

Lo sport è uno spettacolo, ma l'atleta vale quanto l'attore o lo supera? [terza parte]

Autor(en): **Naudin, Pierre**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Gioventù e sport : rivista d'educazione sportiva della Scuola federale di ginnastica e sport Macolin**

Band (Jahr): **28 (1971)**

Heft 3

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1000922>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Lo sport è uno spettacolo, ma l'atleta vale quanto l'attore o lo supera? (III)

Pierre Naudin

La partita, la corsa, il lavoro teatrale

La durata di una partita è conosciuta; quella di una corsa o di una gara non può esserlo con precisione; bastano pochi secondi in più o in meno per provocare un **dramma**, commentato da una valanga d'esclamazioni. Ogni partita, ogni corsa (anche se prolungata o con qualche falsa partenza che ne aumenta l'interesse) suscitano una tensione nervosa nell'atleta e nello spettatore.

Anche la durata di un lavoro teatrale è perfettamente conosciuta. In esso tutto sembra fortuito; invece, tutto vi venne scrupolosamente calcolato, orchestrato. La disinvoltura più inattesa non è che il risultato di laboriosi preparativi, in una parola: di un **allenamento rigoroso**. La disinvoltura di Valeri Brumel nel superare i metri 2,28 era di un ordine appena diverso, anche se più penosa. A teatro, la replica più vivace e più sconcertante dissimula una lunga preparazione ed una messa a punto molto spinta. È la stessa cosa per i rimandi schermistici, del pugilato, della lotta e per le combinazioni di giuoco degli sport di squadra, quali: la pallacanestro, la pallamano, il calcio, la palla ovale. Comunque, se il caso, fenomeno inerente al giuoco, non trova posto sulla scena, incombe sempre sopra gli «attori sportivi».

Una partita, una gara di corsa non si possono disputare una seconda volta, senza che il loro svolgimento non ne sia profondamente turbato. Un lavoro teatrale, invece, resterà inesorabilmente lo stesso, con attori e con scenografie diverse.

La riverenza, l'inchino degli attori a fine atto assomiglia a quello degli atleti vittoriosi presentati sul podio o irrigiditi, per un attimo, sul terreno che la folla esaltata invade; tuttavia l'atleta, in simili circostanze, è solo con la sua esultanza, mentre che l'attore conserva ancora sulla sua epidermide e nel suo cuore quella «pelle» e quei sentimenti d'un personaggio che non era lui, ma al quale aveva prestato (con maggiore o minore convinzione, secondo le rappresentazioni, l'importanza e l'umore del pubblico) il suo viso, la sua voce, i suoi gesti . . . fors'anche qualcuno dei suoi **sentimenti veri**, segreti (spesso inconfessabili).

Lo sport è un diversivo, uno sfogo fisico; il teatro ne è uno psichico.

L'atleta e l'attore

Dire o scrivere che un atleta ha talento (come purtroppo avviene troppo spesso), non significa forse sciupare il termine? Non sarebbe meglio parlare di **abilità**? La tecnica lentamente imparata, la forza maturata ed addomesticata, la volontà sapientemente preparata, l'abilità progressivamente condotta al suo più alto grado di «naturalezza» per un solo scopo — il risultato — trasfigurano l'individuo più banale (e il più obbediente e più docile), in un «dio degli stadi»: I giocolieri, i saltimbanchi vengono preparati nello stesso modo, ma non ci si fa caso;

Anche l'attore deve acquisire una tecnica per imparare le parti nel minor tempo possibile, forza e abilità per recitarle, deve formare la sua volontà per rendere autentiche... Beninteso, per «attore» voglio indicare soprattutto «attore di teatro» (poiché il cinema, per quanto concerne l'azione dell'attore, non è che una arte imperfetta, nella quale tutto si riduce a congegnamenti, ripetizioni, trucchi), colui, il cui talento dev'essere sicuro, preciso e multiplo (multiforme), la scena essendo un luogo chiuso, dove occorre **comportarsi senza debolezze**. Come allo stadio.

Non posso a questo punto dimenticare i «campioni del varietà». Jacques Brel e Gilbert Bécaud, in un «giro di canto», si esauriscono come atleti impegnati in un tentativo di primato. Essi finiscono la loro serata come svuotati, esangui e bagnati di sudore. Brel rappresenta il caso più tipico del cantante che si getta quasi selvaggiamente nella sua arte. Non, come parecchi pretendono, che egli soffra così perché è poco dotato per «cantarsi» così; in effetti, egli s'impegna a fondo, non solo per essere inteso (nel senso, evidentemente, della comprensione più intima), ma soprattutto perché desidera con il cuore di unire la sua coscienza, di creatore e di testimone della sua epoca, con quella della folla.

Poiché stiamo parlando di canto, è evidente che la prestazione di un cantante d'opera il cui ruolo, in regola generale, è spesso inferiore a quello dell'attore di teatro, è pure sfibrante. Anche a lui, come all'atleta, occorrono polmoni e solido cuore per imporre la sua voce e la sua presenza.

L'atleta fa parte di una società, dipende da una squadra; viene preparato da un allenatore, la cui intenzione consi-

ste nel cercar di trarre il miglior risultato dall'energia e dalla malleabilità dell'atleta stesso. Prima di sognare il trionfo, l'atleta deve suscitare in sé medesimo dapprima, poi costringendolo a fiorire, quella potenza intra-muscolare e quella ebbrietà fisica e morale che sono le componenti della «**forma**». Sia ch'egli giuochi in gruppo, sia che si specializzi in una «disciplina individuale», deve, da **solo** assumere un **ruolo** e sforzarsi d'essere **il più convincente**. Le partite di calcio o di palla ovale, di pallacanestro o di pallamano non sono che un dialogo, talvolta brutale, fra due consorterie che esprimono, al modo dei mimi e per un epilogo enunciato con un punteggio, i grandi sentimenti umani, buoni o cattivi — soprattutto cattivi: la brama (= bisogna prendere il sopravvento), l'avarizia (= bisogna respingere, sventare gli attacchi e tentare d'accreocere o di conservare il vantaggio), la duplicità (= lo sport è l'arte delle finte) e, talvolta, persino (come avviene durante le partite principali) l'odio!

Per l'atletismo ed il ciclismo, le prove di fondo e mezzo-fondo sono, per colui che vi partecipa (ed anche per lo spettatore che vi prende gusto), un monologo più o meno lungo, fastidioso (e che mette a dura prova), nel quale lo spirito, per quanto teso alla vittoria, può evadere, extrapolarsi e spesso delirare.

Non è mia intenzione di esagerare, nè di essere irriverente; tuttavia, oso affermare che la migliore parte che Tom Simpson abbia recitato sulla «scena sportiva» non è la sua vittoria ai Campionati del mondo di ciclismo del 1965 a San Sebastian, bensì la sua drammatica morte (come indicarono i titoli dei giornali) durante una penosissima tappa del Giro di Francia del 1967. Per essere migliore, se non il migliore in senso assoluto, quindi per non più essere se stesso, aveva fatto ricorso ad uno stratagemma: il «dooping» (il drogarsi). Ma perchè volergliene d'aver tentato di sorpassare se stesso? Un uomo, anche se si tratta di un campione, è pur sempre un uomo. Il «récital» di Simpson sul Mont Ventoux si sarà terminato con un breve lamento d'agonia. È la morte che si augura ogni atleta degno di questo nome. (**Agone**: per gli antichi Greci era il genio che presiedeva alla lotta e, soprattutto, i concorsi e i giochi sacri. Non veniva rappresentato con una tipologia invariabile, bensì gli artisti gli davano caratteri diversi. **Agonia** significa pertanto l'ultima lotta della vita contro la morte).

È però evidente che un corridore che si droga, che «si carica», come si suol dire, non può essere un buon corridore: il suo modo d'agire è sleale. Anche l'attore che carica la sua parte (che sorpassa, quindi, la sua funzione e la sua competenza, sia per debolezza, sia per vanità), non può essere un buon attore, perché il suo oltranzismo porta infallibilmente pregiudizio, non solo al personaggio che interpreta, preso a prestito, non solo al personaggio vero e ai suoi colleghi, ma anche all'autore. Proprio come l'atleta che si droga, a meno che non muoia esagerando, l'attore che carica il personaggio (o che «si carica», ossia si droga, come è ormai provato in molti casi) non può essere preso sul serio.

I cosiddetti «pezzi forti» o di bravura, dove è necessario superarsi, assomigliano ai «passi» del Giro di Francia; sono i più temibili agguati che gli autori possano tendere agli attori.

L'attore appartiene ad una compagnia e ne dipende, proprio come l'atleta dipende dalla sua società o «club»; tuttavia, mentre il campione va specializzandosi inevitabilmente, il vero attore è un personaggio multiforme: sostanzialmente serio o burlone, sarà capace, se dotato di talento (dunque, se ben allenato o preparato e se in for-

ma), d'interpretare non importa quale ruolo nelle opere che s'alternano dalla commedia al dramma. Come l'atleta, è al servizio della sua compagnia, nel migliore possibile dei modi, recitando sulla scena; ma, mentre l'atleta è spesso un uomo solo, l'attività dell'attore di teatro comprende molteplici aspetti. In qualsiasi ruolo reciti, egli rappresenta non solamente il suo personaggio, ma incarna, al tempo stesso, il personaggio definito dell'opera alla quale partecipa. Dev'essere, in una certa qual misura, l'incorruttibile delegato dell'autore presso il pubblico, pronto a ricevere sia il messaggio dell'autore stesso, sia a compenetrarsi nel talento dell'attore. Il messaggio può essere il medesimo; la sua comprensione e la sua virulenza varieranno secondo gl'interpreti.

Quali differenze corrono mai fra il Ruy Blas virile, incarnato da Mounet-Sully, il Ruy Blas ambiguo di Jean Marais e quello romantico di Jean-François Poron!

Quali fra il Cirano truculento e piagnucoloso di Coquelin, il Cirano sconvolgente di Daniel Sorano ed il Cirano-D'Arctagnan di Jean Piat!

Che differenza fra l'Amleto di Jean-Louis Barrault e quello di Sir Laurence Olivier!

Antoine-Richard Burton è un contadino timorato, fiacco e compasticciato paragonato al tiranno che invecchia, scaltro ed ingenuo reso alla televisione da François Chaumette. E, per non dimenticare le attrici, Judith Magre fu, a colpo sicuro, più vicina a Cleopatra che non Elisabeth Taylor! Che razza di preparazione bisognerebbe infliggere a tutti i campioni della scena, affinché la realtà della loro recitazione corrispondesse a quella creata dal drammaturgo?! Non abbandoniamoci al sogno delle cose impossibili e limitiamoci a constatare che c'è dell'istrione in ogni atleta, soprattutto in ogni portiere! Anche l'attore può essere considerato un atleta, ma taluni atleti, in date circostanze, (specialmente quando sono vinti), possono comportarsi, a loro insaputa, come... pessimi attori!

In effetti, l'attore non è mai se stesso dal momento in cui conosce la sua parte. S'opera in lui una specie di gestazione; un altro essere cresce in lui, sino allo sdoppiamento, o quasi, della personalità. Occorre, infatti, un tempo più o meno lungo all'attore per reinserirsi nella sua «vera pelle», dopo la recitazione in pubblico.

Se, da un lato, l'atleta, prima del concorso, si riscalda, ascolta il suo corpo e lo esorta a fare del suo meglio senza tradirlo, l'attore, liberato il suo spirito dalle sue preoccupazioni d'uomo del nostro tempo (cosa non molto facile), deve fidarsi soprattutto della sua memoria, la quale può anche tradirlo, senza però conseguenze gravi, poiché c'è sempre, per rimetterlo in sesto, o una comparsa o il suggeritore. L'atleta, al fine di riuscire, si sarà sottoposto ad un allenamento rigoroso, a un regime, si sarà costretto alla quasi castità; l'attore avrà imparata la sua parte a suo piacimento, senza eccessive perturbazioni per la sua vita intima.

Se partecipa a un gioco di squadra, l'atleta avrà dovuto assimilarne anche le combinazioni. Evidentemente, anche l'attore avrà imparato a muoversi sulla scena in funzione del gioco e delle intenzioni ben definite degli altri personaggi. Però, se l'uno è libero, libero di commettere degli errori e può tentare la sua sorte, anche senza riuscirci, l'altro, ossia l'attore, deve attenersi alla sua parte, cosa che lo mette a dura prova.

Per certo, l'atleta può ancora, in una data maniera, abbandonare in piena azione se la sua condizione fisica o morale non è quale dovrebbe essere; egli può «giocar male», mostrarsi maldestro e lasciare le partite (lo si scuserà sempre), perché è padrone di se stesso. L'attore non è

mai libero, tosto alzato il sipario. Si conoscono in proposito delle notevoli imprese, di attori che hanno continuato a recitare la loro parte, quand'anche la malattia li rodeva. L'atleta è più sensibile e, persino, paradossalmente, più vero, più delicato!

Sempre legato al suo testo, anche quando lo carica, l'attore; l'atleta, caricato o no, avrà sempre l'occasione di liberarsi, di esprimere la sua individualità, la sua volontà, la sua forza, la sua destrezza e la sua audacia, ciò che non implica ch'egli sia, al di fuori dello sport, un giovane sveglio e coraggioso, un esempio da imitare. Esistono molti fannulloni presso gli sportivi, in modo speciale presso i professionisti. Col passar del tempo, lo sport diventa il rifugio dei fiacconi, dei velleitari, socialmente parlando, dei «buoni a nulla»!

Si manifesta quindi anche per l'atleta una specie di sostituzione del personaggio; tuttavia, questo simmetrismo con l'attore non si prolunga gran che. L'attore non può lasciarsi addestrare nè dal suo io effimero (ossia dal suo ruolo), nè dal suo vero io; l'atleta può sorpassare, anzi, deve sorpassare il suo io, per raggiungere, anche se effimero, quell'io che non è costantemente lui stesso, ma che egli saprà crearsi fuggacemente a forza d'ascesi, d'addestramento e di faticosa pazienza, poiché l'allenamento, corrispondente alle ripetizioni dell'attore, è una prova penosa, sia moralmente, sia fisicamente. Essa si aggiunge inesorabilmente alle fatiche, spesso insensate, della competizione.

L'attore che impersona il suo personaggio deve saper creare e mantenere, per un paio d'ore ed anche oltre, un'illusione nei limiti voluti dal testo e dal direttore di scena. È costretto ad una attenzione vigilante, ad una presenza di spirito ininterrotta. Come l'atleta, che corre nel mezzo-fondo e nel fondo, ode i suoi tempi di passaggio, ciò che gli permette di controllare l'andamento della sua corsa, o può sentire sussurrato da una comparsa, in caso di debolezza, l'inizio di un passaggio smarrito nella sua memoria. Comunque, l'aiuto vocale apportato all'atleta è di poca efficacia sul suo comportamento. Ciò non toglie che cronometristi e suggeritori siano indispensabili.

L'atleta soffre, sbuffa, s'affatica (soprattutto nelle articolazioni, nei gomiti, ginocchia, caviglie); la prova incendia i suoi polmoni ed il suo esofago (lo sforzo si ripercuote meno sul suo cuore, abituato alle scosse). L'attore soffia la sua vita psichica e cerebrale dentro un essere il quale, anche se esistito, non è meno immaginario; è soprattutto nel suo cuore che l'attore sente il peso di quest'essere ignoto, altrettanto vivo e pesante che un essere di carne ed ossa. In effetti, l'attore si batte contro un avversario, la cui scaltrezza e la cui forza non declinano mai, ossia il suo personaggio.

L'attore può, non solo ripetere a distanza di poche ore il suo sforzo recitativo (beninteso quando interpreta un ruolo essenziale), ma può inoltre, se in piena forma, migliorarne le sfumature, con un sospiro, un gesto, un movimento... L'atleta, invece, che abbia compiuto il suo sforzo il mattino, sarà incapace di ripeterlo in serata, fors'anche l'indomani; gli sono necessari il riposo fisico e la tranquillità morale fra uno sforzo e l'altro. Colui che avesse corso in 3'3" la distanza di 1500 metri, non riuscirà mai a coprire nella stessa giornata la stessa distanza con il medesimo tempo.

Sarebbe stato nella condizione di colui che è come svuotato del suo contenuto, anche in condizioni climatiche eccezionalmente favorevoli!

Il danese Ritter sarebbe quindi stato incapace, alla fine del suo «monologo» al Velodromo olimpionico di Città del

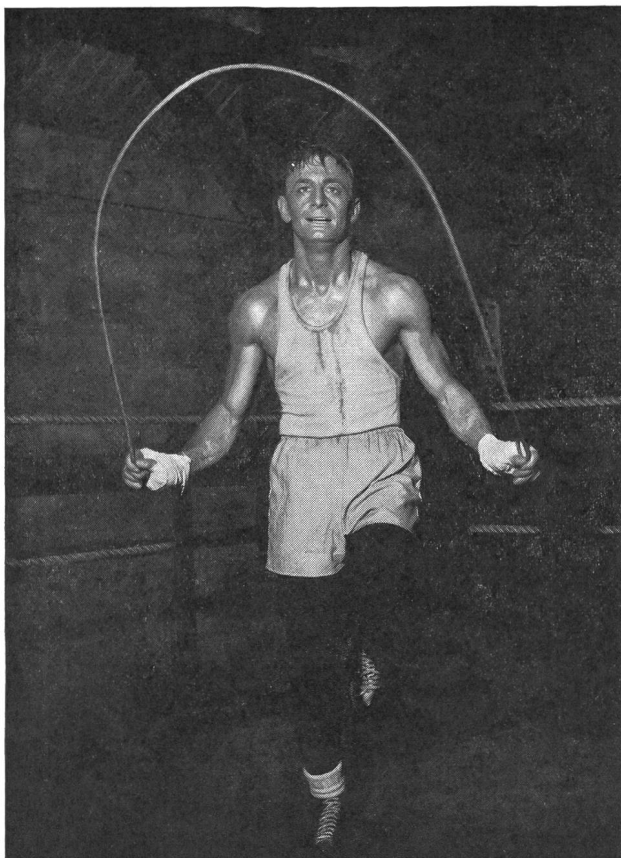


Burt Lancaster in «Il Cavaliere dello Stadio», con una partenza impeccabile. Solo lui poteva interpretare, in modo così verosimile, la parte di Jim Thorpe.

Messico, di inforcare la bicicletta, fosse anche l'indomani della gara, per girare sui 48 chilometri orari! Analogamente, gli undici Brasiliani, trionfatori degli Italiani alla finale dell'ultima Coppa del Mondo di calcio, sarebbero stati incapaci, come i loro avversari italiani, di disputare, il giorno dopo, con lo stesso ritmo, la stessa partita!

L'atleta si sfibra e talvolta s'abbrutisce, al punto di essere così esaurito, alla fine di gare impegnative, d'apparentarsi, né più, né meno, ad una specie d'animale dall'aspetto umano. L'attore pure s'affatica e il suo cervello si inaridisce di atto in atto, tuttavia resta sempre lucido. Se l'atleta colloca le sue forze fluide e capricciose, ma sempre rassicuranti, al servizio della sua ambizione (essa e la venalità sono i principali poli conduttori dello sport), l'attore è sottoposto ad un automimetismo completo; occorre ch'egli assomigli sempre, di rappresentazione in rappresentazione, al suo personaggio.

La perdita della sua profonda identità può significare, per l'attore, sia una promozione, sia un'evasione, sia una punizione liberamente accettata. In ogni modo, un baratto del genere è effimero. E si potrebbe concluderne trattarsi di un prestito senza interessi. A forza di nutrire i fantasmi della propria sostanza, di prestar loro la propria voce, il proprio cervello, i propri gesti, l'attore non solo abbatte se stesso, anzi, non può mai essere se stesso, quando passa da un ruolo all'altro, da un costume all'altro, da un'età all'altra; tutte queste trasmutazioni lo provano assai. È insito, nel gesto dell'attore che si priva degli orpelli e del trucco, tosto compiuto l'atto del far rivivere dei fantasmi, qualcosa di tragico; l'attore s'era sdoppiato... e non potrà più ricomporsi. La spartizione continua. Egli non penserà più al modo del «tipo d'uomo» ch'egli in effetti è, ossia restituito alla società dei viventi. Egli non reciterà più limitatamente ad alcune ore, perché l'universo irrealista, ch'egli ha lasciato e che ritroverà, modera ancora i rigori e la dol-



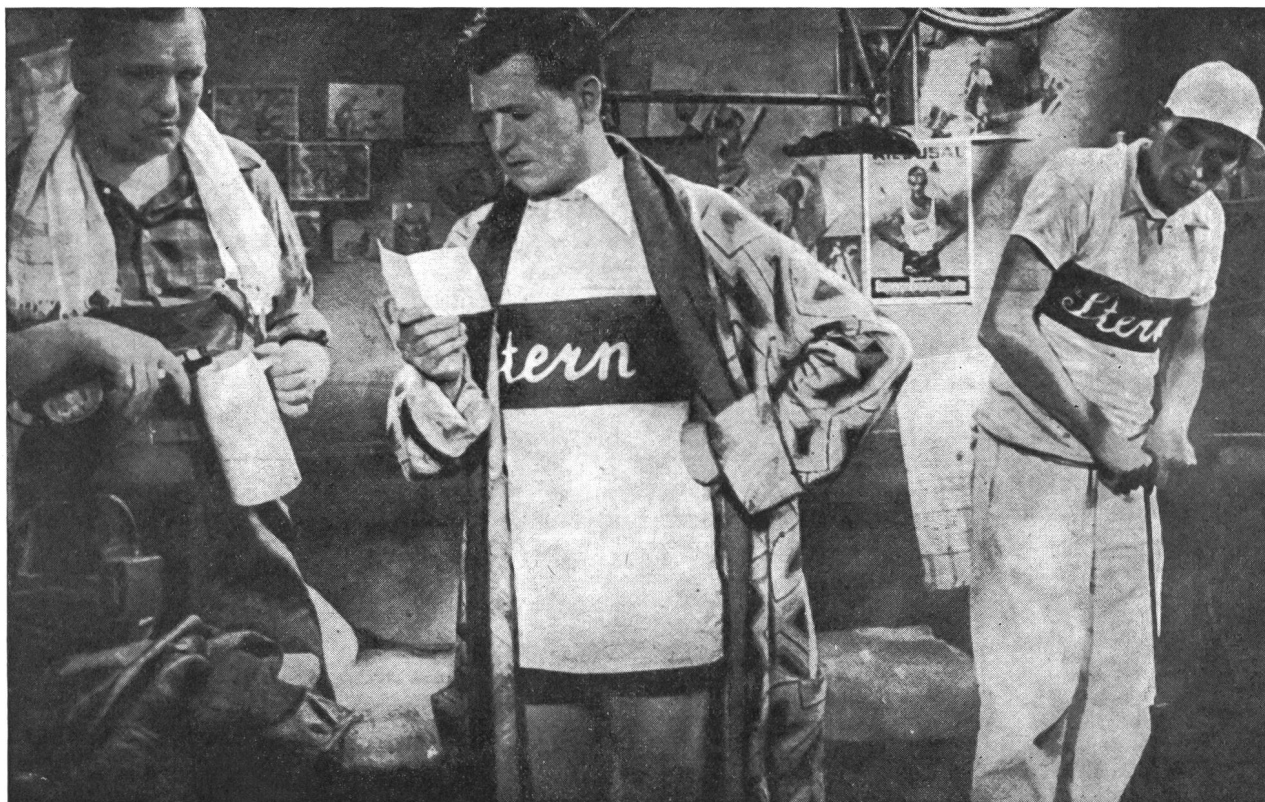
Roland Lesaffre poté interpretare la parte di «Juste» in alcune scene di «L'Aria di Parigi» perchè era veramente un pugile.

cezza di un mondo tangibile e sempre inquietante, nel quale si muoverà fra due rappresentazioni, ossia in uno spazio ed in una sceneggiatura precisa che, in alcuni casi, vengono scelti da lui stesso!

Nel suo libro «I Giuochi e gli Uomini», Roger Caillois scrive a proposito dell'attore: «Il ruolo dell'attore è molto delimitato dall'estensione della scena e dalla durata dello spettacolo. L'istrione più vanitoso, l'interprete più fervente, tosto lasciato lo spazio magico e terminata la fantasmagoria, sono brutalmente costretti, dalle condizioni stesse del teatro, a passare dallo spogliatoio, dal camerino, per riprendere la propria personalità. Gli applausi non costituiscono solamente una ricompensa, un tributo; essi segnano la fine dell'illusione del gioco teatrale».

Quanto Roger Caillois afferma è relativamente esatto: più la parte viene ripetuta e con convinzione, e meno l'attore abbandona il suo ruolo: la divisione in compartimenti teatro-vita privata si fa impossibile: un'osmosi si produce, nonostante il confine vita privata-vita professionale, realtà-finzione, attualità mobile-tempo ricreato. La simulazione, che esigevo uno sdoppiamento dell'attore, sia al servizio della sua parte sia del drammaturgo, lascia tracce nel suo spirito, ticchi nei suoi gesti e fors'anche stimmate nella sua persona. Coloro che ebbero occasione d'avvicinare Mounet-Sully, affermano ch'egli era nella sua vita privata così Ernani, Ruy Blas, Otello, Oreste ed Edipo, come quando incanava questi personaggi sulla scena!

Lo sport è un impegno (una decompressione) senza restrizioni, un'accelerazione del ritmo vitale; il teatro, quale compromesso fra due vite, una reale, l'altra inventata, ri-



Albert Préjean, in una scena di «Rivali della Pista», film di Serge de Poligny (1933). Nella parte di Willy Streblow, ciclista su pista, Albert Préjean interpretò «Juste». Si riconosce alla sua destra il simpatico Aimos.

creata, vuole una rimozione, quando non esige una rinuncia da parte del vero io per meglio vivificare l'«alter ego». Lo sport permette di tenere nel mondo reale un posto privilegiato (a meno che esso non serva di temporanea scappatoia per chi è sportivamente poco dotato). Il teatro, invece, è in modo principale, un richiamo ed una restituzione del passato, o una ricomposizione del presente per glorificarlo e per screditarlo. Lo sport, e soprattutto l'atletismo, è quasi un modo per sorpassare il tempo presente. A che servono, infatti, i primati se non a rimettere periodicamente in causa le nozioni di tempo e di sforzo?! Là dove gli attori americani eccellono — senz'altro perché sono anche degli atleti — nessun attore francese è ancora riuscito ad incarnare veramente uno sportivo. Si danno risultati straordinari in questo senso, soprattutto negli Stati Uniti; ricordiamo quello di Burt Lancaster, in modo speciale, che «seppe entrare magnificamente nella pelle» di Jim Thorpe nel film «Il Cavaliere dello Stadio»; quello d'Errol Flynn, che fu un eccellente Jim Corbett; quello di Robert Ryan (in «Stasera abbiamo vinto») e di Kirk Douglas (in «Il Campione»).

L'attore francese Roland Lesaffre, se meglio servito da uno scenario più confacente di quello del film «L'Aria di Parigi», avrebbe potuto rendere più credibile il suo personaggio di pugile-amatore, poichè, essendo stato «vero pugile» professionista, sapeva almeno svolgere la sua parte sul «ring».

Invece il ridicolo corridore degli 800 metri (che è meglio lasciare nell'anonimato) della non meno ridicola pellicola «Linea dritta» (non alludo qui al romanzo d'Yves Gibeau, che ha qualche merito, ma al film grottesco che ne venne

imbastito), non ha mai saputo cosa fosse disputare una corsa

Solamente l'attore francese d'anteguerra Albert Préjean seppe interpretare ruoli di corridore ciclista e di pugile. Perché? Perché non aveva mai esitato, anche prima che fosse stato scelto per ruoli del genere (ciò che mi sembra molto importante), a correre in bicicletta ed a fare del pugilato competitivamente. «I Rivali della Pista», «Per la Maglia gialla» e «Una sera di Razzia» devono integralmente il loro successo a questo simpatico attore. Come già ebbi modo di dire, l'atleta si esaurisce e l'attore si stanca; Simpson è potuto morire sulla «scena sportiva»; paradossalmente, Molière non morì forse interpretando «Il Malato immaginario»?

Non è forse un'impresa assurda, quasi disumana, tenere da solo un'intera scena, per più d'un ora, per interpretare il «Diario di un pazzo» di Gogol? Eppure, Roger Coggio interpretò e reinterpretò la parte del pazzo per tante volte e con tale convinzione da giungere alle soglie della follia! Non fu che dopo aver sventato i prodromi del male, che egli poté riprendere l'interpretazione dello stesso ruolo, cosciente tuttavia (ma per quanto tempo?) ch'egli era sufficientemente allenato, ormai, per superare un collasso capace di travolgere per sempre la sua ragione. Un simile accanimento non vale forse quello di Bracke e di Ritter? Solo un'ora... Solo? No, l'uomo non è mai solo; i dèmoni abitano in lui... Bracke dapprima, poi Ritter misero a repentaglio la loro reputazione per un primato del mondo ciclistico che sarà battuto forse l'anno prossimo; Coggio, proprio lui, mise a repentaglio la sua anima . . .

(Segue)

traduzione di Mario Gilardi



GIOVENTÙ E SPORT

Principi reggenti la formazione dei monitori Gioventù e Sport

Wolfgang Weiss

1. ANNOTAZIONE PRELIMINARE

Gioventù e Sport è tuttora e sempre un progetto, nonché un programma sperimentale. Si spera che le corrispondenti basi legislative possano essere messe a punto nel corso del 1971 e che Gioventù e Sport possa entrare in funzione col 1° di luglio 1972. Tutta la pianificazione, su cui si basa quest'articolo, è stata fatta per la data citata. In quanto segue, si presuppone che la struttura di Gioventù e Sport sia più o meno conosciuta. Eccone ancora i punti fondamentali:

- Volontariato
- Partecipazione maschile e femminile
- Età tra i 14 e i 20 anni
- 18 discipline di prima urgenza, ed altre 20 discipline di seconda e terza urgenza
- Insegnamento sotto forma di corsi comprendenti 16-60 lezioni con (normalmente) 3 livelli di prestazione e relativi esami

— Ogni disciplina è indipendente. Il miglioramento della capacità generale di prestazione avviene sotto forma d'allenamento di condizione nel quadro di ogni singola disciplina.

Nello stesso modo in cui la partecipazione è aperta sia alle ragazze che ai ragazzi, così, in Gioventù e Sport monitori e monitori godono degli stessi diritti. Le espressioni monitore, esperto, ecc., valgono quindi, nel contesto, per ambedue i sessi.

2. SCOPI DELLA FORMAZIONE

Cosa deve sapere a saper fare un monitore GS?

- deve **conoscere** perfettamente la **sua** disciplina sportiva
- deve essere in grado di **insegnare** tale disciplina sportiva