentativo di riabilitazione sociale del nome di famiglia. Daniel e Susan hanno vissuto da bambini il dramma di papà e mamma Isaacson (Paul e Rochelle nella finzione cinematografica), li hanno visti portati via dall'FBI, hanno subito il distacco tra la «strumentalizzazione» di parte (resta impressa la scena

in cui, per raggiungere il palco di un comizio, i due vengono passati a braccia sopra le teste della folla) e l'aridità affettiva del brefotrofo. Di là fuggirono insieme e riuscirono a raggiungere la loro vecchia casa: ritrovare anche questa vuota e devastata era stato l'estremo passo del loro sradicamento personale prima di essere al fine presi in adozione dai signori Lewin che li hanno cresciuti fino all'oggi con amore e comprensione.

Ora tra Daniel e Susan c'è come un baratro esistenziale: lui, già sposato e con un bambino, mostra interesse solo per i propri studi universitari; lei, instancabilmente, si dà da fare tra movimenti pacifisti ed attività sociali («l'atteggiamento giusto è di coinvolgersi, di aiutare, di creare...»). Quando lo sconforto la porta a tentare il suicidio ed a deperire poi inesorabilmente in un ospedale psichiatrico, Daniel però si risveglia e si muove alla ricerca di documenti, testimonianze, ricordi di dieci anni prima. Passato e presente si mescolano nella sua vita come nelle immagini del film, fino a giungere all'amalgamarsi finale dei funerali: quello di allora, di Paul e Rochelle, giustiziati «per la pace», e quello di Susan, consumata dal desiderio di una vera pace.

LINEE DI LETTURA

L'aura innocentista che ha sempre accompagnato il caso Rosenberg è stata incri-

nata proprio l'anno scorso dalla pubblicazione di *The Rosenberg File* (un libro di

Radosh-Milton) ma il film di Lumet cerca di astrarsi dal dibattito popolare sulla «colpa» seguendo il filo romanzesco-intimistico de *Il libro di Daniel* scritto nel '71 da un autore con la penna nella storia come Edgar L. Doctorow.

L'accostarsi di due protagonisti di forte personalità ideologica ed artistica come Lumet e Doctorow ha fatto sì che la «lettura» del caso si delineasse essenzialmente nella visione «ingenua» dei due piccoli Isaacson e nella conseguente riflessione sugli eventi secondo una prospettiva di forte ambiguità, in cui lo scandagliare la storia non presuppone il ritrovarvi una verità assoluta dei perché del passato ma un tentativo di spiegazione del presente. L'eredità di Daniel non è solo quella della storia sociale bensì, più angosciosamente, della storia privata: è un rapporto generazionale, genitori-figli, vissuto a distanza nel rivedere con gli occhi dell'adulto le emozioni di bambino; è un confronto all'interno di una stessa generazione tra la propria asfittica professionalità universitaria ed il disperato impegno di Susan.

La fredda enunciazione delle tecniche delle varie pene capitali, che fanno da «insert» a tutto il film, preludono ai dettagli iperealistici dell'esecuzione di Paul e Rochelle («sulla sedia elettrica il condannato diventa parte del circuito»), è, da parte di Daniel, una brutale deprivatizzazione della propria tragedia familiare per svincolarsi dal pietismo degli affetti e offrire un'analisi globale di un evento «pubblico» e non necessariamente solo «politico» («Per noi l'innocenza o la colpevolezza non erano rilevanti» ha puntualizzato Lumet «quello che importa, storicamente, è il modo in cui si comporta una democrazia in un momento di grande reazione»). Certo che l'eccessivo intellettualismo del proposito di deenfaticizzare la tensione i-

deologico-politica (riconducendola al livello, più «popolare», del privato) ritorce l'ambiguità nel risultato stilistico del film. «Lumet ha girato in una dorata tonalità seppia (il colore della memoria) gli spezzoni che si rifanno agli anni Trenta, quando gli Isaacson esplodono di energia esistenziale abbracciando l'ideale del comunismo. Ha poi posto Daniel e la sorella Susan in una contemporaneità bluastra, cristallina, secca e non di rado agghiacciante, come il loro dramma. Seppia e azzurro si fondono quando i bambini visitano i genitori in prigione: quasi un passaggio di consegne morali, in cui per forza i figli non capiscono e si adombrano, facendo presagire la tragedia che li attende alle soglie della maturità» notò subito Romano Giachetti (su «La Repubblica») quando Daniel uscì in America, ma questa pregevole ricerca formale, con il curato intarsio del montaggio che rende suggestivamente omogenei passato e presente, conferisce alla pellicola un preziosismo estetico ed una consistenza retorica forse sovrabbondanti.

Anche il consolatorio corteo pacifista in cui Daniel, moglie e figlio si immergono rasserrenati in chiusura rischia di semplificare in un patetico ottimismo il passo meditativo e articolato di *Daniel*.

Ciò che resta comunque «tagliente» nella memoria è la denuncia degli eccessi di «difensivismo», in cui può cadere l'organismo democratico, e soprattutto il nuovo calvario di Daniel via via che la questione ideologica e morale si universalizza in spazio (USA specchio del mondo) e tempo (il periodo della guerra fredda, la contestazione degli anni '60, l'abulia nucleare dei nostri giorni) compenetrando la ricerca della verità della storia a quella fondamentale dell'esistenza.

IL REGISTA

Nativo della Pennsylvania (Filadelfia, 25 giugno 1924) ma dopo soli quattro anni già cittadino newyorkese, Sidney Lumet approda alla macchina da presa nel 1950. Aveva recitato nel teatro yiddish, esordito a dodici anni a Broadway come uno dei «Dead End Kids» ed aveva avuto pure uno sporadico contatto con il cinema con una parte in Quartiere male-detto (1938).

Dopo la guerra e l'esperienza di una compagnia off-Broadway, nel '50 la CBS lo

assume come aiuto-regista in televisione dove in dieci anni egli gira circa 350 lavori. Particolare fama gli viene dai drammi di Reginald Rose ed è proprio con la versione per lo schermo di La parola ai giurati che nel '57 Lumet debutta nel cinema, su invito di Henry Fonda, l'attore protagonista della pellicola: è un'opera in bianco e nero, asciutta e incisiva nell'analisi del meccanismo giudiziario americano e ad essa fanno seguito altri validi lavori di stampo teatrale (anche d'autori

quali Tennessee Williams, Arthur Miller, Eugene O'Neil).

Nel '63 dirige ancora Henry Fonda in *A prova di errore*, un film fanta-politico sul rischio degli armamenti nucleari, quindi nel '65 con *La collina del disonore* e *L'uomo del banco dei pegni* affronta con mano decisa la drammatica ambiguità della violenza, smarrendosi un po', successivamente, nella letterarietà del testo in *Il gruppo* (dal romanzo di Mary Mc Carthy).

Nel '71 con *Rapina record* a New York Lumet dà un'impennata al proprio ritmo cinematografico (dosando nella spettacolarità dell'azione un'insinuante dimensione sociale), ma nel '73 con *Riflessi* in uno specchio scuro si invischia di nuovo nella tematica della violenza caricando esageratamente l'aspetto psicologico e la visualizzazione ad effetto.

Non ha grande eco *Loving Molly*, tratto da buon romanzo di Larry MacMurtry, ma il successo è straripante quando, l'anno dopo, fa la trasposizione del libro di Peter Maas, *Serpico*. È un film semplicista, senza mezze tinte, tutto avventura e manicheismo ma fa sì che a Lumet si aprano definitivamente le porte delle grosse produzioni: l'impeccabile *Assassinio sull'Orient Express* (da Agatha Christie),

Quel pomeriggio di un giorno da cani ('75, con un'intensa interpretazione di Al Pacino per la drammatica ricostruzione di un fatto di cronaca), *Quinto potere* ('76, su soggetto e sceneggiatura di Paddy Chayefsky) un'opera d'impatto sul potere della televisione, di grande attualità ma su registri fin troppo esasperati.

Nell'81 con *Il principe della città* Lumet realizza uno dei suoi lavori più calibrati: il poliziotto Daniel Ciello, testimone pentito della corruzione della squadra narcotici, è un personaggio esemplare del cinema «metropolitano» del regista: viso d'angelo e cuore lacerato egli si ritrova a sopravvivere, in una New York livida e brutale, intimamente solo, «infame» tra gli amici, deluso ed insicuro, disperato anche con se stesso («chiedetemi qualsiasi cosa e mi sembrerà di mentire anche se dico la verità...»).

Dopo il troppo «marmoreo» *Il verdetto* e il simpatico gioco teatrale di *Deathtrap* (neppure edito in Italia!) è la volta di Daniel ('83), un film coraggioso, osteggiato in America probabilmente per aver rivangato nel rimorso collettivo di una democrazia non sempre disposta alla cri-

tica (il caso dei coniugi Rosenberg giustiziati per spionaggio nel 1953), ma molto caro a Lumet proprio per la forza della ricerca del protagonista, ricerca di verità storiche ed esistenziali, in sintonia con la tensione ideologica dell'autore: «Non mi considero un ottimista in senso classico.

L'ottimista è uno che si aspetta sempre qualcosa. Ciò che importa per me è la lotta, è di continuare a lottare. Non credo necessariamente nella vittoria; non mi influenza, non cerco l'appagamento... ciò non vuol dire che sono un uomo disperato. Può sembrare un paradosso ma ha la sua logica: io credo nello sforzo costante, nel lavoro non di un singolo individuo, ma di tanti. A prescindere dai risultati immediati. Si può pensare che quelli che combattono abbiano necessariamente bisogno di vittoria, non è il mio caso. Secondo me non è importante far conto su una vittoria, come fosse una ricompensa.

Mi sembra infantile come atteggiamento. Guardate ad esempio i movimenti della non-violenza degli anni '60. La sconfitta ha lasciato una gran quantità di cuori infranti, ne è scaturita una situazione di «riflusso». Una causa? L'elemento di immaturità, il bambinismo della lotta. Quando non sono stati gratificati subito lo scoraggiamento è avvenuto molto rapidamente. La mia generazione invece ha imparato a non aspettarsi niente di immediato e gratificante ed ha continuato a combattere, "non-stop working"».

FILMOGRAFIA

1956 *La parola ai giurati*; 1958 *Fascino del palcoscenico*; 1959 *Quel tipo di donna*; 1960 *Pelle di serpente*; 1962 *Uno sguardo dal ponte*, *Lungo viaggio verso la notte*; 1963 *A prova di errore*; 1965 *La collina del disonore*, *L'uomo del banco dei pegni*, *Il gruppo*; 1966 *Chiamata per il morto*; 1968 *Bye bye Braverman*, *The Sea Gull*; 1969 *La virtù sdraiata*, *La poiana vola sul tetto*; 1970 *King: A Film-ed Record... Montgomery to Memphis* (documentario); 1971 *Rapina record a New York*; 1972 *Child's Play*; 1973 *Riflessi in uno specchio scuro*, *Loving Molly*; 1974 *Serpico*, *Assassinio sull'Orient Express*; 1975 *Quel pomeriggio di un giorno da cani*; 1976 *Quinto potere*; 1978 *Equus*; 1980 *Dimmi quello che vuoi*; 1981 *Il principe della città*; 1982 *Il verdetto*, *Deathtrap*; 1983 *Daniel*.

MOSTRA DI VENEZIA

I PREMI '84

Il Leone d'oro a Zanussi con «L'anno del sole tranquillo».

Ecco il responso della giuria della quarantunesima edizione della Mostra del Cinema.

LEONE D'ORO PER IL MIGLIOR FILM: «L'anno del sole tranquillo» (Rok Spokojnego Soñca) di Krzysztof Zanussi (Polonia).

PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA: a Otar Iosseliani, il regista russo che ha diretto il film di produzione francese «Cari alla luna» (Les favoris de la lune).

PREMIO PER LA MIGLIORE ATTRICE: a Pascale Ogier, interprete del film «Le notti di luna piena» (Les nuits de la pleine lune) di Eric Rohmer.

PREMIO PER IL MIGLIOR ATTORE: a Naseeruddin Shah, interprete del film indiano «La traversata» (Paar) di Goutam Ghosh.

LEONE D'ARGENTO PER LA MIGLIORE OPERA PRIMA: «Sonatina» (Sonatine) di Micheline Lanctôt (Canada).

PREMIO SPECIALE PER I VALORI TECNICI: a Pupi Avati, regista del film «Noi tre» (Italia).

PREMIO PER IL MIGLIOR FILM DELLA SEZIONE VENEZIA TV: ex-aequo ai film «Barbablu» (Blaubart) di Krzysztof Zanussi (Germania Occidentale) e «La casa delle risate» (Laughter house) di Richard Eyre (Gran Bretagna).

PREMIO VENEZIA DE SICA PER IL MIGLIOR FILM DEL GIOVANE CINEMA ITALIANO: all'unanimità a «Pianoforte» di Francesca Comencini (Italia).

Questi gli altri premi assegnati ai film della Mostra '84.

PREMIO FIPRESCI (Federazione della stampa cinematografica internazionale): al film «Patria» (Heimat) di Edgar Reitz (Germania Occidentale).

PREMIO O.C.I.C. (Organizzazione cattolica internazionale del cinema): al film «Cari alla luna» di Otar Iosseliani (Francia); menzioni speciali per i film «La neve nel bicchiere» di Florestano Vancini (Italia) e «Sonatina» di Micheline Lanctôt (Canada).

PREMIO PASINETTI (assegnato dal Sindacato nazionale dei giornalisti del cinema italiano): al film «L'anno del sole tranquillo» di Krzysztof Zanussi (Polonia), dell'attore spagnolo Fernando Sernan Gomez, interprete di «I trampoli» (Los Zancos) di Carlos Saura (Spagna), di «Claretta» di Pasquale Squitieri (Italia).

PREMIO UNICEF: al film «Tutto il meglio del defunto» di Predrag Antoni Jevic (Jugoslavia).

PREMIO SOLIDARIETA' (sotto gli auspici dell'UNESCO): ex-aequo ai film «La traversata» di Goutam Ghosh (India) e «Cuore» di Luigi Comencini (Italia).

PREMIO VENEZIA GENTI 1984: ai film «Variazioni su un personaggio assente» (Bouziane al Kalai) di Belkacem Hadiadi (Algeria) e «Samba della creazione del mondo» (Samba de creacao del mundo) di Vera de Figueiredo (Brasile); al cortometraggio «Solitario in diretta» di Julius-Amedè Laou (Antille); menzione per «Cinepresa africana» di Ferid Boughedir (Tunisia).

PREMIO CINEMA NUOVO: al film «Ybris» di Gavino Ledda (Italia).

— VENEZIA '84 — CHE "SPETTACOLO" QUEL FESTIVAL!

Ovvero: «Raccontatemi tutto del Cinema ma non aspettatevi che andiamo al cinema!».

di Ezio Leoni

Che effetto fa la Mostra del Cinema di Venezia a chi se ne sta a casa? Non diciamo, morettianamente, «ad un pastore abruzzese, ad una casalinga di Treviso o ad un bracciante lucano» ma a chi si interessa di cinema e della «grande abbuffata» veneziana può gustare solo le immagini e i commenti offertigli da televisione e giornali. Beh, che effetto fa? Una volta tanto abbiamo sperimentato di persona optando per uno stoico «niet» alle lusinghe schermiche del Lido.

Così siamo costretti ad una carrellata informativa di seconda mano passando al lettore le nostre impressioni «domestiche» e le personali segnalazioni da appuntarsi sull'agenda del cinefilo.

Innanzitutto due nomi, Zanussi e Ioseliani. Le saltuarie immagini televisive, le trame, i vari commenti ci hanno stuzzicato l'appetito: il premio speciale della giuria a *Cari alla luna* (Ioseliani) lo segnala per «le estrose soluzioni tecniche e strutturali»; Zanussi è autore a noi caro per la limpida coerenza stilistica. Il Leone d'oro lo fa entrare infine tra i vincitori di grandi Festival ed il premio Pasinetti (del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani) gli ribadisce una stima critica ormai riconosciuta (ma l'O.C.I.C. come mai si è lasciata sfuggire l'occasione di rendere omaggio ai valori morali del regista polacco e al suo *L'anno del sole quieto?*).

Poi, sicuramente da non perdere sono pellicole quali *Les nuits de la pleine lune* (ah l'eterna effervescenza di Rohmer!), *L'amour a mort* (forse un po' troppo lu-

gubre l'ultimo Resnais?), *Carmen* di Francesco Rosi e pure le «sorprese» *Paar* (Goutam Ghosh - India) e *Sonatine* (Micheline Lanctot - Canada), sempre che trovino possibilità di circolare nelle sale. *Il futuro è donna* (Marco Ferreri) e *Claretta* (Pasquale Squitieri) hanno fatto già fin troppo fumo (tanto da far dubitare dell'arrosto) mentre *Noi tre* di Pupi Avati dovrebbe essere proprio un'opera carina (ma il premio speciale per i valori tecnici non sarà stato eccessivo?!).

Il vuoto del cinema americano in VENEZIA XLI (non malignate, lettori, non è questa la ragione di fondo della nostra assenza!) è stato compensato solo in parte dalla magnificenza coproduttiva di *Grey-stoke* (Hugh Hudson - USA + Gran Bretagna) e dal lavoro «in trasferta» del russo Andrej Michalkòv-Koncalovskij: *Maria's Lovers* potrebbe essere un buon film, si vedrà se «corroborato» o «zavorrato» dalla lussoreggiante personalità di Natassja Kinski... Ci preoccupa il giudizio negativo (in intervista tv) di Antonioni su *Streets of Fire* (Walter Hill): così, di sfuggita, sul piccolo schermo, l'impatto figurativo di musica e immagini appariva più che efficace. Staremo a vedere. In ogni caso ci «prenderà il cuore in mano» *Indiana Jones e il tempio maledetto* (Spielberg!) e chissà che *La storia infinita* (Wolfgang Petersen - RFT) non si riveli una nuova pietra miliare del cinema per l'infanzia.

L'evento filmico più rilevante sembra essere stato in ogni caso il tedesco *Heimat* (Patria) di Edgar Reitz. I molteplici com-

menti positivi sono stati altrettante spine nel fianco, di rimpianto per la visione perduta. E' davvero da sperare che ci sia l'occasione per tutti di ammirare le sedici ore di questo maxi-film, magari, tramite qualche soluzione innovativa, in sala pubblica per non svilarlo in frammentazioni televisive (come è avvenuto per *Berlin Alexanderplatz* di Fassbinder).

La televisione sarà in ogni caso l'unico probabile veicolo di visibilità per *Kaos* di Paolo e Vittorio Taviani e per *Cuore* di Comencini; le loro buone prove hanno confortato il cinema italiano ben più degli esordi giovanili. Anche quest'anno VENEZIA DE SICA non ha partorito nessun miracolo (o almeno nessuno l'ha gridato forte): un po' ci solletica *Pianoforte* (Francesca Comencini) e, sempre con un'occhio al cinema per l'infanzia, *Il mistero del Morca* (Marco Mattolini). Vedremo poi quanto *Pirata!* di Paolo Ricagno meriti il punto esclamativo (e il premio delle Cooperative)!

Non grandi appuntamenti sembra aver offerto neppure la «SETTIMANA INTERNAZIONALE DELLA CRITICA» ma la sezione è al suo esordio ed un minimo di solidarietà professionale ci spinge a ben sperare per il futuro. Stesso discorso per «VENEZIA GENTI» ma è certo che è ai film di queste due rassegne che con più rammarico abbiamo rinunciato: chissà quando mai si avrà l'opportunità di vederli di nuovo!?

Ma non lasciamoci prendere dai rimpianti e cerchiamo di andare al di là di un semplice «carnet di appuntamenti» analizzando le impressioni «esterne» non solo sui prodotti della Mostra ma su ciò che dell'ambiente è filtrato.

A vederlo da casa certo il Festival di Venezia appare molto più «festivaliero» forse proprio perché stampa e tv si insinuano voraci nel «mondo in», afferrandone al volo le caratterizzazioni estreme e «tirando via» sul metodico fluire delle proiezioni. Sembra tutto spettacolo e lazzi e la mondanità filimica è di conseguenza l'immagine trainante per il grosso pubblico lontano, sempre più lontano dallo spirito vero del cinema. Anche l'autorialità rischia di rivelarsi solo un'altra via del divismo (Marco Ferreri vale bene come esempio, in negativo) e il compattare un'eccessivo numero di prodotti, spesso irraggiungibili nelle sale pubbliche, distanzia ancor più il critico ed il cinefilo dallo spettatore comune, eleva certamente la

Mostra di Venezia ad «evento» ma svilisce una volta di troppo nel confronto il «rito» filmico delle proiezioni ordinarie.

C'è il dubbio insomma che un Festival come quello di Venezia sia per l'ambiente cinematografico (dal produttore al giornalista) lo zuccherino (o zuccherone) per dimenticare (fino all'anno dopo) l'amarrezza della situazione oggettiva.

Ogni anno, quando tornavamo da Venezia, ci sentivamo rinfrancati per aver immagazzinato tanto materiale tonificante, poi ci stupivamo del non vedere l'entusiasmo (e le sale piene) quando certi bei film arrivavano in circuito. Ora ci sembra un po' di capire le cause della «zona depressiva» dell'esercizio pubblico: il battage veneziano inebria lo spettatore tv ed il lettore dei giornali come occasione spettacolare di fatti e volti noti ma l'emozione di vedere «quei film» si infrange ben presto contro altri numerosi campioni di spettacolo mass-mediologico (dal calcio domenicale alle ripetitività di telequiz e telefilm). Gli stessi critici non quotidiani, quando certe pellicole arriveranno in circuito, riporteranno pari pari i commenti veneziani credendo forse che la propria emozione di oggi sia restata nell'utente di domani. Così con l'eco del furbo scandaletto anche chi non va da anni al cinema si muoverà per vedere *La chiave* di Tinto Brass e non si sognerà di scomodarsi per *Lo stato delle cose* o per *Fanny e Alexander*.

Voglio dire che spesso chi ama troppo il cinema (autori e critici) non riesce a percepire perché certo buon cinema non arrivi sempre al cuore del pubblico. Rifletteva Beniamino Placido su *La Repubblica*: «I film di una volta il cuore lo facevano battere, ma lo toccavano anche; anzi lo strizzavano, lo sottoponevano ad una ginnastica cardiaca salutare non per il cuore soltanto, ma anche per il cervello, che non è più anatomicamente tanto lontano dal cuore. Che peccato che non ci siano più. Che peccato».

Ma è proprio vero che non ci sono più? O forse non c'è più (per autori e spettatori) quella sintonia tra emozionalità e riflessività, tra cuore e cervello, e non tanto nel prodotto filmico degli anni ottanta quanto nel tessuto sociale contemporaneo? Certo *Indiana Jones* non è *Le quattro piume*, ma in una società del ritmo frenetico e dei non-valori come pretendere un cinema che sentimentalizzi

con maggiore o minore eleganza quei valori che più non ci sono? Non vorremmo essere fraintesi in un discorso di tradizionalismo o di riflusso: non sono da rimpiangere i vecchi «valori» andati ma il fatto che la «generazione dei nuovi valori» sia ancora fortemente assente. Se la cultura del successo massificato è l'unico ideale che avanza perché stupirsi se *Dallas* «tira», se *Imperativ* di Zanussi passa in seconda serata, se *Fanny e Alexander*

non viene neanche preso in considerazione e se perfino *Il grande freddo* raggiunge solo tiepidi consensi?

La domanda è allora qual è la «domanda di emozioni»?! Quella di buoni film che «saltino» dalle Mostre nei circuiti o quella di buoni «spettacoli» sui film delle Mostre (al di là che arrivino o meno tra noi)? Quella del film organico e compiuto o quella del suo «trailer», da proporre incalzantemente tra un video clip e l'altro?

Fotografia

DIONYSOS - balletto di Maurice Béjart

Impianto scenico, regia e coreografia di **Maurice Béjart**

Musiche di **Manos Hadjidakis**, **Richard Wagner** (Aria di Donner dall'«Oro del Reno»; Bacchanale dal «Tannhäuser»; Idillio di Sigfrido, versione originale; Due pezzi per pianoforte: Züricher Vielliebchen Walzer e Albulblatt in do magg.; Morte di Sigfrido dal «Crepuscolo degli Dei»; Incantesimo del fuoco e scena finale della «Walkiria») e **musiche tradizionali greche** (Canto sacro della tradizione bizantina; Estratti di musica della Grecia antica, Musiche della Tracia e della Grecia centrale: due pezzi per flauto e piccola orchestra).

Scene di **Tadanori Yokoo**

Costumi di **Gianni Versace**

Questo balletto procede su tre piani temporali diversi: il mondo antico, quello contemporaneo, e quello ottocentesco. Esso comincia con un grande corteo (La nascita della tragedia) che rappresenta il Mito, il Dio che danza e l'umanità ricostituita nel suo spirito. Si passa quindi in una taverna greca della nostra epoca — in un periodo storico che può essere quello degli anni quaranta — dove si incontra un giovane greco diverso dagli altri che sarà il Dionisio del futuro. Si assiste allora alla creazione di un mito, con l'incontro fra l'eroe germanico e il giovane greco e si entra così nella dimensione Wagner-Nietzsche. Le Baccanti interpretano il rito dionisiaco in tutta la sua vitalità, e subito dopo c'è la descrizione del mito di Zeus e Semele in forma di grande passo a due. Una danza maschile, forte, contrastata (gioco-combattimento-rituale-Gioia) precede il quadro di «un concerto in casa Wagner» che ci introduce nella famiglia del compositore e ci illumina sui rapporti fra Cosima-Arianna e Nietzsche, che alla fine fugge. La tragedia si compie quando Nietzsche uccide Wagner, col parallelo di Dioniso ucciso dai Titani. Ma il quadro finale ci mostra la risurrezione del Dio-Simbolo, in cui tutti gli elementi della storia si fondono.

(Fotografie di Peppino Lodigiani).

Prima rappresentazione al Palazzo dello Sport di Milano 9-15 giugno 1984.

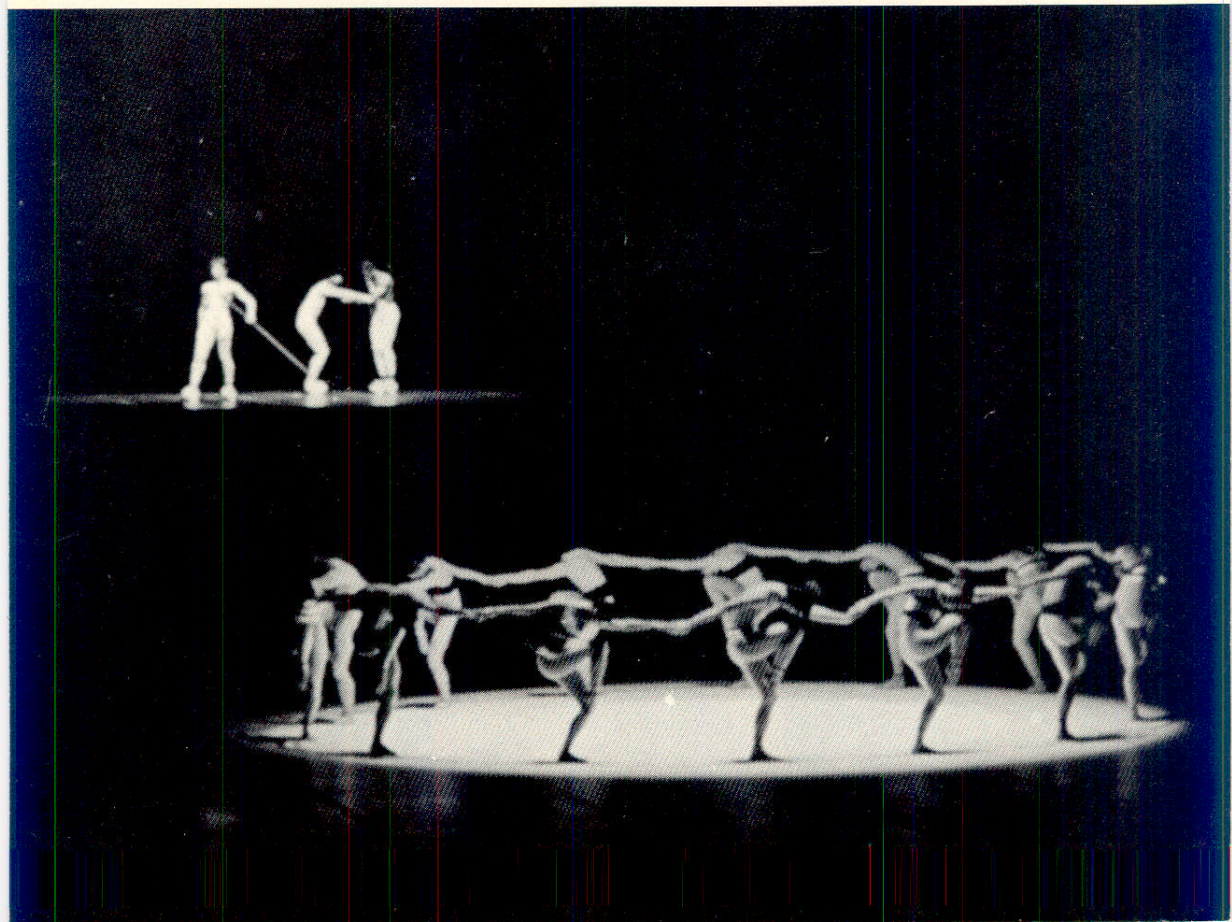
In copertina: **Oiseau de feu**, di Maurice Béjart.

(Foto di Thierry Boccon-Gibod)









IL COMPOSITORE: TRA SISTEMA, ANARCHIA E RIVOLUZIONE

di Luigi Lacchini

Quello che si vuole proporre qui non è certo un trattato di sociologia della musica, né il tentativo di effettuare una lettura sociologica di alcuni fenomeni musicali.

Per moltissimi di essi (canzonette, festivals, musica primitiva, jazz, concerti rock ecc.) tale chiave di lettura è divenuta privilegiata, e le pubblicazioni in materia si sono moltiplicate al punto da soddisfare qualsiasi... palato.

Qui si intenderebbe soltanto mettere a fuoco il ruolo sociale di quella enigmatica figura che è il compositore moderno di musica cosiddetta «seria», cercando, attraverso questa via inconsueta, di riappropriarci di una forma «artistica» che a molti sembra largamente estranea ed incomprensibile.

La breve analisi storica premessa al nucleo dell'articolo servirà a mettere in luce come la situazione sociale del musicista contemporaneo, appaia piuttosto contraddittoria, sia in se stessa, sia rispetto al ruolo tradizionalmente occupato dal musicista nella società occidentale.

Un piccolo flash-back

Se esaminiamo una qualunque storia della musica, rimarremo colpiti dal fatto che, almeno sino al 1300 circa, non viene praticamente citato il nome di alcun compositore, tutt'al più si ricorda qualche autore di laudi o di inni ecclesiastici.

Il fatto non dipende tanto dalla mancanza di documenti (la quale per altro ha la sua importanza), quanto piuttosto dal motivo che, sino al 1400 circa, la composizione è spesso un avvenimento collettivo, dovuto alla tradizione locale molto di più che all'opera di un singolo musicista.

I primi nomi che vengono di solito ricordati, riguardano i polifonisti del '400 e '500. Josquin Desprez, De Rore Willaert, i due Gabrieli, Palestrina, Da Victoria, ecc.; nomi famosi, importanti, ma non certo «creatori» nel senso romantico del termine. Essi ben raramente costruiscono nuovi spunti melodici; si limitano per lo

più ad elaborare polifonicamente dei temi popolari tradizionali.

Si tratta di individui perfettamente integrati nel sistema, senza voler dare alla parola un significato negativo di cui essa, di per sé, non è portatrice.

La loro musica nasce dal sistema (dalla tradizione popolare ed ecclesiastica) e si dona al sistema, tornando a quel popolo ed a quella chiesa che l'hanno espressa.

Con la completa disgregazione della diarchia medioevale Papato-Impero e l'affermarsi definitivo degli Stati nazionali, il musicista, per rimanere nel sistema, potrà scegliere o di rimanere al servizio della Chiesa, o di appoggiarsi al mecenatismo di un Principe: spesso farà entrambe le cose.

E il pubblico? E' certo che il musicista del '600 non è direttamente in rapporto con lui. La musica è composta per il principe, per la corte, oppure per la festa ecclesiastica. Solo in quest'ultimo caso il divorzio tra compositore e gente comu-

ne riesce a sanarsi: la liturgia ecclesiastica fa spettacolo e la musica presente in essa parla un linguaggio che il popolo comprende, ed in cui si riconosce. Tanto più, che non mancano i segni di un tentativo di riavvicinare e rinsaldare i due divorziati, artista e pubblico. Già dal 1637 a Venezia, viene aperto un teatro al pubblico pagante; si tratta del S. Cassiano, prima tappa sulla via della «democratizzazione» della musica rimasta troppo a lungo rinchiusa nelle corti rinascimentali. Il punto d'incontro fra compositore e pubblico sarà dunque anche il teatro, ed in esso, assumerà sempre più importanza la funzione del melodramma.

Dal '500 al '700 il musicista è solitamente così integrato nel sistema che il suo linguaggio non è più nemmeno sottoposto a sostanziali variazioni locali.

L'Europa musicale presenta davvero una notevole uniformità stilistica, fatta salva la distinzione dei generi.

Il compositore, vero e proprio cittadino d'Europa, viaggia spesso, riuscendo sempre ad interpretare il gusto comune.

E non si pensi che il livellamento avvenga necessariamente in basso: accanto al caso del melodramma, in cui ciò è realmente accaduto, vi sono anche i fenomeni come quello del '700 veneziano, apprezzato in gran parte d'Europa, almeno sino al tempo di J.S. Bach.

Nel corso del XVIII secolo il compositore diviene l'interprete privilegiato del *divertissement salottiero*: la raffinatissima e superficiale eleganza di certo clavicembalismo francese (Lebègue, Marchand, Clèrambault ecc.) o tedesco è forse la testimonianza più forte della perfetta corrispondenza tra la figura del compositore ed il momento storico-culturale e sociale: musica ottimista e raffinata, per pochi eletti.

Inizia tuttavia a comparire qualche figura controcorrente; già J.S. Bach, a voler ben guardare, pur lodato ed apprezzato, non era certamente stato capito a fondo dai suoi contemporanei. Gli si potrebbe idealmente accostare la figura di G.B. Martini, polifonista severo, rispettato ma incompreso dal settecentismo galante.

Artisti come Bach o Martini certamente non erano integrati nel sistema, ma la loro posizione era piuttosto di retroguardia, non certo rivoluzionaria.

C'è tuttavia nell'aria qualche fermento rivoluzionario romantico, come ad esempio

nell'opera dell'ossianico Schobert (non a caso suicidatosi); si tratta però di ben poca cosa. Il musicista contestatore è ancora ben al di là da venire!

La ragione storica che ha maggiormente influito su questa posizione statica del compositore all'interno della società è chiaramente quella del mecenatismo.

Finché il musicista, per sopravvivere, dovrà strappare il consenso al principe, dovrà non spiacergli anche ideologicamente; e non sempre le esigenze di una corte sono la migliore fonte di ispirazione...

Il momento di rottura è indubbiamente costituito dall'opera dell'ultimo Mozart, rapidamente maturato sotto i colpi di una sorte non certo benigna.

Mentre da giovane è stato forse l'interprete più raffinato del settecento vuoto e galante, finisce con l'abbandonare le facili illusioni dei salotti per rientrare in se stesso e divenire l'interprete di una ingenua e malinconica ansia di rinnovamento spirituale. Filantropia, misticismo e rinnovamento etico, fanno capolino dalle sue ultime composizioni. Il compositore non è più asetticamente rinchiuso nel suo laboratorio: è stanco di occuparsi di Orfei e pastorelle, di paludati Achille e Menelao o di servette veneziane. La vita incomincia a bussare alla sua porta e chiede di entrare. La figura di Beethoven costituisce forse l'espressione più compiuta di questo nuovo modo di porsi del compositore nei confronti della realtà.

Non soltanto si ha con lui la fine del mecenatismo, ma il compositore smette anche di farsi rimorchiare dal pubblico. E' quest'ultimo che deve adeguarsi alla musica, e non viceversa. Non a caso, molte sue opere divenute successivamente delle vere e proprie pietre miliari (si pensi ad esempio al Concerto per violino) risultarono del tutto incomprensibili ai suoi contemporanei.

Il compositore, nel caso di Beethoven, si mette a capo del rinnovamento sociale e culturale, guidando una rinascita estetica e spirituale e, nel caso specifico, anche morale.

Da Beethoven in poi, per tutto il corso del XIX secolo, il compositore è, almeno a parole, un rivoluzionario; diviene spesso l'interprete delle istanze libertarie e nazionalistiche dei popoli.

C'è dunque una nuova saldatura tra artista e popolo, saldatura che avviene que-

sta volta a livello ideologico, non sempre linguistico.

Certo vi sono casi, come quello di Verdi in Italia, in cui l'opera del musicista, oltre ad essere letta in chiave risorgimentale, risultava anche linguisticamente «facile» da leggere per l'uomo della strada. Altrove questo non è successo. Moussorgskij, ad esempio, che pure intendeva ridare spazio alla tradizione musicale del popolo russo affrancandolo dalle influenze occidentali, scrisse musica tutt'altro che «pacifica».

Già all'interno delle scuole nazionali che si spingono sino ai nostri giorni si può dunque già trovare un tipico seme di contraddizione: musica per il popolo senza il popolo, rivisitazione di una tradizione musicale fatta ad un livello tecnico tale da alienare da essa chi ci si dovrebbe riconoscere.

La situazione contemporanea

Il breve accenno alle scuole nazionali ci introduce al nucleo del problema: qual è il ruolo, direi lo spazio sociale del compositore «serio».

Se si analizza l'evoluzione della musica contemporanea dagli inizi del '900 ai nostri giorni, si notano (semplificando!) tre filoni fondamentali.

Un primo, schiettamente tecnicistico, partito dalla rivoluzione dell'atonalismo, per passare attraverso le dottissime, ma aride clucubrazioni di Webern e Hindemith.

Un secondo filone, partito dalle magie di Stravinskij, nutrito di nazionalismi spesso sopraffatti dal virtuosismo tecnico.

Un terzo filone, che si potrebbe chiamare eclettico o sincretico, che trova forse la sua massima figura in Penderecki, tenta «recuperi» tonali e polifonici insieme a trovate ritmiche tipicamente contemporanee.

Nella loro apparente diversità, una caratteristica li accomuna: se si escludono le figure dei «padri» di inizio secolo, o il caso di qualche autore che ha avuto una certa risonanza (Bartok, Kodaly) quasi tutti gli altri sono rimasti pressochè sconosciuti al grande pubblico. Intendiamo: la gente (qualcuno almeno) sa che esistono; i loro brani sono eseguiti e il pubblico di solito applaude anche.

Il linguaggio musicale è però del tutto estraneo, e riesce spesso a suscitare sola-

mente ironia se non malcelato disprezzo dagli stessi esecutori.

In una parola: frattura.

Tale frattura, va però ben compresa nella sua originalità, che ne fa qualcosa di assolutamente diverso da fenomeni apparentemente analoghi avvenuti in passato.

Quella contemporanea è una frattura profonda, fondata non su una differenza di classe sociale come nel periodo rinascimentale, e neppure mirante ad individuare una élite culturale come nell'illuminismo.

Non è separazione fra l'artista ed una parte più o meno grande della società, ma fra il compositore e la società nel suo complesso.

L'identità (consocia e inconscia) del compositore contemporaneo

Da un punto di vista psicologico, il compositore contemporaneo di musica «seria» è un individuo solitamente ben integrato; evidentemente l'epoca degli artisti «maledetti» è terminata. Il musicista oggi fa parte di una indubbia élite culturale, conduce una vita ricca di contatti umani e piuttosto gratificante per quanto riguarda prestigio e remunerazioni.

Tutto ciò, però, non è che l'aspetto superficiale del problema. Per comprendere esattamente in cosa consiste la frattura tra compositore e società è necessario porre attenzione sulle caratteristiche più evidenti della musica contemporanea.

Si tratta di una musica essenzialmente tecnicistica, autonomamente superformalista, alla ricerca di continue innovazioni linguistiche.

Questo ossessivo bisogno di un linguaggio «alternativo» fa spesso oscillare i compositori da una posizione di semplice ampliamento del materiale sonoro, ad una ancor più rivoluzionaria scelta per il puro e semplice silenzio, come nel caso di Cage.

Tutto ciò, per l'uomo della strada, riveste già un carattere quasi patologico.

Fare musica rovesciando sedie e guardando muti una tastiera che senso può avere? Nessuno, appunto, ed è questo il secondo rivoluzionario aspetto della musica contemporanea. Il concetto da noi tanto amato di «creazione artistica» se n'è andato ormai da tempo sostituito, nei casi più fortunati da quello assai più prosaico di «lavoro», e, alla peggio, dalla semplice casualità.

A tutto ciò si aggiunga la messa al bando di qualunque concetto più o meno tradizionale di armonia.

Chi sono i compositori di questa «musica», e cosa hanno da dirci?

La prima conclusione sicura è che neppure loro stessi sono concordi sulla propria identità; questo ce li dovrebbe fare sentire più vicini, in un'epoca in cui la «crisi d'identità» è divenuta la massima espressione dell'introspezione.

In fondo, questi scomodi personaggi sono una delle più compiute manifestazioni della coscienza critica della nostra angosciata società.

In un mondo sempre più tecnologico, una musica che sfrutta mezzi tecnici nuovissimi e sofisticati senza riuscire nonostante ciò a comunicare nulla, scopre l'illusione, così tipica della nostra società, che i problemi di significato possano essere risolti attraverso il miglioramento dei mezzi.

La religione del progresso tecnologico, a noi tanto cara, trova la sua espressione musicale adeguata in quello che Fubini chiama il «feticismo del materiale sonoro», così tipico dei compositori contemporanei.

Puntare l'attenzione sul singolo elemento, sul singolo suono, o, a livello sociale, sul singolo evento, contestando anche solo la possibilità di una qualunque visione sintetica: la Weltanschauung di chi ha rinunciato a capire.

Il compositore, oggi, fa sentire ad una società che ha paura di chiedersi il senso delle cose, quanto sia insopportabile un'arte senza senso.

Abbiamo perduto ogni criterio di giudizio, ed ecco il compositore rilanciarci il problema mostrandoci beffardo lo stendardo del «tutto è arte, niente è arte».

In fondo, il compositore contemporaneo, così alieno da questioni ideologiche, tanto da apparire sostanzialmente anarchico,

almeno dal punto di vista della sua produzione artistica, non fa che giocare con la musica. Ed in una società dell'angoscia come la nostra, questa musica come puro gioco, costruita con l'intento di ignorare il problema, finisce drammaticamente col sottolinearlo.

E' certo, però, che i compositori contemporanei, per fare il verso alla società che essi esprimono, hanno scelto forse la strada più scomoda; certamente l'unica che ancora si poteva battere, quella dell'assurdo.

In una società come la nostra, che fagocita e neutralizza qualsiasi fermento di rinnovamento profondo, trasformandolo in un business, l'unico linguaggio veramente alternativo, non addomesticabile è solo un anti-linguaggio, e, al limite, proprio il silenzio. Durissima alternativa: o lasciarsi strumentalizzare dal sistema o esprimersi in maniera incomprensibile. La frattura contemporanea fra arte e vita è forse l'estremo tentativo dell'arte di essere autonoma. Tentare di «capire» una simile musica, come ha profondamente intuito Adorno, significa in un certo qual modo addomesticarla, farle perdere la sua carica eversiva.

Il compositore contemporaneo, dunque, svolge il ruolo di coscienza critica della società, che lo sappia o no, ma la radicale povertà di tale critica consiste nella sua strutturale incomprensibilità.

Il dilemma non è da poco.

Certo, il compositore e, in generale, l'artista, è l'interprete più raffinato della nostra situazione esistenziale: arte senza senso per una società senza senso, arte muta per una società muta.

Tuttavia, positivo e negativo sono termini complementari; assenza di significato dice bisogno di esso.

L'arte oggi è un grido senza senso? Forse. O forse è il gemito di un parto.

I PROBLEMI DEL LAVORO

Trasmissione radiofonica.

di **Gottardo Blasich**

Quanto presente è una realizzazione radiofonica inserita originariamente nella programmazione di «Tutto Comune», un servizio settimanale, commissionato dal Comune di Nova Milanese a Giuseppe Paleari (e a una sua collaboratrice), sfruttando la disponibilità di una radio locale.

Uno scopo dei responsabili delle trasmissioni è quello certamente di informare la cittadinanza sulla vita del Comune, sulle attività e iniziative della Giunta Comunale, e quindi inserirsi su quelle feste e ricorrenze che periodicamente si rinnovano, come il Carnevale, il 1° maggio, appunto, ecc. Il modulo che viene adottato non è certamente commemorativo. Si cerca di penetrare nel vivo di una problematica, e quindi di allargare i temi connessi con una data questione.

Così la trasmissione «Primo Maggio - Festa del lavoro» si estende a riprendere dati storici dimenticati facilmente sulle origini della festa, sul clima delle prime celebrazioni, e quindi è una specie di canovaccio che potrebbe essere punto di partenza per una drammatizzazione, per approfondire altri problemi che nella trasmissione vengono soltanto accennati, o che possono avere un riferimento come il problema del lavoro minorile, del lavoro della donna, la disoccupazione, ecc. Il testo della trasmissione è quindi uno stimolo aperto anche (e soprattutto) a ulteriori indagini e ricerche.

PRIMO MAGGIO - FESTA DEL LAVORO

«Spezza il tuo bisogno e la tua paura di essere schiavo, il pane è libertà, la libertà è pane» (Parson).

I lavoratori di tutto il mondo, in libertà o sotto la tirannide, considerano questo giorno come la giornata della solidarietà internazionale, della lotta per l'emancipazione dallo sfruttamento, per il progresso sociale e civile, per la fratellanza e per la pace.

L'origine del 1° maggio è legata alla lotta di classe operaia per la conquista delle otto ore di lavoro, iniziata nei paesi industrializzati dell'Europa e negli Stati Uniti a partire dal 1866.

Canzone:

«Se otto ore vi sembran poche».

Il movimento operaio non è ancora sufficientemente forte; per conquistare le otto ore lavorative sono necessari molti anni di lotta.

Particolarmente vasta fu l'agitazione per le otto ore negli Stati Uniti. Il 1° maggio del 1886 a Chicago le fabbriche e i negozi sono chiusi; i mezzi di trasporto non circolano.

L'astensione dal lavoro raggiunge dimensioni mai viste; migliaia di lavoratori accompagnati dalle mogli e dai figli si riuniscono e sfilano per Michigan Avenue.

Dall'alto degli edifici uomini armati della Guardia nazionale e agenti civili volontari controllano questo interminabile corteo che si conclude senza incidenti dopo i discorsi dei dirigenti sindacali Parson e Spies.

I primi disordini si verificano nei giorni successivi: le forze di polizia caricano, sparando nel gruppo contro numerosi lavoratori sospesi che stazionano davanti a una fabbrica.

Il bilancio è di sei morti.

Viene organizzata una manifestazione di protesta contro le violenze padronali e l'operato della polizia. Al termine, mentre la folla si allontana lentamente e ordinatamente, improvvisamente scoppia una bomba. La polizia spara; sul terreno rimangono un morto e sette feriti mortalmente. Da parte delle forze dell'ordine si procede a numerosi arresti di lavoratori immigrati, disoccupati, sindacalisti. Parson e Spies e altri dirigenti sindacali vengono processati e condannati alla pena di morte, in quanto avevano organizzato quella manifestazione.

Canzone:

«Gira, gira quella leva
spingi a fondo quel bottone,
tu non sai quello che fai
tu non sai quello che fai,
te lo ordina un padrone».

...

In seguito ai fatti di Chicago, durante il primo convegno di Parigi del 1889, nel corso della II Internazionale, si istituì la giornata internazionale del 1° Maggio.

(Ripresa di una strofa della canzone precedente).

Dal 1890 si celebra in tutto il mondo il 1° maggio, la festa internazionale del lavoro, festa di mobilitazione popolare e di lotta, giornata di incontro dei lavoratori di tutto il mondo su temi comuni, quali la garanzia di un lavoro, di un salario decoroso, le libertà democratiche, i diritti umani e civili, la pace.

Canzone:

«Vi prego tutti voi cittadini,
di ascoltare noi contadini».

...

In Italia la celebrazione della festa del lavoro acquista fin dall'inizio dimensioni imponenti; il governo decide di vietare qualsiasi manifestazione o assembramento.

A Milano il questore Sangiorgio pubblica il 27 aprile del 1890 il seguente manifesto:

Il Questore della Città e Circondario di Milano

valendosi delle facoltà conferitegli dalla vigente legge sulla P.S. determina quanto segue:

1. Sono vietate per ragioni d'ordine pubblico tutte le processioni o passeggiate collettive in luoghi pubblici o aperti al pubblico che si volessero tenere allo scopo di concorrere alla manifestazione operaia del 1° maggio, così in quel giorno, come in altri.

2. A carico dei contravventori si procederà a norma di legge.

3. Gli ufficiali ed agenti di P.S. sono incaricati della esecuzione della presente ordinanza.

Canzone:

«Saluteremo il signor padrone
per il male che ci ha fatto,
che ci ha sempre maltrattato
fino all'ultimo momento».

...

Anche la Chiesa interviene: è di Papa Leone XIII la prima enciclica sociale la *Rerum Novarum* (1891). Nella stessa enciclica si dichiarava:

«...Comunque sia, egli è chiaro, ed in ciò si accordano tutti, essere di estrema necessità venir senza indugio con opportuni provvedimenti in aiuto dei proletari, che per la maggior parte trovansi indegnamente ridotti ad assai misere condizioni.

(...) Un piccolissimo numero di straricchi hanno imposto all'infinita moltitudine dei proletari un giogo poco men che servile».

Non mancano nella storia del primo maggio, come nella storia del movimento operaio, episodi di violenze e di repressione nei confronti dei lavoratori.

Dai provvedimenti emanati da Crispi per stroncare il movimento dei «fasci siciliani», ai moti per il pane, fino ai tragici fatti del 1898 a Milano.

Canzone:

«Alle grida strazianti e dolenti
di una folla che pan domandava,
il feroce monarchico Bava
gli affamati col piombo sfamò».

...

Da una guerra all'altra, negli anni bui del fascismo, il 1° maggio costituisce il punto di riferimento per tutte le forze democratiche, per l'intero movimento dei lavoratori.

Né bastano le leggi eccezionali, la reintroduzione della pena di morte, il tribunale speciale durante il periodo fascista, per impedire al movimento operaio la celebrazione clandestina della *festa del lavoro*.

Canzone:

«Compagno cittadino, fratello partigiano teniamoci per mano in questi giorni tristi; di nuovo a Reggio Emilia, di nuovo là in Sicilia son morti dei compagni per mano dei fascisti».

. . .

Si celebra il 1° maggio non solo per lottare contro le gravissime condizioni di miseria in cui vivono le masse popolari. Ha scritto Gramsci:

«Una conquista come quella delle otto ore non si realizza con uno sciopero a data fissa. "Otto ore di lavoro", quattro piccole parole, una infinità di problemi: per ottenere una risoluzione a questi problemi occorre trasformare la mentalità padronale e quella proletaria. Occorre operare sull'intelligenza e sul costume; far comprendere che non è il tempo materiale che importa nel lavoro, ma la qualità e la quantità del prodotto; far sentire al proletario che egli è uomo e non macchina, destare in lui il bisogno di elevarsi spiritualmente, di partecipare alla vita dell'intelligenza, della bellezza, del sapere».

Dopo la caduta del fascismo e le elezioni del 2 giugno che vedono la vittoria della Repubblica sulla Monarchia, la libertà conquistata viene messa nuovamente in pericolo dai grandi proprietari terrieri che tentano di rompere l'unità nazionale e dividere i lavoratori.

Canzone:

«E' partita la Celere da Bologna dagli agrari è stata chiamata a Bentivoglio ha dovuto fermar».

. . .

Un episodio per tutti. Portella delle Ginestre 1° maggio 1947. Moltissimi contadini stanno partecipando alla manifestazione quando hanno inizio le esplosioni. Il fuoco delle mitragliatrici e dei moschetti continua per 20 minuti. Le vittime sono 12 lavoratori e si contano circa 50 feriti: è una strage.

Dal 1890 ad oggi, in condizioni storiche e politiche diverse, il 1° maggio è stato celebrato in tutto il mondo come giornata internazionale dei lavoratori, come festa mondiale del lavoro, e tappa annuale della marcia delle forze organizzate del lavoro sulla via della conquista di migliori condizioni di vita, sino al completo riscatto del lavoro da ogni forma di sfruttamento e di oppressione.

Missaggio di brani di canzoni popolari e operaie, fra cui emerge il ritornello: «Noi non vogliamo guerre, né croci né onori; vogliono solo cose giuste i lavoratori...».

Nota: i materiali della trasmissione sono tratti da:

— AA.VV., *Storia del 1° Maggio*, Longanesi, 1978;

— O. Lizzardi, *La boje! Lotte del lavoro in Italia dalle origini al fascismo*, La Pietra, 1974;

— *20 anni di lotte della CGIL per l'unità e l'emancipazione dei lavoratori*, ed. Sindacale Italiana;

— *Storia e fotografia del lavoro in Italia, 1900-1980*, De Donato, 1981;

— «Espresso colore», n. 44, 4.11.1973.

LA PROBLEMATIC DELLA DONNA

Trasmissione radiofonica.

di Gottardo Blasich

Analogamente alla trasmissione radiofonica inserita nella programmazione «Tutto Comune» di Nova Milanese, riguardante il «Primo Maggio - Festa del lavoro», gli stessi responsabili in precedenza avevano sfruttato la ricorrenza dell'8 marzo, festa della donna. Il punto di partenza era l'origine della festa, ma poi prevaleva l'osservazione dello sviluppo che il problema della donna in genere aveva avuto in seguito. Quindi il testo in se stesso, meglio che nel caso precedente, si presta a essere impiegato come materiale per una drammatizzazione. E ancora in questa circostanza il testo può essere rinforzato con movimenti mimici, completato con altre informazioni, per un risultato espressivo autonomo e originale.

8 MARZO - FESTA DELLA DONNA

Otto marzo fiorito di mimose
otto marzo di lotta e di dolore,
non c'è nei libri il nome
delle lavoratrici di New York
che sono morte tra le fiamme,
non c'è data.

Quelle che scioperarono
e nell'incendio persero la vita
erano donne:
e le donne non fanno mai storia.

Otto marzo fiorito di mimose
otto marzo di lotta e di dolore,
dentro di noi è il nome
delle compagne di New York
che sono morte tra le fiamme.

Il testo della trasmissione si interrompe qui; ma mi pare utile riportare l'intera poesia che prosegue:

Delle donne sepolte nelle miniere,
uccise nelle fabbriche,
sfiorite a vent'anni
nelle risaie d'acqua velenosa
di sanguisughe e di zanzare.

Otto marzo fiorito di mimose
otto marzo di lotta e di dolore,
le donne d'ogni luogo
d'ogni Paese, d'ogni razza

sfilano per le strade in file lunghe
quanto sono lunghe le contrade
le contrade del mondo.

E' per le donne
morte a New York
per le donne sepolte nelle miniere
uccise nelle fabbriche
sfiorite a vent'anni
è per la fame, la pena, la miseria
è per la lunga offesa della storia
che noi sfiliamo per le strade
in file lunghe
quanto sono lunghe le contrade del mondo,
oggi, 8 marzo
tutto fiorito di mimose.

(La trasmissione continua con l'accenno a una canzone).

Ricordatevi di noi
siamo morte nella fabbrica,
sfruttate sul lavoro
sfruttate a casa e fuori.

Ricordatevi di noi
che siamo morte ma non per sempre
noi vivremo eternamente
finché durerà la lotta.

Siamo state assassinate
per avere scioperato

voi dovete vendicarci
vendarci col lottare
vendarci col creare.
Creare un mondo nuovo
un mondo d'eguaglianza
un mondo di giustizia
un mondo di libertà.

Perché Otto Marzo?

L'otto marzo, giornata internazionale della donna, è nato negli Stati Uniti d'America nel 1908, nell'East Side di New York. Pochi giorni prima di quell'otto marzo, verso la fine del febbraio 1908, un gruppo di giovani operaie erano morte bruciate in un incendio divampato in una fabbrica tessile, la Cotton in Washington Square, dove le lavoratrici erano riunite per chiedere un aumento di salario e migliori condizioni di lavoro.

Per impedire ai sindacalisti di partecipare all'assemblea il padrone dell'azienda aveva fatto sbarrare tutte le porte di accesso allo stabilimento.

Fu proprio questa decisione che condannò a morte le ragazze, che nella disperata corsa alla salvezza si trovarono preclusa ogni possibilità di fuggire. L'impressione suscitata dall'orribile fine di quelle operaie fu enorme, tanto che oltre 25 mila lavoratori del settore tessile e dell'abbigliamento aderirono alla manifestazione, indetta in segno di protesta per la tragedia di Washington Square.

In quell'atmosfera agitata e appassionata nacque l'otto marzo.

Canzone:

«Alla mattina, appena alzata
o bella ciao, o bella ciao, o bella ciao,
ciao ciao,
alla mattina, appena alzata
in risaia mi tocca andar».

Prima della Rivoluzione Industriale, le donne lavoravano nei campi e in casa e solo raramente in laboratori come tessitrici e filatrici.

Canzone:

«E lei la va in filanda
a lavorar a lavorar»... (che continua in sottofondo).

Nella seconda metà dell'800 con l'industrializzazione le donne e i bambini delle classi subalterne entrano nelle fabbriche, e in particolare nell'industria tessile, na-

turalmente con un salario inferiore a quello degli uomini.

L'ingresso nel mondo del lavoro ha accelerato nella donna la consapevolezza della sua condizione. Alla fine dell'800 i Movimenti Femminili si mossero contemporaneamente in due direzioni: da un lato le rivendicazioni economiche delle donne proletarie, dall'altro quelle di carattere più esplicitamente civile delle donne borghesi, che lottano per il suffragio, l'istruzione e la parità dei diritti.

Sorse in questo periodo il Movimento delle Suffragette, così chiamato perché la sua richiesta principale era appunto per il diritto di voto, il quale riconobbe alla donna una figura sociale.

Queste conquiste richiederanno molti anni di lotta: in Russia nel 1917, negli Stati Uniti d'America nel 1919, in Inghilterra nel 1928, in Francia nel 1945 e in Italia nel 1948: sono date nelle quali verrà riconosciuto il diritto di voto alle donne.

Canzone:

(Inizia la prima strofa e quindi va in sottofondo).

«Questa mattina mi sono alzata
o bella ciao, bella ciao, bella ciao ciao ciao
questa mattina mi sono alzata
e ho trovato l'invasor.

O partigiano portami via
ch'io mi sento di morir.

E se io muoio da partigiana
tu mi devi seppellir.

Seppellire lassù in montagna
sotto l'ombra di un bel fior.

E le genti che passeranno
e diranno che bel fior».

I due conflitti mondiali trovarono le donne a partecipare attivamente, non solo all'interno delle fabbriche, ma anche nelle lotte sindacali e politiche della Resistenza.

Le donne hanno avuto un ruolo importante infatti nella Resistenza. Accanto all'operaia e alla contadina troviamo l'intellettuale e l'impiegata, tutte queste impegnate a combattere per un radicale cambiamento. Nelle formazioni partigiane, nelle attività di collegamento e di propaganda, nella cura dei feriti come pure nelle azioni di sabotaggio e di lotta armata, la presenza delle donne fu determinante.

Molte hanno pagato con anni di carcere, torture, lager e con la vita la loro lotta contro il regime fascista.

Alcuni dati:

donne appartenenti ai Gruppi di Difesa della Donna: 70.000
donne partigiane: 35.000
arrestate, condannate, torturate: 4.653
deportate in Germania: 2.750
Commissarie di Guerra: 512
donne patriote: 20.000
medaglie d'oro: 15
donne fucilate, cadute in combattimento: 2.750.

(Ripresa del finale di «O bella ciao...»).

Negli anni Sessanta, nella fase del boom economico, l'accesso all'istruzione e al lavoro della donna produrrà sempre più contraddizioni. Infatti, se all'interno del mondo produttivo essa allargherà la sua nuova collocazione nei vari settori tecnico-professionali, al tempo stesso diventerà sempre più soggetto sociale e matureranno in lei nuove esigenze di partecipazione reale ai valori collettivi.

Canzone:

«Nel mondo le donne hanno capito e stanno lottando ormai»... *(e continua in sottofondo).*

«Per noi la donna è un'alternativa, una rivoluzione culturale»: così si esprime una delle tante donne presenti al Convegno dedicato alla donna e le scelte della società italiana degli anni Settanta. Infatti negli anni Settanta la società avvertì più pressante la presenza e l'urgenza di un problema femminile.

Nascono così i sintomi di una inquietudine diffusa tra masse crescenti di donne, che discutono dei loro problemi con maggiore frequenza.

Tutto ciò avviene, anche se nel suo complesso la società è ancora in gravissimo ritardo su se stessa, prigioniera di schemi del tutto inadeguati al fermento in atto. Significativo è il fatto che sta crescendo nell'ambito dei movimenti studenteschi un processo di aggregazione separata tra donne, da cui nasce il femminismo. I Collettivi femministi romani, il Movimento di liberazione della donna, Rivolta femminile, il gruppo Demau, l'Udi e le Acli esistono e lavorano, ribaltando il problema «donna», il quale acquisisce un qualche cosa di privato, di soggettivo, di personale e proprio del vissuto femminile, fino a investire l'intera realtà esistenziale della donna.

Come appare la donna degli anni Ottanta? Oggi la donna ha vinto parecchie delle sue battaglie, ottenendo per alcuni problemi un riconoscimento formale e giuridico, che l'ha portata a una maggiore coscienza reale e non solo astratta.

Il continuo aumento dell'indice di scolarizzazione, il maggior grado di interessi culturali e politici, la maggiore occupazione delle donne nell'attività extradomestica, la portano ad avere sempre più autonomia personale di scelte e di modo di vita.

Come sempre nei secoli, non appena si apre uno spiraglio verso un maggiore riconoscimento del diritto della donna ad esistere come persona e come figura sociale, il quadro si chiude riportandola alla natura, alla sua funzione naturale, alla schiavitù del corpo.

Canzone:

(Che inizia e poi va in sottofondo, per ritornare più chiaramente alla fine; la riportiamo integralmente).

Siamo in tante siamo più della metà
lo siamo sempre state in questa umanità
siamo in tante siamo più della metà
e non contiamo niente in questa società.
e se ci nascondiamo ognuna nella cella
sprechiamo la nostra vita che presto finirà
e se siamo separate ognuna a casa sua
allora siamo fregate e senza libertà
siamo in tante siamo più della metà
lo siamo sempre state in questa umanità
siamo in tante siamo più della metà
e non contiamo niente in questa società
ma se ci uniamo insieme e respiriamo forte
allor vediamo le altre e ci riconosciamo
una speranza abbiamo che tutto può cambiar
e che diciamo basta alla vecchia realtà
siamo in tante siamo più della metà
lo siamo sempre state in questa umanità
siamo in tante siamo più della metà
e adesso sì contiamo in questa società
e adesso sì contiamo in questa società.

Le donne che lottano stanno cercando un rapporto che sia più completo, più umano, più ricco, più tenero, in cui la sensualità non si riduca ad un atto meccanico di puro possesso, ma coinvolga tutte le capacità di percepire e di vivere il mondo.

Finale con la ripresa del motivo iniziale (Otto marzo fiorito di mimose...) mentre emerge e conclude il ritornello della canzone «Siamo in tante siamo più della metà».

Oggi è tempo di rimboccarci le maniche, di accettarci nella nostra individualità, di parlare chiaramente, di riaprire un varco alla speranza. **La rivista EG, al contrario, si ferma. Voi continuate ad esprimervi, a fare, a inventare, perché la vostra speranza diventi realtà. La speranza ha bisogno di idee, forza creatrice e carica di vita.** Superiamo gelosie, rivalità, guerra, e anche l'incomunicabilità. Ritroviamo i valori, almeno uno: la sacralità della vita. Testimoniamolo con il teatro, il cinema, la musica. Con la vita.

UN PROFESSORE SCENDE DALLA CATTEDRA per imparare dagli allievi

di Umberto Pessina

Ho letto, sul n. 4 di EG 84, l'Antigone di Sofocle nella traduzione del Gruppo del Teatro Sinergico del Liceo S. Ambrogio di Milano.

Avevo seguito, interessato in assai scettico, la preparazione e lo sviluppo di tale lavoro negli articoli su EG '83 di Evangelos Mazarakis, che, proprio per tali scritti, consideravo, con superba compassione, un illuso, un esaltato, e quei ragazzi del Gruppo del Teatro Sinergico, degli abili ricercatori nell'arte del «perder tempo».

Tali giudizi si richiamavano alla mia sempre più deprimente esperienza di insegnante nella scuola media. Scuola che non esito a definire una carcerazione e distruzione preventiva del potenziale creativo degli spiriti liberi dei ragazzi.

Leggo le prime righe del Prologo dell'Antigone e, nonostante le brutte reminiscenze scolastiche, che mi hanno portato ad odiare gli autori «classici» (Dante, Manzoni, addirittura Lucrezio, ecc.), continuo la lettura e, in un sol fiato, giungo fino al termine della tragedia sofoclea: quale gioia scoprire un testo così accuratamente moderno e, nello stesso tempo, rispettoso del grande poeta di Colono; quale novità l'autentica grandezza dei valori e dei sen-

timenti di Antigone; quale abile perforazione dell'inconscio psicologico di Creonte; quale stupore nell'avvertire la completezza delle figure minori (Ismene, Corifeo, Emone, Tiresia, ecc.) e, nello stesso tempo, il loro contributo attivo, che aiuta a delineare lo scontro tra Antigone e Creonte.

GRAZIE!

Grazie a quei ragazzi di V ginnasio!

Grazie a Evangelos Mazarakis!

L'unico mio rammarico è quello di non aver potuto assistere al loro spettacolo, in quanto non riesco a fermare la tentazione di immaginare la carica interpretativa che ognuno di questi ragazzi deve aver maturato durante lo studio, la trascrizione e l'allestimento del lavoro. Immagino i commenti stupiti degli insegnanti presenti, che saranno usciti dalla sala increduli alle loro orecchie, ai loro occhi e, soprattutto, al loro ragionare (qualcuno avrà meditato, come ora sto facendo io, sul proprio modo di insegnare e su certi giudizi affrettati che vengono incollati alla fronte degli studenti).

Ma se, da una parte, il ringraziamento a Mazarakis e al Gruppo del Teatro Siner-

gico è azione spontanea e gioiosa della mia persona, dall'altra mi sembra doveroso richiamare questi ragazzi ad alcune responsabilità che nascono appunto dalla loro straordinaria esperienza con il teatro sinergico.

Cari ragazzi, avete avuto la possibilità di accostarvi ad un momento particolarmente significativo nel cammino che porta all'arricchimento culturale ed educativo di una persona.

Regalate, o preparatevi a regalare, simili esperienze agli altri.

Siate più comprensivi verso gli insegnanti che, come me, non hanno avuto simile fortuna, stimolateci con il vostro spirito critico, il vostro impegno, la vostra maturità, a dare il meglio di noi stessi e ad interrogarci ogni giorno sul significato più profondo della nostra professione.

Cercherò di seguire il vostro lavoro attraverso EG. Nel frattempo, Grazie da un professore che, per l'ennesima volta, sceso dalla cattedra, ha avuto il piacere di assistere ad una magnifica lezione: la vostra Antigone.

Saluti cordiali. Umberto.

GIORNATE DEL CINEMA D'ANIMAZIONE

Dall'11 al 14 Ottobre '84 si terrà a Forlì la IV Edizione delle «GIORNATE DEL CINEMA D'ANIMAZIONE», organizzata dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Forlì e dalla Coop. Fantasmagorie, con il patrocinio della Regione Emilia Romagna e dell'ASIFA - Italia.

La manifestazione si articola in quattro sezioni:

1. una Rassegna dal titolo «FILM SUL PENTAGRAMMA», che si svolgerà al Cinema Saffi, dall'11 al 14 Ottobre. La Rassegna è dedicata al rapporto fra il Cinema d'animazione e la musica, un tema particolarmente attuale in questo periodo di massima espansione della video-musica. Rifarsi ai numerosi esperimenti sulla musica compiuti fin dagli anni '20 nel settore dell'animazione significa rintracciare le radici e lo sviluppo dell'odierno fenomeno video-musicale. La Rassegna, partendo dalla classica SKELETON DANCE (1929) in cui Walt Disney fece ballare quattro scheletri sulle note della «Dan-

za Macabra» di Saint-Saens, propone gli esempi più stimolanti e diversi, dall'animazione musicale dei classici di Alexeieff, Fischinger, Reiniger, Mc. Larem, Disney, alle elaborazioni sul jazz di John Hubley, dall'animazione pop del londinese George Dunning, agli esperimenti con l'elettronica di Whitney, L. Schwartz, ecc. Una giornata sarà dedicata interamente all'animazione italiana, con un omaggio particolare al lavoro di Giulio Gianini e Lele Luzzati.

2. La mostra di E. Luzzati «Il colore delle favole», allestita presso la Sala Albertini dall'8 al 17 Ottobre. La mostra, appositamente ampliata per questa occasione, comprende bozzetti, disegni, schizzi, storyboard, oltretutto il materiale completo utilizzato per la realizzazione de «Il fluato magico».

3. «La pedagogia del Cinema d'Animazione: strutture e metodologie in Italia», un seminario-incontro tra gli atelier di cinema d'animazione operanti in Italia, organizzato dall'Atelier del cartone animato di Forlì (Circoscrizione n. 6) e dal Laboratorio Lanterna Magica di Torino.

4. «MOVIE MACHINES», una mostralaboratorio sulla produzione dell'immagine in movimento, aperta alla sperimentazione degli spettatori, organizzata dal gruppo Cine-Gram di Forlì (Circoscrizioni n. 6 e n. 7).

UFFICIO CULTURA - COMUNE DI FORLÌ - PIAZZA SAFFI 1 - 47100 FORLÌ - TEL. 0543/712220 - 712223.

CORSO DI SCENEGGIATURA ALL'ISTITUTO EUROPEO

Con una sceneggiatura scritta a 23 mani e coordinata da Age, più una serie di soggetti e trattamenti prodotti nel corso dell'anno, si è concluso il corso di CINEMA/SCENEGGIATURA, alla sua terza edizione, organizzato ogni anno dal CENTROSTUDI COMUNICAZIONE, un Dipartimento Autonomo dell'Istituto Europeo di Design di Via dei Fori Imperiali a Roma.

Age, Gigliola Fantoni, Luigi Magni, Cito Maselli, Ettore Scola (impegnati come docenti nel corso, più uno stuolo di altri personaggi del pianeta cinema) hanno presentato a quattro produttori (Franco Com-

mitteri, Adriano De Micheli, Raimondo Castelli, Giovanni Di Clemente) gli elaborati prodotti nel corso di un anno accademico, giudicati pieni di creatività e di buon livello professionale.

Margherita Bruno, Responsabile del Dipartimento, ed Enrico Cogno, Direttore dell'Istituto, hanno consegnato, alla presenza di Renato Nicolini, Assessore alla Cultura di Roma, gli attestati di partecipazione al corso ai 23 nuovi sceneggiatori.

ISTITUTO EUROPEO DI DESIGN S.R.L. - SCUOLA SUPERIORE DI COMUNICAZIONE - 00186 ROMA - VIA DEI FORI IMPERIALI 1/A - TEL. (06) 6789628 - 6782557 - 6791702.

VIGNALE DANZA 1984

Con uno splendido fine settimana d'agosto, Vignale Danza si è congedato coronando felicemente 42 giorni di studio e spettacolo sui bei colli del Monferrato.

Venerdì 10 sera, il consueto laboratorio per «La Fabbrica della Danza» ha presentato gli allievi dei vari corsi dello «stage», impegnati in coreografie appositamente create per loro da alcuni tra i più qualificati insegnanti: Kathryn Bennetts, Carla Perotti, Giuseppe Urbani, Tony Thatcher e Kama Dev. E' stata un po' la «summa», se vogliamo, delle esperienze maturate in giorni e giorni di assiduo lavoro.

Gli allievi hanno tra l'altro accolto con piacere questa novità, che consente loro di avere un primo approccio col palcoscenico, davanti al pubblico, in una dimensione quasi professionistica.

L'esperimento è stato anche trasferito con successo alle «Notti Olimpiche», (la danza e lo sport accomunati, sotto le stelle), in svolgimento al Parco della Pellerina a Torino, e sarà portato in autunno in varie località del Piemonte.

L'11, l'ultimo sabato di Vignale Danza è stato invece dedicato ai Balletti dell'Arena di Verona, guidati da Giuseppe Carbone (che è anche il direttore artistico della Compagnia del Teatro Nuovo di Torino).

La serata, composta di tre coreografie originali: «Dialoghi», «L'après-midi d'une faune» e «L'uccello di fuoco», ha riconfermato un complesso giovane e già ad altis-

simo livello per preparazione tecnica e coesione.

Domenica 12 infine, l'arrivederci all'85 è stato siglato dai solisti di «Contrasto Danza» diretti da Carla Perotti, con le sue due ultime creazioni: «Saudade» e «Concerto». Il primo brano è un appassionato omaggio al Brasile, terra d'adozione della Perotti; il secondo, su musiche di Beethoven, è una stimolante fusione tra danza moderna e classica, applauditissima tra l'altro la presenza di due stelle ospiti: Marina Fisso, prima ballerina del Nuovo, e Fulvio D'Albero, primo ballerino del S. Carlo di Napoli.

Nel corso della serata è avvenuta l'assegnazione del premio «Vignale Danza».

I premi sono andati quindi a Luigi Rossi, Vittoria Doglio e Luigi Angelino, tre giornalisti che hanno dedicato articoli ed attenzione ininterrottamente per i sei anni del Festival; al pubblicitario Marco Silombria, autore del celebre manifesto di Vignale Danza, e al fotografo e giornalista Mauro Giorcelli che ha effettuato una serie di Workshop e mostre fotografiche al «Paese della Danza».

Questa premiazione vuole essere un anticipo di quello che a partire dal prossimo anno sarà un riconoscimento da assegnare di volta in volta ai più validi elementi del serbatoio «giovane» della danza italiana e piemontese in particolare.

Ai giovani, e per i giovani, si è infatti ispirato, crescendo di anno in anno, Vignale Danza: non dimentichiamolo. Ed i giovani hanno risposto all'appello.

La stagione '84 è stata siglata da circa 800 presenze di allievi in poco più di un mese: questo «boom» di iscrizioni è stato reso possibile anche dal notevole miglioramento delle strutture ricettive (tutti gli allievi sono stati ospitati nelle case e nelle strutture vignalesi) oltreché dall'aumento delle aule di studio dislocate in tutto il paese.

La gigantesca cupola posta a protezione del palco ha tra l'altro consentito lo svolgimento di lezioni tutto il giorno, al riparo dal sole, in uno scenario incantevole e spesso con un folto pubblico attratto ed incuriosito dalle evoluzioni dei ballerini, guidati di volta in volta da maestri come i già citati Bennetts, Perotti, Thatcher, Urbani, ed inoltre Marika Besobrasova, Anna Maria Prina, la cubana Ramona De Saa, Adriana Cava, Kama Dev, Franca Roberto, Daniela Chianini, An-

tonio Della Monica, Susanna Campo, Serge Alzetta e tanti altri.

Ma Vignale Danza ha segnato un successo anche dal punto di vista dello spettacolo puro. L'ampliamento delle manifestazioni a tre serate (col venerdì sera sempre dedicato al «laboratorio» degli allievi) è stato accolto con favore dal pubblico, che ha tra l'altro molto gradito la possibilità di prenotare con largo anticipo i posti a sedere numerati.

Ciò ha consentito una più massiccia affluenza di turisti a Vignale e dintorni: le terrazze panoramiche, i ristoranti tipici, l'Enoteca regionale sono stati letteralmente presi d'assalto da una folla lieta di trascorrere qualche ora di svago prima dell'inizio dello spettacolo.

Serate come quelle che hanno visto ospiti Luciana Savignano, i Momix, i Breakers di New York, l'Académie di Montecarlo e i Georgiani del Caucaso, l'Arena di Verona e la Compagnia Contrasto Danza, hanno raccolto in piazza non meno di cinquemila persone. Insomma, gli auspici con i quali il primo luglio Germana e Gian Mesturino con Luciana Savignano e Luigi Rossi, l'assessore alla Cultura della Regione Giovanni Ferrero e il Presidente della Provincia di Alessandria Angelo Rossa e le altre autorità avevano inaugurato Vignale Danza '84, hanno avuto pieno riscontro e fanno promettere bene per il futuro.

Il Festival, con tutto il suo corollario di spettacoli, mostre, i Porselli-incontri ha coinvolto in un clima fattivo e festoso l'intera comunità vignalese ed il pubblico.

A tutti coloro che hanno reso possibile questa splendida realtà (maestranze, tecnici, insegnanti, coreografi, artisti, enti pubblici locali, provinciali e regionali) il Teatro Nuovo dice «grazie» di cuore. E mentre scatta l'arrivederci all'85 la «Grande Festa nel Monferrato» continua: al Santuario di Crea ogni domenica sino al 16 settembre si svolgeranno concerti ed itinerari musicali, mentre l'approssimarsi della vendemmia porterà altre «sorprese» nei paesi di questo bellissimo Monferrato.

Marino Fermi

CENTRO POLIVALENTE DI SPETTACOLI INCONTRI MANIFESTAZIONI - 10126 TORINO - CORSO MASSIMO D'AZEGLIO 17 - TEL. (011) 680668 - 680669 - 680660.

VII EDIZIONE «TRE GIORNI DEL TEATRO»

Dal 7 al 9 settembre '84 si svolgerà anche quest'anno, presso l'Istituto Emiliani a Fognano di Brisighella (RA), il convegno nazionale per tutti i filodrammatici di ispirazione cristiana. Questo il programma:

Venerdì 7 settembre

Spettacolo teatrale, seguito da dibattito.

Sabato 8 settembre

«COME SI LEGGE UN TESTO: l'autore, l'epoca, il contenuto e la forma». Relazione del prof. Aldo Compagnoni, insegnante Liceo Classico di Osimo.

«TEATRO E SCUOLA». Relazione del dott. Matteo Ajosa, del Dipartimento scuola ed educazione della RAI-TV.

I ragazzi della parrocchia di Pieve Ponte (Faenza) presentano «LA STORIA DI DANIELE», dramma sacro. Dibattito e conversazione con l'autore-regista Luigi Antonio Mazzoni sulla sua esperienza di teatro con i ragazzi nelle piccole comunità.

La Compagnia TEATRO IN FACCIA di Forlì presenta: «MESSINSCENA PER UN CLOWN», spettacolo comico-clownesco della Compagnia. Dibattito.

Domenica 9 settembre

Assemblea con relazioni su: Legislazione nazionale e regionale inerente i teatri e l'attività teatrale; Repertori compagnie e modalità di divulgazione, possibilità di un catalogo ragionato di testi; Compagnie e sala della comunità, nuove disposizioni.

L'alloggio è assicurato all'Istituto fino ad esaurimento dei posti. La spesa complessiva, dalla cena di venerdì 7 al pranzo di domenica 9, è di L. 44.000.

Le adesioni si ricevono presso il responsabile del

GAT - GRUPPO ATTIVITA' TEATRALI EMILIA ROMAGNA - ALFONSO NADINI - VIA PILASTRO 6 - 48010 COTIGNOLA (RA) - TEL. (0545) 78082.

PIU' VICINI AL TEATRO

Partecipare ad un «laboratorio teatrale» ci è parsa una scelta coraggiosa, anche per noi (non privi di esperienza nel cam-

po dell'animazione), entusiasmante e stimolante sotto ogni aspetto.

Sono stati certamente quei giovani, affluiti a Chiari, nell'estate scorsa, da ogni parte d'Italia, a trasmetterci la loro carica, il loro desiderio di aprire nuovi orizzonti in un campo, come quello teatrale, così vasto, ma così affascinante.

La suddivisione in due moduli (A. Regia-Attore, B. Regia-Spazio) ci ha permesso di approfondire all'interno di quattro laboratori, alcuni aspetti dell'attività teatrale che più ci erano apparsi interessanti.

Non ci eravamo mai poste, fino ad allora, il problema della realizzazione di un testo teatrale, né chieste quali fossero gli elementi da ponderare nella stesura del testo stesso; eppure, anche questo aspetto non è stato sottovalutato: sotto la guida di un valido «Testone» (così abbiamo chiamato il nostro docente di testo), siamo riusciti a realizzare un breve manoscritto, dando sfogo alla nostra fantasia e creatività, senza però dimenticare quei punti importanti per una corretta impostazione dell'opera.

Non meno interessanti sono state le lezioni di dizione, dove ciascuno di noi ha preso coscienza della propria improprietà linguistica. E il «prendere coscienza», è già un passo avanti!

L'esperienza più vivace, ma non per questo meno impegnativa, l'abbiamo vissuta all'interno del laboratorio di coreografia (gesto). Due animatori «eccezionali» con un curriculum di esperienze teatrali ad alto livello, ci hanno fatto sperimentare

l'importanza dell'espressione corporea nell'ambito artistico e nella realtà di ogni giorno.

In altre parole, per mezzo della mimica, abbiamo preso atto di ciò che il nostro corpo può trasmettere anche senza l'aiuto del linguaggio verbale.

Nell'ultimo laboratorio, che ha visto impegnati i corsisti del modulo A., si è parlato, o meglio, si è sperimentato il modo di truccare i diversi personaggi, a seconda del ruolo, del carattere e dell'ambiente.

I vari «gruppi di lavoro» avevano un filo conduttore: la messa in scena, con il contributo dei vari settori, del «Processo di Giovanna D'Arco, imputata di menzogna, stregoneria, e condannata al rogo».

I partecipanti al modulo B., avevano anch'essi quattro laboratori: scenografia, costumi, luci e suono, cooperando così, nei loro settori, alla realizzazione dell'«Allo-dola» di Jean Anouilh dal quale è stato tratto il testo sopra citato.

L'indiscutibile ricchezza pervenutaci dopo la settimana di vita comunitaria, al di là dei contenuti teorici e pratici, ci è servita sì, per approfondire le nostre conoscenze, ma ancor più per mettere in risalto l'aspetto determinante nell'immenso mondo artistico della comunicazione che è: «Espressione giovani».

Obiettivo raggiunto! *Roberta e Silvia*

CGS/CNOS - CINECIRCOLO GIOVANILE SOCIOCULTURALE «L'ALVEARE» - VIA PALAZZOLO 1 - 25032 CHIARI.

EG '85 NON USCIRÀ

Sospende la pubblicazione. Non abbonatevi.

1. Ci auguriamo che la decisione della chiusura di Espressione Giovani scontenti molta gente e ne accontenti pochi. Sul limite e la mortalità delle cose abbiamo già scritto in abbondanza. Le cose fanno il loro tempo, prima ancora dello spirito. Lo spirito può invece continuare a vivere.

Gli amministratori della rivista dicono che non è una chiusura definitiva, ma soltanto una sospensione temporanea. Oracolo? Chi ci sarà vedrà.

Noi della Redazione salutiamo e ringraziamo tutti coloro che in sette anni ci sono stati amici. Ringraziamo e auguriamo ogni bene ai collaboratori, ai lettori, agli abbonati, agli animatori che in EG hanno trovato un aiuto. Chi ha conservato le annate sono certi di trovarvi motivi ispiratori e materiali utili anche tra qualche anno.

2. Avrete notato in questo EG un ordine diverso rispetto a quelli precedenti. I lettori in redazione, ad esempio, sono finiti a pagina 75, mentre le note di redazione alla fine. Questa distribuzione differente è stata condizionata dal testo teatrale-musicale stampato con tecniche diverse. Errata Corrige: a pag. 36, seconda riga, leggere **Matteo** invece di **Marco**.

3. In alternativa alla rivista pensiamo di pubblicare dei quaderni o libri con testi teatrali. Ad esempio è in preparazione «**Gli incontri di Gesù in teatro**» il secondo libro della collana EG Teatro-sacro, dopo quello delle «**Parole di Gesù in teatro**».

4. Questa volta a fare **TEATRO** incominciano i **clowns** (Bustric maestro!) con le loro serie pagliacciate. Ricordate che non sono da leggere ma da fare o almeno da vedere. Mentre il **testo teatrale è una meravigliosa pantomima: Gli animali malati di peste**. Non poteva essere che così visto che il numero è dedicato al **CORPO-**

EDUCAZIONE. Nel teatro-sacro un incontro-duello. Il ring potrebbe essere il set migliore: **Gesù contro il Diavolo**. Ricordare che questo non è un teatro da applaudire potrebbe anche annoiarvi... Ma ve lo ripetiamo per la penultima volta: è un messaggio; è strumento di dialogo; deve mettere in crisi strappando il pubblico dall'indifferenza e dall'indolenza.

5. **CINEMA**. Il dialogo dei Fratelli Lumière anche questa volta può essere illuminante. Il nome è un programma. **L'educazione ai mass-media** è certamente un problema contemporaneo di grande rilevanza. La violenza dei mezzi la si vince con una vita alternativa.

Il tema è sviluppato dalla riflessione sul problema del **Cineforum dei ragazzi**. Qual è oggi quella scuola che non organizza un dibattito cinematografico? Ma in che modo e con quali risultati?

Quattro le schede di film doppiati anche se i loro titoli sono rimasti originali. Per il prossimo anno, di sostitutivo sono state proposte delle schede ciclostilate, se i CGS si impegneranno a realizzarle. La rassegna è veneziana.

6. In **MUSICA** è di scena il **Compositore** che quando fa la rivoluzione è perché non gli piace né l'anarchia né il sistema.

7. **ANIMAZIONE E SCUOLA**. Due interessanti pezzi radiofonici, già andati in onda su radio private. Utilizzateli prima che vengano bloccate come le TV.

8. E adesso chi vi pubblicherà le vostre iniziative, programmi, realizzazioni dal momento che la redazione chiude? L'importante, in realtà, è fare, non tanto pubblicare quello che si è fatto.

9. Un saluto cordiale a tutti e arrivederci per l'ultima volta con il numero 6... sarà di congedo e natalizio.

La Redazione

LA BIBBIA IN AUDIOVISIVO

Uno strumento semplice ed efficace per far incontrare i ragazzi e i fanciulli con la Parola di Dio: dai racconti della Genesi alle visioni dell'Apocalisse!

Sono già usciti i primi dieci audiovisivi che presentano i racconti biblici dal libro della Genesi ai primi capitoli.

1/LE ORIGINI E LA LEGGE DEL POPOLO DI DIO

IN PRINCIPIO	Br 1	GIUSEPPE il fratello venduto	Br 6
NOÈ salvato dal diluvio	Br 2	GIUSEPPE il fratello che perdona	Br 7
ABRAMO l'amico di Dio	Br 3	MOSÈ liberatore mandato da Dio	Br 8
ISACCO il figlio della promessa	Br 4	MOSÈ mediatore dell'alleanza	Br 9
GIACCOBBE chiamato Israele	Br 5	MOSÈ guida verso la terra promessa	Br 10

Montaggio e testi: G. Brambilla

Quadri: Ziva Shisha e Studio CR

Introduzione metodologica: B. Bartolini

Introduzione biblica: F. Perrecchio

Commenti, tracce di catechesi e di preghiera: G. Brambilla

Musiche originali: W. Rabolini

10 audiovisivi di 48 immagini con 10 cassette di sonorizzazione.

10 libretti guida con introduzioni bibliche, testi didattici, tracce di catechesi, proposte di preghiera.

Per ogni programma: filmina L. 9.000 - Diapositiva L. 21.500
Cassetta di sonorizzazione L. 5.300

EDITRICE ELLE DI CI

LUIGI MELESI

**LE PARABOLE DI
GESU'
IN TEATRO**

PREFAZIONE DEL CARD. CARLO MARIA MARTINI



ELLE DI CI