

ESPRESSIONE GIOVANI 78



ESPRESSIONE GIOVANI 78

BIMESTRALE - ANNO I - NUMERO 3 - 1° MAGGIO 1978

REDAZIONE

MILANO - 20125
Via Copernico, 9
Telefoni:
(02) 68.81.751 - 69.03.18

Con la collaborazione
dei C.G.S.
Cinecircoli Giovanili Salesiani

Melesi Luigi, Alvoni Carlo,
Bartolini Bartolino, Blasich
Gottardo, Bombardieri Arturo,
Bongioanni Marco, Chiari
Vittorio, Di Libero Gigi,
Grillo Salvatore, Lever Franco,
Longoni Lorenzo, Pensa Carlo
Maria, Resti Enrico

Corrispondenti

CAGLIARI - 09100
Viale S. Ignazio, 74

Cossu Salvatore

FIRENZE - 50121
Via del Ghirlandaio, 40

Bicego Vittorio, Bruni Giorgio,
Brusco Mario, Giordano
Pierdante

GENOVA - 16151
Via Rolando, 63

Berto Gino, Campion Primo

MACERATA - 62100
Viale D. Bosco, 55

Nicolini Giulio

MESSINA - 98100
Via Lenzi, 24

Caruso Vincenzo, Olimpio
Simonato

MILANO - 20125
Via Copernico, 9

Bianchessi Federico, Ferrari
Bano, Guslandi Valerio

MOGLIANO VENETO - 31021
Collegio «Astori»

Cagnin Severino, Loro Daniele

NOVARA - 28100
Via Lamarmora, 14

Carretta Danilo

SCANZANO - 80050
Istituto Salesiano

Rabolini William

ROMA - 00156
Via Tiburtina, 994

D'Innocenzo Adriana,
Petrosino Antonio

ROMA - 00185
Via Marghera, 59

Cabras Giuliana, Giudici
Maria Pia, Ossi Maria,
Vincentini Laura

TORINO - 10100
Piazza Maria Ausiliatrice, 9

Bruno Corrado, Ferrero Bruno

VERONA - 37100
Via Provolo, 16

Bazzoli Gianni, Neffari Giancarlo

Amministrazione

EDITRICE ELLE DI CI

10096 Leumann (Torino) - Tel. (011) 95.80.555
Conto corrente postale 2/27196

Abbonamento annuo

Italia, L. 5.500; Estero, L. 6.500; Arretrati e singoli, L. 1.200

Responsabile: A. Alessi - Registr. Trib. di Torino, n. 2730, 29.9.1977
Spedizione in abbonamento postale Gr. IV (70)
Stampa: Scuola Grafica Salesiana - Milano

il cartellone di

**EG
78**

numero
tre

Clown, facci ridere! 2



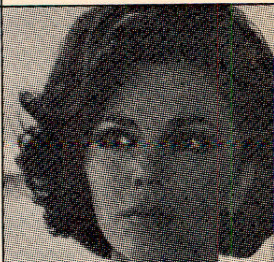
**Il circo
del signor Augusto,**
di Bano Ferrari, 5

editoriale

teatro

drammatiz-
zazione
e
scuola

**Esperienze di
animazione nella scuola,**
di Gottardo Blasich e
Giuseppe Paleari, 44
**Hanno occhi e... non
vedono,**
di Luigi & Bano, 51



**Meno "spettatori",
più "lettori",** 36

**L. Buñuel: "Quell'oscuro
oggetto del desiderio",**
di Federico Bianchessi
Taccioli, 37

**Nanni Moretti:
"Ecce Bombo",**
di Valerio Guslandi, 40

**W. Wenders:
"L'amico americano",**
di Valerio Guslandi, 42



esperienze
nuove

Lettori-corrispondenti, 50

Super8,
di Enrico Leoni e
Francesco Vanoli, 61

Poesie,
di Cesare Calvi, 66

cinema



avveni-
menti
e
notizie

CANNES '78, 43

**cineforum -
programmazioni,** 69

CRT: il teatro che cambia,
di Sisto Dalla Palma, 72

I grandi clowns,
di Anna Pezzotti, 75

Invito, 80

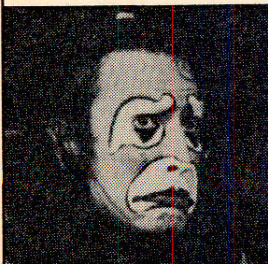
segnala-
zioni

Giochi d'ombre, 60

Il circo e il cinema, 74

Centro Teatrale T., 80

Seminario-laboratorio, 81



fotografia

Concorso fotografico, 67

Foto-inserito, 68

1-3, "Oh, no!!!"

4, Macloma

5-6, Divadlo

In copertina: Bano

EG78 CLOWN, FACCI RIDERE!

edi
to
riale

-
- Ma tu chi sei?
— Un clown.
— Sul serio? tu sei un clown?
— Sì.
— E allora, facci ridere!

Crediamo che, ridere, sia un'esigenza di tutti, come mangiare, pensare, amare. Quindi, anche il ridere è un problema serio.

Spesso, riferendosi alla comicità, si pensa subito al non-serio, nel senso del disimpegnato, dell'inutile, della fuga dalla realtà. E questo è anche il nostro parere quando ci troviamo di fronte ad un tipo di comicità superficiale e conformistica (di cui ci danno innumerevoli esempi la produzione pubblicitaria e, in altro campo, Franchi e Ingrassia e... simili): tale pseudo-comicità distoglie l'attenzione dai compiti sociali, offre a tensioni e conflitti una soluzione facile, si limita ad un gioco di fantasia che impedisce all'immaginazione alternative di pensiero e d'azione, irride tutto e tutti finendo poi per accettare tutto.

La vera comicità è di segno completamente opposto; basti pensare a Chaplin, Keaton, Tati, Eduardo De Filippo.

Le sue radici storiche: la festa

E' una comicità di sempre, il cui ambiente naturale è la «festa» animata ovunque dai suoi «clowns»; ad esempio, dal «maccus» delle Atellane, dallo «scurra» e dal «morio» dei Romani, dai «giullari» medievali, dal «gracioso» o contadino buffone della Spagna, dalle «maschere» della commedia dell'arte. Pensiamo alla festa come ad una situazione di profonda umanità, in cui crollano tutte le barriere sociali e le convenzioni, come momento eversivo e scardinante delle strutture precostituite, come progetto per una società ed umanità diverse.

Gli emarginati e gli oppressi, in tutti i sensi, sono i protagonisti di questa festa e i «clowns» sono i loro portavoce. Pensate alle giullarate duecentesche con la loro scomoda ed inquietante comicità, dettata, da un lato, dalla condizione sociale particolare di quell'epoca, e dall'altro, da una condizione

universale e perenne che è quella dell'emarginato, dell'oppresso. E', sì, una comicità che denuncia, ma soprattutto sottintende soluzioni, offre sbocchi.

Il clown

Pensando alla comicità come ad una cosa terribilmente seria, ci troviamo di fronte il clown.

Clown è un termine inglese che letteralmente significa «rozzo, contadino». Passato nel linguaggio teatrale, indicò quel personaggio del dramma inglese che, ridendo e beffeggiando, rinfaccia ai grandi le loro colpe e al popolo la sua ignoranza.

La comicità clownesca è fatta certamente di gesti eclatanti e plateali (cadute, schiaffi, secchi d'acqua...), ma è, prima di tutto, l'osservazione minuziosa e non possessiva della realtà universale e particolare.

La vera comicità sta nel quotidiano, nell'usuale, nei piccoli gesti, nel «saper vedere» quello che è evidente, nel meravigliarsi addirittura del banale. Il clown è un «emarginato», un «irrazionale», rispetto alla razionalità ufficiale, conformistica e dominante, e la sua comicità nasce in questa contraddizione tra razionalità ufficiale e razionalità umana elementare, tra ciò che si usa fare e ciò che sarebbe umanamente normale fare. Il clown sottolinea e rispecchia l'inevitabile antagonismo tra l'uomo e una società alienante e disumanizzante, il rifiuto di ogni dirigismo e di ogni pretesa di integrazione e di appiattimento.

E', in definitiva, un uomo e vuol esserlo fino in fondo. E noi crediamo in questa comicità provocante che pone degli interrogativi ed esige delle risposte.

«Il circo del signor Augusto»

Il testo che vi proponiamo in questo numero è il primo passo verso tale comicità. Un passo semplice ma fondamentale per la scoperta del clown che ognuno di noi si porta dentro.

Molti si chiederanno che legame vi sia fra ciò che abbiamo detto fin qui ed uno spettacolo da circo, che, a prima vista, sembra uno spettacolo d'evasione. Risponde F. Fellini: «Quando dico clown, penso all'augusto. Le due figure sono, infatti, il clown bianco e l'augusto. Il primo è l'eleganza, la grazia, l'armonia, l'intelligenza, la lucidità. L'augusto si ribella ad una simile perfezione, si ubriaca, si rotola per terra e anima, perciò, una contestazione perpetua.

Il clown bianco e l'augusto sono la maestra e il bambino, la madre ed il figlio monello; nella continua guerra tra il clown bianco e l'augusto, più vorrai obbligare l'augusto a suonare il violino e più egli farà scorreggioni col trombone. Il clown bianco pretenderà che l'augusto sia elegante; ma tanto più questa richiesta verrà fatta con autorità, tanto più l'altro si ridurrà ad essere stracciato, goffo, impolverato.

Il clown bianco è un borghese ricco e potente. Il volto è bianco, spettrale; porta gli sberleffi nelle ciglia altezzose; la bocca è segnata con un solo trattino duro, antipatico, scostante, freddo. L'augusto al contrario è il vagabondo, il bambino, lo straccione. La famiglia borghese è un consesso di clowns bianchi, dove il bambino è l'augusto. La madre dice: «Non fare questo, non fare quello...».

Quando si chiamano i vicini, si invita il bambino a dire le poesie («Fai vedere ai signori...»): ecco una tipica situazione da circo.

Il clown bianco spaventa i bambini perché rappresenta il dovere o, per dirla con un termine alla moda, la repressione. Il bimbo, al contrario, s'identifica immediatamente nell'augusto; è quello che rompe i piatti, si rotola per terra, tira i secchi d'acqua in faccia: tutto ciò, insomma, che un bambino vorrebbe fare e che i veri clown bianchi adulti, la madre, la zia, gli impediscono di fare.

Al contrario, al circo, tramite l'augusto, il bimbo può immaginare di fare tutto ciò che è proibito, vestirsi da donna, fare le boccacce, gridare in una piazza, dire ad alta voce ciò che si pensa. Nessuno, qui, ti condanna. Anzi, al contrario, ti battono le mani».

Il riso fa buon sangue

Si dice che ciò che distingue l'uomo dalla bestia è la capacità di ridere. Se è così, vorremmo dire con un poco di umorismo, che il mondo, da giardino è diventato «serraglio».

A nostro avviso non si dà sufficiente importanza a questo segno distintivo. Basti pensare come nella scuola, con alcuni insegnanti, sia pericoloso, per non dire delittuoso, ridere o anche sorridere. E questo fa perdere il gusto. Se ne avessimo bisogno, ricuperiamo almeno noi il senso ed il valore del comico: impariamo a ridere e a far sorridere, non per dimenticare i problemi della società e nostri, ma per viverli ottimisticamente contro ogni disperazione. Cesare, mentre batteva a macchina il copione che pubblichiamo, si sbellicava dalle risa, e sentiva che gli faceva meglio delle pastiglie ordinategli dal medico un mese prima!

E quando possiamo ridere abbiamo la netta sensazione di essere uomini liberi. La comicità esplose sempre da un'immaginazione libera e sgargiante che diventa progetto di un mondo diverso, e ci permette di vedere anche la faccia bella di ogni medaglia.

Jacques Tati, nel suo film «Trafic» ci dà un saggio di tale uso ottimistico della comicità. In tutti i personaggi del suo film c'è come una superiore bonaria consapevolezza che, in fondo, non cade il mondo se qualche particolare va male e che la vita è una giostra simpatica ed allegra, perché, anche se la «macchina» assume parvenze mostruose e disumanizzanti, c'è il contatto con gli altri, c'è la presenza dell'uomo, ci sono i bambini ad equilibrare tutto.

E, se piove, ed il traffico si blocca, esploderà una fioritura d'ombrelli nel bosco delle auto ferme, e sotto ogni ombrello ci sarà un vivente, una creatura umana. E domani il sole nasce ancora.

Impariamo a ridere delle cose che amiamo e ad amarle ancora. Impariamo a ridere di noi stessi. Ci vedremo arlecchino o pantalone, augusto o bianco. Il difficile sarà poi accettarci così, veri... e magari purtroppo, ancora una volta, creeremo il falso.

Molti di noi se ne guardano bene dal riconoscersi per quello che sono e continuano a mentire a se stessi, a non riconoscere le contraddizioni che ognuno porta dentro.

Un vecchio clown, commentando l'espressione popolare «il riso fa buon sangue», dice: «Ah, sì, io ci credo. Se hai passato la tua vita in mezzo alle risate, quando sei vecchio hai ancora i polmoni pieni di ossigeno...».

LA REDAZIONE

**Traccia teatrale per uno spettacolo di clowns.
Ricerca e montaggio di BANO FERRARI**

«Il Circo del Signor Augusto» è uno spettacolo clownesco completo, elaborato da Bano Ferrari dopo un'accurata ricerca tra le gags più comiche del repertorio classico, e frutto del suo quotidiano laboratorio, vissuto insieme a giovani clowns, preoccupati di identificare e riappropriarsi il clown personale, e incontrare eventualmente anche quello professionale.

Bano ha scelto di fare il clown nonostante le tante obiezioni e difficoltà. E' convinto che anche il clown è una professione sociale, forse meno individualistica di tante altre; e che tanti «drammi» li troveremmo «farse» se imparassimo a ridere, perdendo quella suscettibilità infantile che caratterizza il singolo o il popolo nel momento in cui si crede forte, ricco e acculturato, senza esserlo.

Il copione, formato da sedici gags indipendenti, non vuole essere un testo chiuso, e quindi concluso, ma una traccia aperta, modificabile perciò secondo le vostre esigenze e creatività. Un materiale da ripensare e rianimare, perché faccia ridere.

Lo spazio scenico

Ove è possibile, consigliamo di mantenere la struttura scenica tipica da circo; un semicerchio delimitato da sedie, sgabelli, panche, cuscini, ecc..., di 8-9 metri di diametro; un sipario che protegge gli attori dalla vista degli spettatori.

Per sipario non s'intende quello tradizionale, cioè la tenda che sta davanti e chiude il palcoscenico, bensì, all'estremità dello spazio scenico, un fondale che serve per le entrate e le uscite degli attori, e per nascondere i vari materiali ed oggetti che necessitano.

E' pure possibile recitare sul palcoscenico tradizionale o su una pedana leggermente rialzata.

Comunque lo spazio scenico può essere inventato anche nelle situazioni apparentemente meno adatte: affidatevi un poco alla vostra inventiva. Aiutandovi con scale, bastoni, corde, lenzuola, per esempio, potete creare il sipario, e così via.

Importante sarà illuminare molto bene solo lo spazio scenico, lasciando gli spettatori nella oscurità, tenendo a disposizione sempre, almeno un riflettore mobile per illuminare eventuali interventi nel pubblico o alcune scene particolari.

Evidentemente quando lo spettacolo si effettua all'aperto e di giorno, non vi saranno problemi di illuminazione.

I personaggi, i costumi, il trucco

AUGUSTO

BIANCO

SIG. DIRETTORE

COMPARSE

INSERVIENTI

L'ORCHESTRA (batteria, basso, chitarra, fiati. Si può usare anche un potente registratore con la musica incisa).

(N.B. Ogni personaggio — Augusto, Bianco, Direttore — può essere interpretato da persone diverse, cioè gli augusti, i bianchi, i direttori, possono essere tanti quante sono le gags).

Nella commedia *clownesca*, tre sono i personaggi principali: il *clown* bianco, l'augusto e il direttore o signore Leale.

IL CLOWN BIANCO, che noi chiamiamo semplicemente Bianco, è molto elegante; la sua truccatura è sobria: viso bianco, labbra rosse, un segno marcato nero sopra le sopraciglia. Bianco è scaltro, intelligente, deciso; incarna la «regola» e molto spesso si fa beffe dell'Augusto.

L'AUGUSTO, per noi semplicemente Augusto, è l'anima della commedia *clownesca*. Si veste in maniera bizzarra con vestiti molto colorati e sempre fuori misura per lui, o troppo grandi o troppo stretti. La truccatura è molto marcata e si basa su tre colori: il rosso, il bianco, il nero.

La caratteristica fondamentale del suo trucco è il grosso naso rosso. Augusto ama la vita; è un vagabondo, un monello, E' l'ingenuo, un po' poeta; è il giullare che si prende gioco di tutto e di tutti; è il bambino che si nasconde in ognuno di noi.

IL DIRETTORE O SIG. LEALE è il direttore del circo, il padrone. Vestito con frac, camicia bianca, una bella farfalla e il cilindro. Non si trucca.

Volendo sottolineare il suo aspetto autoritario ed austero, a volte porta dei baffoni neri.

Le luci

Molto spesso nella preparazione di uno spettacolo ci si preoccupa soprattutto dell'interpretazione del testo, sorvolando su alcuni aspetti tecnici altrettanto importanti per la buona riuscita dello spettacolo. Fra questi vi è l'uso delle luci. Le luci sono determinanti per la valorizzazione della scena e degli attori. Prendiamo ad esempio due scene del testo qui presentato: i numeri tre e sette. Nella *gag* del barbiere, la luce deve seguire tutti gli spostamenti, a volte anche improvvisi e veloci, degli attori; sarà quindi una luce diffusa e forte su tutto lo spazio scenico.

Nella *gag* invece dei due Augusti imbambolati (quella del concerto-pranzo) è necessaria una luce che illumini solo i due (quindi un riflettore mobile con un fascio di luce molto stretto), e li segua nei loro spostamenti lenti, valorizzando così le maschere facciali ed i minimi gesti dei due protagonisti. Se volessimo usufruire in questa seconda *gag* di un tipo di illuminazione come quello della prima, i due protagonisti sparirebbero, i loro minimi gesti e i mutamenti della

maschera facciale non sarebbero percepiti, quindi la *gag* non verrebbe evidenziata come dovrebbe. Vorremmo quindi che chi si appresta ad allestire questo testo, incaricasse una o più persone di ricercare il tipo di illuminazione adatta per ciascuna scena. Il tecnico o i tecnici delle luci sono responsabili della buona riuscita dello spettacolo, tanto quanto il regista, gli attori, i musicisti e gli altri tecnici che collaborano all'allestimento.

La musica

Per la musica, vale lo stesso discorso delle luci. Le esecuzioni devono essere il più possibili perfette: gli attacchi, e stacchi studiati nei minimi particolari; così la scelta di uno strumento invece che un altro. La musica di uno spettacolo di questo genere è come la colonna sonora di un film. Serve a sottolineare alcuni momenti particolari e salienti, a creare un'atmosfera, a fare da piacevole intermezzo o pausa, e così via.

Quindi cercate bene il tipo di musica che si adatta a questa o a quella *gag*, a questo o a quel momento.

Ultimi consigli

Ora scegliete voi fra i tre personaggi sopraindicati quello che vi è più congeniale, ma non fermatevi alle indicazioni del testo e della presentazione: cercate invece di scoprire il *clown* che sta nascosto dentro di voi.

Scoprite come si muove, come cammina, come parla; la sua anima più profonda, i sentimenti che affiorano sul suo viso e nei suoi gesti. Non accontentatevi troppo presto dei risultati: si può sempre andare più a fondo.

Lavorate con pazienza e calma; non vogliate tutto subito; lavorate con il vostro corpo, valorizzando le sue molteplici possibilità.

Trovate il ritmo delle *gags*, le quali come una partitura musicale, hanno il proprio ritmo e solo quello.

Non abbiate paura di allontanarvi dal testo, di modificare, di inventare. Non siete voi che servite il testo.

1. E VIA CON L'ORCHESTRA! ...

(Entrano gli spettatori. Le luci sono accese e l'orchestra suona con brio dei brani musicali; tra il pubblico alcuni attori passano offrendo gelati, caramelle, palloncini, ecc...)

Quando tutti gli spettatori hanno preso posto, si spengono le luci, un riflettore mobile illumina l'entrata degli artisti — il sipario —, rullano i tamburi, squillano le trombe.

Si apre uno spiraglio nel sipario da cui esce, correndo, il direttore — e il riflettore lo segue — il quale, giunto quasi al centro della pista, inciampa e cade faccia a terra. L'orchestra continua a suonare. Il direttore si rialza visibilmente arrabbiato e grida):

DIRETTORE – Stop!! Fermi tutti!!!

(Si volta dal punto in cui è caduto, scrutando attentamente il terreno. Ad un tratto scorge qualcosa, evidentemente la causa della sua caduta. Si abbassa ad osservare meglio, si rialza, porta le mani ai fianchi, poi indicando l'uscita e guardando quell'essere minuscolo grida):

Fuori!!! Fuori, o le strappo le antenne!!!
Le faccio vedere io! Permettersi di fare lo sgambetto a me! Al direttore!
Fuori!!!

(Accompagna con lo sguardo l'uscita del piccolo essere. Anche il riflettore segue l'uscita dell'intruso, poi torna sul direttore, che si rivolge all'orchestra).

DIRETTORE – Da capo, grazie.

(Esce. L'orchestra riprende i rulli e gli squilli; il riflettore illumina la scena. Il direttore entra correndo baldanzoso ma con aria circospetta, sollevando molto le gambe per evitare un'eventuale caduta. Si ferma al centro della pista).

DIRETTORE – Signore e signori...

AUGUSTO – *(nascosto tra il pubblico, applaudendo vigorosamente)* Bravo! Bravo!

DIRETTORE – Bambine e bambini...

AUGUSTO – *(sempre applaudendo)* Bene, bis!

DIRETTORE – *(incomincia a spazientirsi, scrutando nell'oscurità per cercare di individuare tra il pubblico la persona che continua ad interromperlo. Riprende il discorso).* Benvenuti...

AUGUSTO – *(applaudendo)* Eccezionale! Fantastico! Incredibile!!!

DIRETTORE – *(arrabbiato)* Basta! Fatelo tacere!

AUGUSTO – *(illuminato da un riflettore. Subito rivolto al pubblico)* Zitti! SSSHT!
Silenzio! Fatelo parlare!

DIRETTORE – *(sta per riprendere il discorso, ma non fa in tempo a dire una parola).*

AUGUSTO – *(applaudendo)* Fenomenale! Fenomenale! *(Accentua sempre di più la pronuncia della «f» iniziale, e gli prende una specie di singulto)* Ffffenomenale, ffffenomenale *(continuamente).*

DIRETTORE – *(su tutte le furie)* Buttatelo fuori!

AUGUSTO – Ffffenomenale.

(Arrivano due inservienti che prendono l'Augusto sotto le braccia e lo trascinano letteralmente fuori. L'Augusto nel frattempo continua la sua litania: ffffenomenale).

2. ... ECCO A VOI L'IPNOTIZZATORE

DIRETTORE – *(soddisfatto)* Bene. Dicevo... benvenuti al più grande e meraviglioso spettacolo del mondo! Il primo numero che vi vado a presentare è un numero di alta classe ipnotica. L'ipnotizzatore a cui nessuno può resistere!!!
(Alle spalle del direttore, sbuca dal sipario la testa dell'Augusto).

AUGUSTO – Ffffenomenale!

(Il direttore si volta e si precipita all'inseguimento. L'orchestra attacca una mu-

sica molto suadente, quasi ipnotica. Entra l'ipnotizzatore che è un clown bianco. Molto elegante, signorile, si inchina al pubblico verso il centro, a sinistra e a destra. Anche l'Augusto è entrato in scena nel frattempo e applaude fragorosamente. Bianco si inchina ripetutamente verso di lui ma Augusto non smette di applaudire. Il prestigiatore allora punta l'indice molto vicino al naso di Augusto e questi rimane subito ipnotizzato, occhi fissi nel vuoto, smette di applaudire e segue automaticamente il dito di Bianco. Si fermano uno di fronte all'altro. Bianco toglie il dito, Augusto rimane immobile. Bianco si concentra, fissa negli occhi Augusto e con entrambe le mani cerca di far passare il suo fluido magnetico. Augusto, invece di addormentarsi di più, si sveglia ed inizia ancora ad applaudire. Bianco ricorre al potere del suo dito e riporta l'Augusto in uno stato di ipnosi. Ritenta l'esperimento, ma quando passa il fluido Augusto abbassa la testa e inizia a guardare il vestito e le scarpe di Bianco che, deluso e amareggiato, lo rimette in posizione... Toglie da una tasca un vecchio orologio con catena, lo porta davanti agli occhi di Augusto ed inizia a farlo dondolare. Il prestigiatore segue il movimento dell'orologio. Augusto fa il contrario: quando l'orologio è a destra, guarda a sinistra e viceversa, accentuando i movimenti della testa. Succede così che Augusto si sveglia mentre Bianco rimane ipnotizzato. Augusto toglie dalla mano di Bianco l'orologio, lo porta all'orecchio, soddisfatto del funzionamento lo intasca, gira intorno a Bianco, lo scuote, ma questi non si sveglia. Allora prende una buona rincorsa e sferra un calcione nel sedere di Bianco che si sveglia urlando di dolore, vede l'Augusto e l'insegue per acciuffarlo, uscendo così di scena).

3. VENITE, SIGNORE E SIGNORI: BARBA E CAPELLI GRATIS!

(Entra il Direttore, seguito subito da Bianco)

BIANCO – Signor Direttore, sono piuttosto scoraggiato. La vita dell'artista si fa sempre più difficile. Non me la sento di continuare questo mestiere. Vorrei fare qualcos'altro.

DIRETTORE – *(interessato)* Cosa ti piacerebbe fare?

BIANCO – Il barbiere, per esempio! Avrei bisogno di esercitarmi un po'. Ho già con me il necessario. Vedo le cose in grande, sa.

DIRETTORE – Ah, sì?

BIANCO – *(gentilmente)* Anzi, se potessi esercitarmi qui...

DIRETTORE – Volentieri.

BIANCO – La ringrazio. E, dal momento che mi autorizza, faccio portare qui il mio materiale. *(Agli aiutanti)* Prego.

(Gli aiutanti portano in pista un tavolo su cui posano un paio di forbici, un rasoio, un pettine, il tutto di dimensioni gigantesche; un secchio, un piumino, un sifone, un camice, un asciugamani, un soffietto, una spazzola da tappezziere, ecc... Dispongono una sedia vicino a un tavolo).

DIRETTORE – Effettivamente vedi le cose in grande!

BIANCO – Mi manca soltanto un garzone.

DIRETTORE – Un garzone? Ne conosco uno io che fa proprio al caso tuo.

BIANCO – Chi è?

DIRETTORE – Lo conosci: è Augusto. *(Chiamando)* Augusto!

AUGUSTO – *(arrivando)* Cosa c'è?

BIANCO – Ciao, Augusto. Ho un lavoro per te.

AUGUSTO – Cos'è?

BIANCO – Il garzone di barbiere.

AUGUSTO – Barbiere! Fantastico! E' sempre stato il mio sogno.

BIANCO – Bene. Lèvati la giacca e mettiti questo *(passa un camice all'Augusto)*.

(Augusto leva la giacca e tenta di appenderla in aria e la giacca cade. Frettoloso cerca di infilarsi il camice, cercando di mettere i piedi nelle maniche; lo sfilta, lo indossa normalmente, ma non riesce poi a far uscire la testa dal buco giusto).

AUGUSTO – *(le braccia imprigionate nel camice, come in un sacco, si agita come un forsennato)* Soffoco!!!

BIANCO – Certo che soffochi. Sbottonalo!

AUGUSTO – *(si agita ancora un po')* Non ci riesco.

(Bianco aiuta Augusto ad infilarsi il camice in maniera corretta).

BIANCO – Bene. Ora non dobbiamo far altro che aspettare i clienti.

(Un tale attraversa la pista, andandosene per i fatti suoi).

AUGUSTO – *(vedendolo)* Ehi, signore, dove va?

CLIENTE – Dice a me?

(Augusto fa grandi cenni affermativi col capo).

CLIENTE – Vado ad una festa. Devo prendere il treno, ma prima devo passare dal parrucchiere.

BIANCO – Signore, lei è fortunato. E' già dal parrucchiere!

CLIENTE – *(si guarda in giro perplesso)* Dal parrucchiere?!

BIANCO – Eh già! Qui si rade, si tagliano i capelli, si fanno frizioni, shampoo, massaggi, insomma...

(Ad ogni spiegazione, Augusto mima l'azione da intraprendere e continua anche quando Bianco lo interrompe).

BIANCO – *(voltandosi verso Augusto)* Hai finito? Fai tutto tu!

(Al cliente) Dunque. Barba o capelli?

(Augusto riprende a gesticolare. Bianco lo blocca con un'occhiataccia).

BIANCO – Mi dia il suo cappello. *(Lo prende e lo butta via)*. Si sieda qui *(gli offre la sedia)*.

AUGUSTO – *(precipitandosi servilmente)* Soprassieda qui *(sposta la sedia nel momento in cui il cliente sta per sedersi e questi va a gambe all'aria)*.

BIANCO – *(correndo dal cliente e aiutandolo a rialzarsi)* Ci scusi, è stato un incidente.

(Augusto prende la spazzola e comincia a pulire le scarpe del cliente. Questi lo guarda. Augusto prende allora il piumino e lo spolvera. Poi lo fa sedere e prende l'asciugamano, lo mette sul viso del signore all'altezza del naso. Il cliente si lamenta. Augusto si accorge dell'errore, annoda l'asciugamano al collo del cliente ma così stretto che il cliente sta per soffocare, strappa da sé l'asciugamano e fa per andarsene).

BIANCO – Si calmi. E' solo un piccolo contrattempo.

AUGUSTO – E poche storie! *(Trascina il cliente fino alla sedia e brutalmente lo obbliga a sedersi. Il cliente perde l'equilibrio e casca all'indietro).*

BIANCO – *(al cliente)* Cosa fa? Non sia così irruente.

AUGUSTO – *(appoggiando la mano alla spalliera della sedia)* Allora, ciccione, te li taglio lunghi o corti?

BIANCO – *(rivolgendosi all'Augusto)* Non è questo il modo di rivolgersi ad un cliente. Sii più educato e gentile.

AUGUSTO – *(affettato)* Allora, il signore desidera essere tagliato lungo o corto?

CLIENTE – *(un po' nervoso)* Corti, per bacco, e si spicci, ché ho fretta!

(Augusto a queste parole scatta come un forsennato, friziona le orecchie al cliente, gli arruffa i capelli. Il cliente fa per alzarsi. Augusto lo obbliga a stare seduto. Afferra le forbici gigantesche e si appresta a fare il suo lavoro).

BIANCO – Cosa fai?

AUGUSTO – E' per fare più in fretta.

(Il cliente approfitta di questa distrazione per fuggire. Bianco e Augusto si gettano all'inseguimento, lo riacciuffano e lo scaraventano sulla sedia).

BIANCO – *(offrendo ad Augusto il secchio pieno di schiuma da barba)* Forza, garzone, insapona bene.

(Augusto impiastrieggia la faccia del cliente usando un pennello da imbianchino. Gli mette il sapone su tutta la faccia senza preoccuparsi della bocca e degli occhi. Il cliente cerca di respingerlo. Allora Augusto, come se cercasse di difendersi, si mette in guardia, pennello in mano, esegue dei passi di danza, dà stoccate, para, dà degli affondi e distribuisce così la schiuma dappertutto).

BIANCO – Va bene così. Rada subito il signore perché ha fretta. *(Augusto prende l'enorme rasoio ed inizia a sbarbare il cliente, raccogliendo la schiuma a volte sulla mano a volte sui calzoni dello stesso cliente. Quando la mano è piena, getta di nuovo la schiuma in faccia al cliente; ma anche Bianco ne riceve un bel po' in viso).*

BIANCO – Ma faccia attenzione!

AUGUSTO – *(finisce di radere il cliente)* E adesso un po' di profumo. *(Prende il sifone, spruzza il cliente e poi se stesso sul viso, sui capelli e sotto le ascelle).*

BIANCO – Ma cosa fa?

(Augusto si gira e spruzza anche Bianco. Asciuga il viso al cliente, gli torce il naso, gli mette le dita nelle orecchie e infine gli fa aria con l'asciugamano).

AUGUSTO – Adesso un po' di cipria.

(Prende il soffietto da cui spruzza una nuvola di cipria sul cliente).

AUGUSTO – E per finire, un tocco col pettine.

(Afferra il mastodontico pettine tenendolo con le due braccia, a distanza cerca di pettinare il cliente).

AUGUSTO – Ecco, il Signore è servito! Passi alla cassa, prego.

CLIENTE – Cosa? Dopo avermi maltrattato in questo modo pretendete anche che vi paghi? *(Rivolto a Bianco)* Eccoli qui i suoi soldi *(gli molla un tremendo ceffone)!*

AUGUSTO – E non dimentichi la mancia!

CLIENTE – Gliela do io la mancia! *(afferra il secchio di schiuma e lo rovescia in testa ad Augusto, poi fugge inseguito dai due).*

4. IL LEONE FEROCISSIMO E IL SUO DOMATORE

(Gli inservienti molto velocemente liberano la pista accompagnati da una musicchetta. Entra il Direttore).

DIRETTORE – Signori e signore. Ecco finalmente uno che sa fare veramente bene il suo lavoro, unico domatore al mondo che lavora senza gabbie di protezione o reti. Bianco, il domatore, ed il suo leone, Augusto.

(Musica appropriata, mentre gli inservienti portano in pista uno sgabello ed un cerchio. Entrano i protagonisti).

Bianco munito di frusta ed Augusto-leone che indossa una maschera da leone che avrete costruito con cartapesta aggiungendo una criniera di rafia. Ma per il costume sbizzarritevi un po' voi.

Bianco, armato di frusta, cerca di far salire sullo sgabello il leone-Augusto. Questi si ribella ed è abbastanza feroce. All'inizio il domatore si mostra piuttosto prudente ed alquanto fufone, tuttavia diminuendo la ferocia della belva, il domatore acquista coraggio fino a spingere di forza la belva a sedere sullo sgabello. Contento saluta fieramente il pubblico, facendo gesti di trionfo, ed il leone applaude pure lui, togliendo poi di tasca un fazzoletto ed asciugando il sudore al domatore).

BIANCO – *(tendendo la mano e rivolgendosi alla belva)* Qua la zampa!

(Il leone guarda la mano del domatore, lo guarda in faccia, poi gli dà il piede).

BIANCO – Non quella, cretino! *(Indicando con la frusta la mano destra)* Devi darmi quella zampa!

(La belva guarda ancora la mano del domatore, lo guarda in faccia, estrae un guanto di tasca, se lo infila e poi finalmente stringe la mano del domatore cordialmente).

BIANCO – Bravo, Augusto! Ora scendi e fai il bello.

(Il leone scende dallo sgabello, estrae da una delle tasche uno specchio, si ravviva la criniera, si controlla il trucco della maschera, mette via lo specchio e fa un giro di pista pavoneggiandosi).

BIANCO – Bravo! A terra adesso!

(La belva esegue l'ordine del domatore e subito si addormenta ed attacca a russare rumorosamente. Il domatore tenta in ogni modo di svegliarlo, ma inutilmente. Si avvicina all'orecchio e urla).

BIANCO – In piedi poltrone!

(Ma il leone niente. Allora il domatore ha un'idea: va a prendere una sveglia, la pone vicino al capo del leone e la fa suonare. Il leone si sveglia, si stiracchia, sbadiglia, si alza, si avvicina al domatore e gli bisbiglia qualcosa all'orecchio).

BIANCO – E va bene! Vai pure a fare la pipì. *(Sconsolato)* Cose da pazzi!

(Il leone esce, rumore di uno sciacquone, rientra e bacia la mano del domatore per ringraziarlo e si mette al suo posto. Il domatore prende il cerchio, lo tiene dritto, davanti a sé).

BIANCO – Forza, da bravo, Augusto, salta!

(Il leone scute la testa in segno di diniego).

BIANCO – Forza da bravo! Non c'è nessun pericolo!

(La belva fa il classico gesto che significa «tu sei matto». Il domatore vuole fare il duro ma il leone gli strappa di mano la frusta e il cerchio e lo obbliga a saltare. Poi, sempre facendo schioccare la frusta, fa uscire il domatore a quattro zampe come se fosse lui il leone. Rimasto solo si inchina al pubblico, saluta ed esce).

5. DAI RUGGITI, AI SILENZI, SIGNORI! LA PULCE ACROBATA

(Entrano nel frattempo un altro Bianco ed un Augusto).

BIANCO – Signore e signori. Vi facciamo vedere noi cosa vuol dire essere un valente domatore. Augusto, fuori la belva!

(Augusto estrae dalla tasca una scatoletta e la pone sul palmo della mano).

BIANCO – In questa scatola c'è la pulce acrobata la più brava del mondo e gli esercizi che il domatore Augusto vi presenterà ora, sono unici nel loro genere. *(Rivolto ad Augusto)* Possiamo cominciare.

(Augusto apre la scatola delicatamente, si spazientisce un po' e si guarda la spalla, dalla quale prende la pulce che mette sul dorso della mano. Fa un cenno a Bianco come dire che tutto è in ordine).

BIANCO – Signore e signori, attenzione! La pulce acrobata eseguirà un salto mortale avanti *(Rullio di tamburi)*.

AUGUSTO – Ain! *(Pausa)*. Eh hop, ecco fatto *(segue con il capo gli esercizi della pulce)*!

BIANCO – Ed ora un doppio salto mortale! *(Rullio di tamburi)*.

AUGUSTO – Ain, zwai! *(Pausa)* E hop, ecco fatto!

BIANCO – E sempre più difficile! Triplo salto mortale all'indietro. *(Voltandosi verso Augusto)* Augusto è l'unico domatore al mondo che possiede una pulce di questa bravura! *(Rullio di tamburi)*.

AUGUSTO – Ain, zwai, trai! Eeeee...

(La pulce è sparita. Augusto si guarda la mano, guarda in faccia Bianco, si guarda in giro, nelle tasche, in quelle di Bianco, sotto il cappello ecc. Infine la vede per terra. Cerca di acchiapparla, ma lei salta più lontano. Augusto cerca di prenderla di nuovo, ma scappa ancora, così fino a giungere tra gli spettatori. Augusto la insegue anche lì. Finalmente riesce a prenderla e torna in mezzo alla pista; ha il braccio teso e tiene la pulce tra il pollice e l'indice della mano sinistra. Posa la pulce sul palmo della mano destra).

BIANCO – Attenzione, triplo salto mortale all'indietro! *(Rullio di tamburi)*.

AUGUSTO – Ain, zwai, trai! *(Pausa)* E hop! *(La pulce non salta. Guarda la pulce, guarda in faccia Bianco, esamina bene la pulce)*.

BIANCO – *(incuriosito)* Triplo salto mortale! *(Rullio di tamburi)*.

AUGUSTO – Ain, zwai, trai! E hop! *(La pulce non salta. Augusto aggrotta le sopracciglia, alza le spalle, prende la pulce con la mano sinistra e si dirige verso uno spettatore, quello su cui aveva ricatturato la pulce)*.

AUGUSTO – Mi scusi, sa, ma non è la mia! *(Ridendo Bianco ed Augusto escono)*.

6. ... E IL TEATRO NEL CIRCO

(Entra il direttore sconsolato).

DIRETTORE – Lavoro con un branco di incapaci. Li licenzio tutti. *(Voci fuori scena):*

Permesso, *(pausa)* permesso?

(Bianco ed Augusto entrano in pista carichi di pacchi, valigie ed oggetti vari. Il Direttore li squadra freddamente).

AUGUSTO – Scusi, signore, *(rivolgendosi al direttore)* vorremmo parlare con il Direttore.

BIANCO – Avremmo un affare da proporgli.

DIRETTORE – *(secco)* Sono io il direttore. Cosa volete?

BIANCO – Vorrebbe ingaggiarci per un dramma?

DIRETTORE – Sono spiacente ma avete sbagliato luogo, questo è un circo. Dovete rivolgervi a un teatro.

BIANCO – Vi siamo già stati e ci hanno invitati!

DIRETTORE – *(molto interessato)* Sul serio?

BIANCO – Certamente, ci hanno invitato ad andarcene.

AUGUSTO – E ci hanno invitati anche a cambiare mestiere, ma il nostro amore per il teatro è talmente grande...

DIRETTORE – Insomma, vedremo. Volete fare un'audizione? Subito.

AUGUSTO – Un'addizione? Subito! Mi dia i numeri, la matematica è sempre stata il mio forte.

DIRETTORE – No! No! Non un'addizione ma un'audizione, una prova; insomma voglio vedere che cosa sapete fare.

BIANCO – Subito signor direttore! *(Bianco ed Augusto si precipitano sui bagagli ed estraggono l'occorrente).*

BIANCO – E come facciamo per le scene?

DIRETTORE – Non preoccupatevi, vi farò aiutare dagli inservienti.

(Fa un cenno agli aiutanti di pista che si mettono a disposizione di Bianco. Questi consegna ad ognuno uno scenario arrotolato ad un bastone).

BIANCO – Voi tenete su gli scenari. Quando ve lo dico io li svolgete. *(Al direttore)* Faremo «Così è, se vi pare, e se non vi pare, è così lo stesso». *(Ad Augusto)* Tu fai il rumorista, io il traditore.

(Mentre Augusto prepara l'occorrente, Bianco prende un cappello da moschettiere e se lo infila in maniera tale che la piuma gli penda davanti agli occhi e gli solletica il naso. Cerca in tutti i modi di togliersela da lì ma non vi riesce. Interviene allora il Direttore che gli gira il cappello e gli piazza in mano una spada di legno).

BIANCO – *(ad Augusto)* Te, proprio, non ti si vede. *(Augusto preoccupato fa un sacco di smorfie, moine).*

BIANCO – Voglio dire che non ti si deve vedere perché è buio, è notte, c'è la luna.

AUGUSTO – *(guardandosi in giro un po' dappertutto)* Dov'è? Dov'è? *(Guardando il pubblico con aria sospettosa)* Fuori la luna, lo so che l'avete voi, tiratela fuori.

BIANCO – Piantala di fare il deficiente, incominciamo! *(Rivolto agli inservienti)* Giù gli scenari.

(Gli aiutanti fanno scendere gli scenari. Inizia la recita).

BIANCO – (*drammatico*) Infine, eccomi giunto in questa fosca foresta. La notte è buia perché c'è buio. Si sente solo il silenzio e l'ululato della civetta. (*Rivolto ad Augusto che intanto si rotola dalle risate*) Insomma! fa' il verso della civetta!

AUGUSTO – Mouh, mouh!

BIANCO – (*scoraggiato*) Ma no, stai facendo la mucca!

AUGUSTO – Ptoing, ptoing, ptoing!

BIANCO – Ma che razza di bestia è?

AUGUSTO – E' una lucertola. La famosa lucertola di Hong Kong.

BIANCO – Insomma, così non si può continuare! Devi fare «truì, truì, truì, truì!».

AUGUSTO – (*con impegno ed enfasi*) Tr... uì! Uì! Uì! Uì!

BIANCO – (*convincente*) Accidentaccio, si approssima la tempesta! L'eco fa risuonare il tuono. (*Ad Augusto*) Fa' il tuono! (*Augusto prende un foglio di lamiera e si mette a scuoterlo, a batterlo*). Più forte, più forte!

(*Augusto si avvicina ad un aiutante e gli dà una botta in testa*).

AUGUSTO – Ecco fatto, un magnifico tuono.

BIANCO – Dei lampi duri e accecanti ci fanno vedere...

AUGUSTO – (*saltando*) ...il formaggio con le pere!

BIANCO – E' arrivata l'ora letale. L'orologio al quarzo sotterraneo del Municipio ha suonato mezzanotte meno cinque. (*Ad Augusto*) Suona! (*Augusto prende una campana e suona tredici colpi*). Ce n'è uno in più!

AUGUSTO – Ce n'è uno in più?

BIANCO – (*sfottendo*) Ce n'è proprio uno in più!

AUGUSTO – Basta levarlo (*dà un colpo sulla campana*).

BIANCO – Ah, eccolo qua, il messere che stavo aspettando (*Augusto guarda da tutte le parti*). Su, avanti (*Augusto non si muove*). Entra! (*Bianco si volta verso Augusto*). Dico a te!

AUGUSTO – Allora mi si vede anche a me!

BIANCO – (*seccato, ad Augusto che si dirige verso di lui*) Ah, eccoti finalmente!

AUGUSTO – E ti meravigli, siamo venuti qui assieme e poi me l'hai detto tu di entrare.

BIANCO – Ma che, non lo so che tu ci sei? Non ti vedo, io!

AUGUSTO – Oh, mamma, devi andare da un dentista a farti curare, sei cieco come una talpa.

BIANCO – (*riprendendo la recita*) Sei dunque tu che hai rubato la marmellata a mia nonna.

AUGUSTO – (*strepitando*) Io? Bugiardo! Lo sai benissimo che non mi piace e poi non me l'hai mai detto che avevi una nonna!

BIANCO – Ah, ah, ah, morirai, fetentone!

AUGUSTO – (*fuggendo*) Aiuto! E' impazzito.

BIANCO – Non fare il cretino, vieni qui. (*Augusto si avvicina a passetti con fare circospetto. Bianco ad alta voce*) Sguaina!

AUGUSTO – Prego?

BIANCO – (*fieramente*) Sguaina!

AUGUSTO – Sguaina cosa?

BIANCO – La spada, ignorante!

AUGUSTO – Non ce l'ho!

BIANCO – Cercala.

AUGUSTO – (*cercando fra i vari bagagli ne trova una*). Eccomi, sono sguainato.

BIANCO – In guardia, fetentone!

(Augusto parte alla carica e Bianco si dà alla fuga rifugiandosi tra gli spettatori).

BIANCO – Voglio essere ammazzato, non voglio morire. *(Ritorna in pista)* Uccidimi infilandomi la spada sotto il braccio. Come fanno in teatro. *(Augusto gli infila la spada sotto il braccio).* Non mi ammazzi abbastanza. *(Augusto gli dà un calcio sul didietro e Bianco casca faccia a terra).* Vigliacco! Mi hai colpito a tradimento! Muoio avvelenato! La mia ultima ora è scoccata!

AUGUSTO – *(prendendo la campana e battendo cinque colpi)* Sono le cinque. L'ora dei vigliacchi.

BIANCO – *(dibattendosi sulla pista)* Muoio perdendo la vita! E' triste tirare le cuoia.

AUGUSTO – E tu non tirarle.

BIANCO – *(con voce flebile)* Riconosco i miei errori e ti chiedo perdono. Sii buono, avvicinati e porgimi la mano. *(Augusto gli dà il piede che Bianco bacia)* Vieni più vicino che ti devo svelare un segreto... *(Augusto si avvicina e si avvicinano anche gli inservienti che reggono gli scenari).* Ma che accidenti fate qui? Tornate ai vostri posti! *(Ad Augusto)* Ho sete, ho sete.

AUGUSTO – *(al Direttore)* Gli porti un Martini.

BIANCO – Prima che io defunga, devi farmi un grande favore.

AUGUSTO – *(piangendo)* Per te tutto, amico mio!

BIANCO – Molla un sacco di legnate al Direttore. *(Bianco si alza e con Augusto inseguono il Direttore cercando di colpirlo, uscendo così di scena).*

7. VI OFFRIAMO ORA UN CONCERTO PER VIOLINO SOLO O QUASI

(Entrano in scena due augusti, abito nero da concertisti, si tengono per mano. Quello davanti tiene in mano una custodia per violino, l'altro niente. L'espressione facciale e mimica è quella di due imbambolati, occhi molto aperti, sbarrati, bocca aperta. Il primo tiene per mano il secondo e lo guida per la pista, scruta il pubblico con espressione mista di stupore, paura. Il secondo fissa un punto fra gli spettatori e guarda sempre quello per tutta la durata della gag, si fa guidare dal primo e lo segue con passo pesante e il braccio libero a penzoloni, bocca aperta, occhi sbarrati e non muta la sua espressione per tutto il tempo della scena.

Entrano, camminando lentamente per la pista, fermandosi ogni tanto perché il primo possa scrutare meglio gli spettatori, mentre il secondo fissa sempre lo stesso punto. Si portano in centro alla pista e il primo guardando sempre gli spettatori fa distendere il secondo con la schiena a terra. Il secondo fissando sempre lo stesso punto si stende a terra, appoggiando i gomiti, solleva le gambe e il bacino il più dritto possibile, sostenendo con le mani la schiena, piega le ginocchia verso il corpo formando così una specie di leggio vivente. Il primo deposita il portaviolino per terra, lo apre ed estrae uno spartito musicale, lo appoggia tra le cosce e i polpacci del secondo, estrae, sempre dal portaviolino, un fazzoletto molto grande, bianco, e se lo accomoda al collo, come fanno spesso i violinisti.

A questo punto estrae una banana, la sbuccia ed inizia a mangiarla riempiendosi la bocca il più possibile, guardando lo spartito e gli spettatori con la bocca piena e gli occhi spalancati. Finisce di mangiare la banana. Depone la buccia nel portaviolino, prende lo spartito e depone anche quello. A questo punto il secondo scende dalla sua posizione lentamente e si rialza fissando sempre lo stesso punto di prima. Il primo con il fazzoletto bianco deterge la bocca del secondo, come se fosse stato lui a mangiare la banana. Fatto questo, depone il fazzoletto nel portaviolino, lo chiude, lo prende in mano. Prende il secondo per mano ed escono, fermandosi ogni tanto a scrutare il pubblico.

E' molto importante per la buona riuscita di questa gag utilizzare un ritmo lento, ma non lentissimo, che non deve cambiare mai durante la gag. Sappiate dosare bene anche gli sguardi verso il pubblico, mentre il primo si accinge a «suonare»).

8. ATTENZIONE, SIGNORE E SIGNORI: UN DIFFICILISSIMO ESERCIZIO D'ABILITÀ

(Dietro il sipario si sente una voce concitata).

VOCE – Incapace! Ignorante! Con te non si può lavorare, non capisci niente!

(Entra Bianco fuori di sé).

BIANCO – Lavoro con un buon-a-nulla.

(Arriva il Direttore).

DIRETTORE – Cosa succede qui?

BIANCO – Non si può lavorare con Augusto! E' un pasticcione! Ho deciso di lavorare da solo.

DIRETTORE – Bene! Cosa ci proponi?

BIANCO – Vorrei provare un fantastico gioco di equilibrismo.

DIRETTORE – Benissimo.

BIANCO – Aspetti. Vado a prendere i miei arnesi. *(Prende un manico di scopa più lungo del solito, dove ad una delle estremità è fissata una tavoletta di legno ed un cappello, possibilmente un cilindro).* Ecco qua! Ho qui un cappello che metto sulla tavoletta *(appoggiato rovesciato, con l'apertura in alto).* Sollevo tutto a tre metri di altezza. Appoggio la punta del bastone sul mento, lo tengo in equilibrio e per finire: si tratta di far cadere il cappello con un colpo secco e di riceverlo in testa.

DIRETTORE – Fantastico. Eccezionale!

(Sono entrati due augusti che hanno ascoltato la descrizione dell'esercizio e commentano).

AUGUSTO 1 – Ffenomenale! Veramente ffenomenale!

AUGUSTO 2 – Ma hai capito che cosa ha detto?

AUGUSTO 1 – No.

AUGUSTO 2 – Ha detto che riceve la testa nel cappello.

BIANCO – *(seccato)* E continuando così, prendete la mia mano sulla faccia.

AUGUSTO 2 – Questo è un altro esercizio.

BIANCO – Per favore, lasciatemi lavorare in pace. Andatevene! (*I due augusti lo guardano con aria stupita*). Ho detto fuori!

AUGUSTO 2 – Certamente!

(*I due augusti si guardano, ma non si muovono*)

BIANCO – (*arrabbiato*) Accidenti! F-U-O-R-I!

AUGUSTO 2 – (*rivolgendosi ad Augusto 1*) Sei sordo? Hai capito? Vattene!

AUGUSTO 1 – (*tranquillo*) Va bene, d'accordo. (*Decide di andarsene*).

BIANCO – (*ad Augusto 2*) E tu?

AUGUSTO 2 – (*divertito*) Me ne vado anch'io. Sta tranquillo!

BIANCO – (*li guarda uscire poi rivolto al Direttore*) Quei due cretini ci hanno disturbato.

BIANCO – Bene, riprendiamo. E' tutto chiaro?

DIRETTORE – Sì, sì, chiarissimo. Alzare il bastone con in cima la tavoletta e tenerlo in equilibrio sul mento.

(*Nel frattempo Augusto 1 ed Augusto 2 sono tornati, il 1° con una brocca d'acqua, il 2° con una sedia. Bianco e Direttore voltano loro le spalle. Mentre Bianco ascolta dal Direttore la spiegazione dell'esercizio, tiene il bastone appoggiato a terra; in questo modo il cappello, sopra la tavoletta, si trova un po' sopra la sua testa. Augusto 2 sale sulla sedia ed Augusto 1 gli pone in mano la brocca. Ma quando sta per versare l'acqua nel cappello perde l'equilibrio e cade dalla sedia. Augusto 1 è riuscito ad acchiappare in tempo la brocca e la depone a terra un po' più in là. Augusto 2 cerca di rialzarsi da terra. Bianco e Direttore lo vedono. Augusto 1 aiuta Augusto 2 ad alzarsi. Augusto 2 si rialza confuso e con l'aria innocente, mani dietro alla schiena, fischiettando, gironzola attorno a Bianco e Direttore. Augusto 1 intanto cerca di nascondere la brocca sedendosi sopra*).

BIANCO – Vorrei sapere cosa significa tutto questo trambusto.

DIRETTORE – Cosa vi frulla per la testa?

AUGUSTO 2 – Niente, niente. Siamo un po' curiosi. Volevamo vedere cosa c'era nel cappello. Ma ho perso l'equilibrio e sono cascato. (*Si massaggia il sedere*). Mi son fatto male allo stomaco.

BIANCO – Bene e se continuate così vi verrà male anche alla faccia! Quante volte devo dirvi di andarsene e di non disturbare? (*Augusto 1 e Augusto 2 se ne vanno senza protestare*).

BIANCO – (*al Direttore*) Quelle due teste di legno mi fanno innervosire! Se continuano così non potrò più fare il mio lavoro.

DIRETTORE – (*agli inservienti*) State attenti, non lasciateli più passare.

BIANCO – Bene. Ora le faccio vedere. Solo che qui ora non mi sento più a mio agio. Spostiamoci un po' in là.

(*Bianco si sposta verso sinistra e si accinge ad alzare il bastone. I due Augusti sono tornati eludendo la sorveglianza degli inservienti. Augusto 1 si mette carponi ed Augusto 2 sale in piedi sulla schiena e alza la brocca per versare l'acqua nel cappello alla sua altezza*).

DIRETTORE – (*prendendo Bianco per un braccio*) Qui non mi piace; andiamo là. (*E si spostano*).

(*Augusto 2, che ha già inclinato la brocca, versa l'acqua sulla testa di Augusto 1*).

AUGUSTO 2 – *(ad Augusto 1)* Muoviti! Seguiamoli! *(Si precipitano. Augusto 2 nella fretta di salire sulla schiena di Augusto 1 scivola, senza versare la brocca. Ma cade fra le gambe dell'amico. I due si dimenano, ma non riescono ad alzarsi, anzi si ostacolano a vicenda. Bianco e Direttore aspettano che si rialzino).*

BIANCO – *(al Direttore)* Per favore, signor Direttore, faccia qualcosa! Li scaraventi fuori.

(Bianco rincorre Augusto 2 che fugge e riesce a mettersi in salvo. Direttore insegue Augusto 1, e quando pensa di averlo a tiro, molla un ceffone che Augusto 1 schiva e va a colpire invece un inserviente).

DIRETTORE – *(seccato)* E' una cosa insopportabile. Ma non si preoccupi, li tengo d'occhio io! Continui pure il suo lavoro.

(Bianco si accinge a riprovare l'esercizio, quando Augusto 1 ed Augusto 2 ritornano sempre con la stessa intenzione. Nel momento in cui Augusto 2 versa l'acqua nel cappello, Bianco ha uno scatto di impazienza e l'acqua finisce addosso ad Augusto 1 che si rialza furioso e rimprovera Augusto 2).

AUGUSTO 1 – *(scrollandosi l'acqua d'addosso)* Sei proprio un genio! Cretino! Sono stufo di fare dolce fuori programma.

(Ad ogni rimprovero, Augusto 2 che tiene la broca stretta al seno, ha un sussulto di paura, l'acqua esce a spruzzi dalla brocca e lo bagna).

AUGUSTO 1 – Quando si è degli imbecilli, si sta fermi.

(Augusto 2, per tutta risposta, getta tutta l'acqua in faccia ad Augusto 1 ed escono rincorrendosi).

BIANCO – *(ormai scoraggiato)* E' una cosa impossibile, ne ho abbastanza. Visto che non la piantano loro, la pianto io.

DIRETTORE – Forza, su, non si abbatta. Vedrà che andrà tutto bene.

(Bianco si accinge ancora una volta ad eseguire il suo esercizio. Tornano i due, questa volta con una sedia e riescono finalmente a versare l'acqua nel cappello. I due sono felicissimi. Saltano, ballano, si abbracciano. Bianco si volta e li sorprende, i due sono imbarazzatissimi).

BIANCO – Ci siete riusciti finalmente! Scommetto che mi avete fatto uno scherzo.

AUGUSTO 1 e AUGUSTO 2 – *(assieme)* Noi? No! *(si guardano in faccia scuotendo la testa).*

BIANCO – Non sono mica scemo come voi! *(I due si guardano come se l'epiteto si riferisse ad uno solo di loro).*

Mi avete senz'altro messo qualcosa nel cappello.

AUGUSTO 1 e AUGUSTO 2 – *(assieme)* Noi? No! *(si guardano in faccia e scuotono la testa).*

BIANCO – Bene! Dato che non c'è nessuno scherzo, vorrei che voi provaste il cappello. Anzi i capelli!

(Il Direttore infatti è andato a prendere un cappello simile al primo e come il primo pieno d'acqua).

AUGUSTO 1 e AUGUSTO 2 – *(assieme)* Noi no! Noi? No!

BIANCO – Voi sì, voi sì! *(Li guarda con aria minacciosa)* Infilateveli!

(I due prendono i cappelli ed iniziano a tremare in modo che il tremito faccia schizzare fuori un po' d'acqua dai cappelli. Si guardano, piangono).

BIANCO – Infilatevi subito i cappelli!

(I due si guardano ancora, mogli mogli, poi sul loro viso, contemporaneamente, appare un'espressione come di «ho trovato!» e infilano contemporaneamente l'uno il proprio cappello sulla testa dell'altro. Si bloccano faccia a faccia ed escono assieme piangendo, mentre Bianco e Direttore li seguono ridendo).

9. ... E UN PIZZICO DI MAGIA

(Entra un iniserviente; ha in mano un pacco ed una lettera; si guarda in giro poi inizia a chiamare).

INSERVIENTE – Signor Bianco! Dov'è il signor Bianco?

(Entra Bianco seguito come un'ombra da Augusto e dietro di loro arriva anche il Direttore).

BIANCO – Chi mi cerca? Son qua!

INSERVIENTE – Signor Bianco, ci sono un pacco ed una lettera per lei *(consegna pacco e lettera)*.

AUGUSTO – E per me niente?

INSERVIENTE – *(sdegnoso)* No! Per lei niente!

AUGUSTO – Neanche un francobollo?

BIANCO – *(al Direttore)* Signor Direttore, per cortesia, mi può leggere la lettera? Ho dimenticato gli occhiali.

DIRETTORE – *(gentilmente)* Volentieri! *(Legge)* «Mio caro Bianco, in ricordo della nostra amicizia, le mando un fiore miracoloso». *(Bianco si mette all'opera per aprire il pacco. Lo apre e ne estrae un fiore di carta. Il Direttore continua la lettura)* «Chiunque aspiri il profumo di questo fiore, si innamorerà perdutamente di lei. Con simpatia, il suo amico Mago Imbrogliu».

BIANCO – *(contento)* Il mio amico Imbrogliu, che caro, non me lo sarei mai aspettato! Ah! Imbrogliu!

AUGUSTO – *(con l'aria di chi sa tutto)* Eh, sì, certo, Imbrogliu!

BIANCO – *(confidenzialmente)* Sai chi è, vero?

AUGUSTO – No!

BIANCO – *(dando uno schiaffo ad Augusto)* E questo, lo sai cos'è?

AUGUSTO – *(massaggiandosi la guancia)* Sì!

DIRETTORE – Bene, signor Bianco, mettiamo alla prova i poteri magici di questo fiore.

(Bianco scruta il pubblico e vede una bella signorina, un'attrice; le offre il fiore che lei annusa. E come per incanto si alza, prende sottobraccio Bianco e guardandolo con amore negli occhi lo porta via con sé, posandogli il capo sulla spalla. Augusto e il Direttore seguono esterefatti la scena).

AUGUSTO – *(rincorrendo Bianco)* Bianco, Bianco! Siamo amici e tu lo sai, sono bisognoso di affetto. Prestami il fiore! *(Bianco lo getta alle sue spalle. Augusto*

lo raccoglie; poi, rivolto al pubblico) Non c'è nessuno che voglia annusare il mio fiore? *(Sorridente imbarazzato, poi, dopo smorfie da timidone, si avvia verso una ragazza ma viene interrotto dalle grida di una discussione che avviene dietro le quinte. Una signora irrompe nella pista: è furibonda e brandisce un ombrello).*

SIGNORA – *(rivolgendosi al Direttore)* Ah, eccovi! Finalmente vi ho trovato! Dov'è mio marito? Siete usciti insieme questa mattina e non l'ho ancora rivisto. Avete per caso bevuto?

DIRETTORE – Signora, non sono il balio di suo marito. E poi mi sembra abbastanza cresciuto per bere. Mi lasci in pace! *(Le volta le spalle. Augusto si avvicina e passa il fiore sotto il naso della signora).*

SIGNORA – E lei che vuole? Se ne vada! *(Rivolta al Direttore)* E' lei che conduce mio marito sulla cattiva strada! E non dica di no!

DIRETTORE – No! *(Non fa in tempo a dire altro perché gli arriva un'ombrellata in testa).*

SIGNORA – Lo ammetta!

DIRETTORE – Ma... signora... io... non... *(Altra ombrellata).*

SIGNORA – Che dice? Si vergogni, mascalzone!

(Augusto intanto segue sempre la signora, cercando di farle annusare il fiore).

SIGNORA – *(ad Augusto)* E lei, che vuole? Mi sta rompendo, sa? *(Al Direttore)* E lei non si azzardi più a venire a chiamare mio marito; o altrimenti farà i conti con me! Chiaro?

AUGUSTO – *(passando il fiore sotto il naso della signora che non se l'aspetta, con voce suadente)* Aspiri...

(La signora, per tutta risposta, gli molla un paio di ceffoni che intontiscono Augusto e lo fanno barcollare. La signora esce).

AUGUSTO – *(con il fiore in mano)* Alla faccia della magia.

BIANCO – *(arrivando)* Che succede?

AUGUSTO – Cosa succede? Caro mio, il tuo fiore non è un tirabaci ma un tirasberle! *(getta il fiore per terra e sta per calpestarlo).*

BIANCO – *(fermando Augusto)* Calma! Sei pazzo? Non è il fiore che non funziona. Sei tu che non ci sai fare. *(Raccoglie il fiore).*

AUGUSTO – *(massaggiandosi la faccia)* Taci!

BIANCO – *(ironico)* Non ci sai proprio fare. Guarda? Prendi il fiore delicatamente. Fallo dondolare dolcemente sotto il naso della persona. Così *(e passa il fiore sotto il naso di Augusto che inizia a fare gli occhi dolci a Bianco).*

BIANCO – *(facendo un passo indietro, preoccupato)* Ehi, che ti prende?

(Augusto si avvicina, Bianco si sposta ed Augusto lo segue e Bianco preoccupato si avvia verso l'uscita).

AUGUSTO – *(seguendo Bianco)* Bianco, tesoro mio, amoruccio!

BIANCO – *(sconcertato)* E' impazzito!

AUGUSTO – *(con trasporto)* Bianco, io ti amo, sono folle di te. *(Bianco fugge e Augusto lo insegue dicendo):* Amore, aspettami, fuggiamo insieme!

(Il Direttore è rimasto in pista, scuote la testa e allargando le braccia esclama):

DIRETTORE – E' una gabbia di matti! Sono impazziti tutti!

10. HO IL PIACERE DI PRESENTARVI UN TIRATORE INFALLIBILE

(Entra in quel mentre un Bianco).

BIANCO – *(rivolto al Direttore)* Lo sa che sono diventato un tiratore infallibile? Nessuno tira come me! Perbacco, chiederò un aumento alla direzione e se me lo rifiutano me ne vado!

DIRETTORE – Piano! Calma! Prima di darti l'aumento, la direzione vuole sapere quello che sai fare, no? Io sono qui apposta. Dammi un saggio della tua bravura. Poi vedrò se è il caso di darti un aumento.

BIANCO – Sono pronto. Ma bisogna che lei mi dia una mano. E' coraggioso?

DIRETTORE – Beh, abbastanza.

BIANCO – Ecco, si tratta di questo. Lei terrà un fiammifero acceso con la destra. Io sparo un colpo da venticinque passi e spacco il fiammifero. Lo spengo al primo colpo. Non sbaglio mai.

DIRETTORE – *(seccato)* E io? Non corro rischi?

BIANCO – *(rassicurante)* Nossignore. La mia mira è infallibile. Sono capace di infilare una pallottola nella narice sinistra di una mosca a cinquanta passi di distanza.

DIRETTORE – *(convinto)* Allora accetto.

(Bianco accende un fiammifero, lo dà al Direttore e conta lentamente i passi. Arrivato all'altro lato della pista fa dietro front).

BIANCO – Guardo a destra *(pausa)*, guardo a sinistra *(pausa)*, guardo in alto *(pausa)*, guardo in basso.

DIRETTORE – *(gettando il fiammifero che gli sta scottando le dita)* Ahi!

BIANCO – Cosa succede?

DIRETTORE – Non mi freggi più con la tua storia!

BIANCO – *(soddisfatto)* C'è cascato, eh! Non è un bello scherzo?

DIRETTORE – *(soffiando sulle dita)* Sì, ma accidenti come scotta! Adesso però lo farò io. Dimmi, Augusto lo conosce?

BIANCO – No! Aspetti, vado a chiamarlo. Tenga i fiammiferi e la pistola. Augusto! Ti vuole il Direttore! *(esce)*.

AUGUSTO – *(entrando)* Eccomi... *(Vedendo il Direttore)* Non ci sono!

DIRETTORE – Ma sì che ci sei dal momento che mi rispondi. Vieni qui! Ti faccio vedere un gioco d'abilità: tu tieni questo fiammifero acceso con la destra.

Io, da una distanza di venticinque passi, tiro un colpo e spengo il fiammifero.

AUGUSTO – *(spaventato)* Cosa? Con un colpo di fiammifero mi spegne da venticinque passi?

DIRETTORE – No! Con un colpo di pistola, spegnerò il fiammifero che tu terrai in mano.

AUGUSTO – Mamma mia. No, no! Non voglio morire!

DIRETTORE – Ma se ti dico che non è pericoloso!

AUGUSTO – Lei capisce, sono orfanello, sono solo solo, ho sette figli, una moglie matta ed un cane che fa quello che gli pare!

DIRETTORE – Rispondo io di tutto. Se ti ammazzo, ti do la pensione.

AUGUSTO – Ah bè! Allora sì che ci sto!

(Il Direttore dà il fiammifero acceso ad Augusto e va a mettersi dall'altra parte della pista, contando i passi più lentamente possibile).

DIRETTORE – (*voltandosi verso Augusto*) Guardo a destra... Guardo a sinistra... Guardo in alto... Guardo in basso...

AUGUSTO – (*scottandosi le dita*) Ahi, ahi! Mamma aiuto! Pompieri! (*Entrano due Augusti con la scala a tracolla e secchio d'acqua, facendo con la voce l'ululato della sirena. Innaffiano abbondantemente le dita di Augusto e se ne vanno*).

DIRETTORE – Stupidone non hai capito che era uno scherzo? E adesso che lo sai, puoi fregare qualchedun altro.

AUGUSTO – (*stupito*) E' vero! Aspetti! Bianco lo conosce? (*Ridendo*) Lo voglio fregare. Mi impresti la postola e i mammiferi. (*Entra Bianco*) Guarda, sono diventato abilissimo.

BIANCO – Ma non ci credo.

AUGUSTO – Non mi credi? Beh, vedrai. Ti spengo con un fiammifero.

DIRETTORE – (*suggerendo*) Ma no, spegnerai il fiammifero con un colpo di pistola.

AUGUSTO – Ah, già! Prendo la pistola e con un colpo di fiammifero, patapàm, sei morto!

DIRETTORE – Non è mica così. Spiegati meglio. Gli fai tenere il fiammifero e tu lo spegni con un colpo di pistola.

AUGUSTO – Ho capito. Tu ti metti là. (*Accende il fiammifero*) Conto i passi. Vado là. (*Mentre parla, il fiammifero gli scotta le dita*) Ahi! (*A Bianco*) Non hai capito? Ricomincio da capo (*accende un altro fiammifero, stesso gioco e si scotta nuovamente le dita*). Ahi!

DIRETTORE – Ma è a lui che devi dare il fiammifero!

AUGUSTO – Ah già, è vero! (*Dà un fiammifero acceso a Bianco e si mette a contare i passi*). Guardo a destra... Guardo a sinistra... Guardo per aria... Guardo qui.. Guardo là... (*Bianco impassibile non si muove*) Guardo indietro... Guardo avanti... (*A Bianco*) Non hai capito! (*Si avvicina a Bianco*) Ricomincio da capo. (*Conta i passi*) Mi sono sbagliato. (*Conta di nuovo. Si gira verso Bianco sempre impassibile*) Guardo sopra... Guardo sotto... Guardo... (*una lunga sequela di «guardo...»*).

BIANCO – Guarda che fesso...

AUGUSTO – Dove?

BIANCO – Tu, mio caro! (*Tirando fuori dalla manica un lungo stoppino*). Guarda quant'è lungo il mio fiammifero!

(*Augusto guarda sbalordito lo stoppino mentre Bianco e il Direttore ridono. Il Direttore sempre ridendo toglie dalle mani di Augusto la pistola ed esce*).

11. UN GIOCO PER TUTTI

BIANCO – (*avvicinandosi ad Augusto*) Non prendertela! Lo conoscevo già! Di un po', ti ricordi di quando andavamo a scuola assieme?

AUGUSTO – Sì, certo! Tanto tempo fa. Eravamo giovani!

BIANCO – Ed eravamo già amici. Ricordi? Giocavamo a pallone, a nascondino, alla cavallina. Ricordi il gioco che chiamavamo «i piccoli mestieri»?

AUGUSTO – Se me ne ricordo! Benissimo. (*Fa finta di spingere una pialla*) Così era il falegname. (*Passa un filo nell'ago*).

BIANCO – E così era il sarto. Beh, se ti va, possiamo giocare ancora, però in un modo più complicato.

AUGUSTO – D'accordo. Che cosa ci giochiamo?

BIANCO – Una bottiglia di champagne.

AUGUSTO – Ci sto.

BIANCO – Facciamo tre volte per uno. Comincio io. Ecco, guarda!

AUGUSTO – (*prima che Bianco abbia incominciato*) Non importa, ho capito.

BIANCO – Cos'hai capito?

AUGUSTO – Niente.

BIANCO – Insomma, aspetta un momento! (*Bianco prende al volo un oggetto invisibile, lo rilancia, ricomincia, corre in avanti, indietreggia un po'*) Cos'è?

AUGUSTO – Ci sono, ho capito! Acchiappi le farfalle!...

BIANCO – No, gioco a tennis.

AUGUSTO – (*moglio*) Un punto per te! Beh, ci si può imbrogliare, no?

BIANCO – Seconda scena. (*Avanza ben saldo sulle gambe, saluta e strimpella un immaginario strumento a corde*) Cos'è?

AUGUSTO – Basta, ho capito! Suoni il mandolino.

BIANCO – No, suono il banjo!

AUGUSTO – (*rassegnato*) Ho perso. Beh, ci si può imbrogliare, no?

BIANCO – Terza scena. (*Si muove con fare cerimonioso, apre una porta girando la maniglia, la richiude alle sue spalle. Conta: uno, due, tre, quattro, cinque, sei... sui pulsanti di un quadro che ha davanti a sé. Spinge l'ultimo. Aspetta un momento. Si gira, spinge la porta, la richiude, fa qualche passo, si ferma di nuovo, fruga in tasca, estrae le chiavi, apre una serratura, entra in una stanza, apre le braccia e stringe qualcuno a sé*) Cos'è?

AUGUSTO – Ah, sì, sì, ho capito! Sei entrato in una casa, hai preso l'ascensore, hai spinto il bottone del sesto piano, sei arrivato, hai aperto la porta del tuo appartamento, e hai abbracciato la tua amichetta!

BIANCO – (*offeso*) No, non la mia amichetta!

AUGUSTO – Tua sorella?

BIANCO – Ma che sorella! Semplicemente mia moglie!

AUGUSTO – (*molto sorpreso*) Tua moglie?

BIANCO – Sì, mia moglie!

AUGUSTO – D'accordo! Beh, ci si può imbrogliare, no?

BIANCO – Eh, già! Ci si può imbrogliare.

AUGUSTO – Adesso tocca a me.

BIANCO – D'accordo a te!

AUGUSTO – Guarda. (*Ripete più o meno i gesti di Bianco quando giocava a tennis*) Cos'è?

BIANCO – Facilissimo! Giochi a tennis!

AUGUSTO – No, non a tennis. A ping-pong.

BIANCO – Ho perso!

AUGUSTO – Beh, ci si può imbrogliare, no? Seconda scena. (*Avanza come aveva fatto Bianco e strimpella una melodia silenziosa*).

BIANCO – Non sprecare energie. Ho capito! Suoni il banjo.

AUGUSTO – Macché!

BIANCO – Il mandolino?

AUGUSTO – No, la chitarra. Hai perso. Beh, ci si può imbrogliare, no? Terza scena. (*La mimica di Augusto è un po' complicata. Entra in una casa, si volta verso la portineria e saluta. Si ferma davanti alla gabbia dell'ascensore e guarda se l'ascensore sta arrivando. Preme il pulsante senza risultato. Decide di salire le scale. Si pulisce le scarpe e comincia a salire in fretta. Ad ogni*

piano, senza staccarsi dalla ringhiera, fa qualche passo. Si vede che conta i piani. Al terzo, nella fretta, gli vola via il cappello che rotola giù per le scale. Ridiscende a cercarlo. Poi risale più in fretta di prima. Alla fine, sfinito, arriva. Fruga in tasca, non trova le chiavi, si gratta la testa e scende di nuovo. Nel frattempo l'ascensore è tornato a pianterreno. Augusto ha trovato le chiavi in un'altra tasca. Entra nell'ascensore, richiude la porta, preme il pulsante del piano desiderato, infila le chiavi nella serratura di una porta alle sue spalle, entra e si appresta ad abbracciare qualcuno). Ecco.

BIANCO – Non è difficile! Volevi prendere l'ascensore che non funzionava. Sei salito di corsa. Hai perso il cappello. Sei ridisceso a cercarlo. Sei risalito. Non trovavi le chiavi. Sei sceso. Hai preso l'ascensore e sei arrivato al sesto piano. Sei entrato nel tuo appartamento e hai abbracciato la tua amichetta.

AUGUSTO – No! Non la mia amichetta.

BIANCO – *(convinto)* Tua sorella?

AUGUSTO – No! Mia sorella non c'entra!

BIANCO – Allora tua moglie?

AUGUSTO – No, la tua!

BIANCO – *(sbalordito)* Mia moglie?

AUGUSTO – Sì, tua moglie! Bè, tra noi, ci si può imbrogliare, no?

(Bianco comincia ad infuriarsi, Augusto lo scruta sempre più preoccupato ed inizia a guadagnare l'uscita. Bianco parte all'inseguimento. Escono).

12. STORIE DI CLARINETTI E CASSE

(Il Direttore vestito di blu, fa il suo ingresso in pista con aria annoiata. Guarda gli spettatori e si prepara a dare un annuncio. Ma prima che incominci, Bianco, che l'ha seguito, gli rivolge la parola).

BIANCO – Buon giorno, signor Direttore. Come va?

DIRETTORE – *(secco)* Buon giorno, buon giorno! Non va affatto bene.

BIANCO – Sembra annoiato.

DIRETTORE – Sì, è una seccatura. Devo presentare il celebre clarinetista Augustowskj *(gettando un'occhiata verso l'entrata degli artisti)*, e naturalmente non è arrivato!

BIANCO – *(sorridente e pomposo)* Non si preoccupi, signor Direttore. Augustowskj non c'è? Non fa niente. Ci sono io!

DIRETTORE – Lei?

BIANCO – Ma certo! Il tempo di cambiarmi e di prendere il mio strumento. Va bene?

DIRETTORE – Benissimo, ma faccia presto.

(Bianco si dirige rapidamente verso l'uscita, accompagnato dal Direttore che lo incita a fare in fretta).

BIANCO – Se arriva Augustowskj, non lo faccia entrare. Sono io che lo sostituisco, intesi?

DIRETTORE – Stia tranquillo! Si spicci! Se arriva Augustowskj lo caccio via!

(Mentre Bianco esce, dalla parte opposta, cioè dall'entrata del pubblico, compare con il clarinetto in mano Augusto. Indossa un vestito nero stretto, il cappello

schacciato. Piuttosto preoccupato per le eventuali conseguenze del suo ritardo, Augusto affronta la pista con titubanza proprio nel momento in cui il Direttore che ha appena lasciato Bianco, si volta dalla sua parte. Augusto indietreggia rapidamente ed il Direttore, che in un primo momento si era diretto verso di lui per cacciarlo, ritorna verso l'uscita degli artisti. Augusto, tranquillizzato, rientra di nuovo nello spazio scenico).

DIRETTORE – *(da lontano)* Ehilà, chi è lei?

AUGUSTO – Sono l'uomo del coso.

DIRETTORE – Quale coso?

AUGUSTO – Il coso per fare la cosa.

DIRETTORE – *(seccato)* Ma quale cosa?

AUGUSTO – *(fiducioso, mostrando il clarinetto)* Sono io, il clarinettista!

DIRETTORE – *(serio e dignitoso)* Ah, è lei il signor Augustowskj?

AUGUSTO – *(sollevato)* In persona!

DIRETTORE – E si presenta adesso?

AUGUSTO – Non sono potuto venire più adagio...

DIRETTORE – *(squadrandolo da capo a piedi)* E da dove salta fuori?

AUGUSTO – *(impettito, guardando i suoi vestiti)* Dalla stireria.

DIRETTORE – Ebbene, caro mio, non ho più bisogno di lei! E' stato sostituito.

 Può andarsene. *(Si avvicina ad Augusto e lo spinge via).*

AUGUSTO – *(si scansa, implorante)* Non posso suonare un pezzo? Uno solo?

 Un pezzettino, piccolo piccolo...

DIRETTORE – *(deciso)* Se ne vada! *(Augusto ciondola. Insiste).*

DIRETTORE – *(si arrabbia)* Se ne vada!

(Augusto guarda il Direttore e gli spettatori senza però muovere un passo).

DIRETTORE – Mi ha capito? Le ho detto di andarsene.

AUGUSTO – *(si avvia verso l'uscita, cambia idea, torna sui suoi passi, provocante)*

 Non mi fa mica paura! *(Si nasconde tra il pubblico. Il Direttore non insiste e si allontana).*

AUGUSTO – *(riapparendo)* Se ne va, eh?! Fifone blu!

DIRETTORE – *(seccato)* E lei? Mucchio di lardo!

AUGUSTO – *(ferito)* Pussa via, ladro di mucche! *(Il Direttore non risponde ed esce. Augusto ne approfitta per occupare la pista. Si guarda attorno per essere pronto a fuggire in caso di pericolo).*

AUGUSTO – *(fanfarone)* E' uno scandalo! Farmi venire fin qui per poi cacciar-mi come un barbone!

BIANCO – *(comparendo)* Cos'è tutto questo chiasso? *(Si è messo un vestito bianco).*

AUGUSTO – *(divertito)* Ti sposi?

BIANCO – No, perché?

AUGUSTO – Oh, così. Ti vedo tutto vestito di bianco.

BIANCO – Son qui per sostituirti.

AUGUSTO – Tu? Sostituirmi? Al clarinetto?

BIANCO – Sì.

AUGUSTO – Ma non è possibile!

BIANCO – E perché?

AUGUSTO – Non sai suonarlo. *(Chiamando il Direttore che è vicino all'uscita)* Signor Direttore! Lui non sa suonare!

BIANCO – *(avvicinandosi ad Augusto e minacciandolo per farlo tacere)* Sta zitto, cretino! Ti spiego. E' per farti un piacere che ho detto al Direttore che so suonare. L' ho fatto per la paga. Faremo a metà! Davanti a lui io faccio finta

di suonare, e invece sei tu che suoni. Solo che, però, ti devi nascondere.

AUGUSTO – (*deciso*) Va bene. (*Si allontana velocemente*) Arrivederci!

BIANCO – (*sorpreso*) Dove vai?

AUGUSTO – A casa.

BIANCO – A fare che, a casa?

AUGUSTO – A nascondermi! (*Bianco fa un cenno agli aiutanti che portano una grande cassa*).

BIANCO – (*deciso*) Tu, ti nascondi in questa cassa.

AUGUSTO – (*interessato*) Ah, sì? (*Si avvicinano. Bianco alza il coperchio della cassa e lo lascia ricadere sulla mano di Augusto che l'aveva imprudentemente appoggiata sul bordo*).

AUGUSTO – Ahi, ahi, ahi! (*Parlando al vuoto*) Mi ha schiacciato il coperchio con la mano.

BIANCO – Ma no, la mano col coperchio! Incominciamo bene. Guarda. Ce n'è di spazio!

AUGUSTO – (*rassicurato, mette dentro la testa, il coperchio ricade*) Ahi, ahi, ahi! Potresti stare più attento! (*Gira intorno alla cassa con molta circospezione*) Ma dov'è l'ascensore?

BIANCO – (*seccato*) L'ascensore? Quale ascensore?

AUGUSTO – (*indicando la cassa*) Per salire dentro!

BIANCO – (*furioso*) Cretino!

AUGUSTO – (*con un gesto di difesa*) D'accordo, d'accordo. Ma una volta che sono nella cassa, come faccio a suonare il clarinetto a tempo con te?

BIANCO – (*seccamente*) Il segnale!

AUGUSTO – (*curioso*) Che segnale?

BIANCO – Ecco! Quando tu devi suonare, io mi avvicino alla cassa e batto un colpo col piede... (*Esegue*) Pam! Capito?

AUGUSTO – Sì, funziona! (*Si affretta ad entrare nella cassa, poi riflettendo*) Ma per fermarmi?

BIANCO – Per fermarti, io ritorno e batto due volte col piede... (*Esegue*) Pam! pam! Funziona?

AUGUSTO – Funziona.

BIANCO – (*ripetendo*) Pam! Incominci. Pam! pam! Ti fermi. Capito?

AUGUSTO – (*scuotendo la testa energicamente*) No!

BIANCO – Ti spiego ancora una volta. Pam! Incominci. Pam! pam! Ti fermi. Smetti.

AUGUSTO – Ci sono. Ho capito. Pam! pam! Incomincio. Pam! Smetto.

BIANCO – (*stufo*) No, cretino! Pam! Un colpo! Incominci. Pam! pam! Due colpi e ti fermi. (*Entra in quel momento il Direttore*) Presto, spicciati, salta nella cassa!

(*Bianco solleva il coperchio. Augusto salta nella cassa ma il coperchio gli cade sulla testa. Grida e riapre il coperchio. Bianco lo richiude con violenza. Il Direttore gli è vicino*).

DIRETTORE – (*guardando la cassa*) Cos'è questa roba?

BIANCO – (*confidenziale*) E' l'astuccio del clarinetto.

DIRETTORE – (*dubbioso*) Un astuccio da clarinetto?

BIANCO – Non posso farne a meno.

DIRETTORE – Bene, allora è pronto?

BIANCO – Sissignore.

DIRETTORE – (*più forte*) Allora se è pronto (*pausa*) incominci!

(*Augusto, udito «incominci», si mette a suonare dentro la cassa. Bianco, che*

non ha il clarinetto, si precipita a prenderlo su una sedia e lo porta alle labbra. Augusto smette di suonare).

DIRETTORE – (*incuriosito*) Da dove viene questa melodia?

BIANCO – (*canzonatorio*) Quale melodia?

AUGUSTO – (*facendo capolino*) Me lo dica, me lo dica!

BIANCO – E' una melodia rimasta prigioniera nello strumento. E col calore evapora. (*Avvicinandosi alla cassa*) Stupido! Cretino!

DIRETTORE – Potrebbe suonarmi un'aria d'opera?

AUGUSTO – (*alzandosi e sporgendo la testa*) Un'operazione?

DIRETTORE – No, un'opera. Ecco, mi suoni la Tosca.

AUGUSTO – (*facendo capolino*) Non la conosco!

DIRETTORE – (*rivolto a Bianco*) Come? Non conosce la Tosca?

BIANCO – Certo che la conosco! (*Più forte*) La Tosca! (*Guarda la cassa*) Ho detto la Tosca!

AUGUSTO – (*facendo capolino*) La madre o la figlia?

DIRETTORE – (*a Bianco*) Ha finito di prendermi in giro?

BIANCO – (*per guadagnare tempo*) Che passaggio della Tosca vuole che suoni?

DIRETTORE – (*canticchia varie arie*) Ecco, il passaggio...

AUGUSTO – (*facendo capolino*) Il passaggio a livello!

DIRETTORE – (*facendo finta di non sentire*) No, piuttosto questo altro... (*canta*).
Oh, dolci baci. Oh, languide carezze...

(*Augusto solleva il coperchio e si mette a ridere fragorosamente*).

BIANCO – (*cerimonioso, al pubblico*) Signore e signori, ho il piacere di interpretare per voi, la Tosca. (*Indietreggia fino alla cassa, batte un colpo col piede e si mette a soffiare nel clarinetto. Non ne esce alcun suono. Il Direttore lo guarda stupito*). La Tosca?

DIRETTORE – (*impassibile*) Sì, la Tosca! Suona sì o no?

BIANCO – (*batte ancora col piede sulla cassa*) La Tosca!

(*Ricomincia a soffiare nel clarinetto, ma senza risultato*).

DIRETTORE – Ha intenzione di continuare a prendermi in giro? Arriva sì o no questa Tosca?

BIANCO – Arriva, arriva! E' un po' lenta, devo scaldare lo strumento. (*Torna un'ultima volta alla cassa inferocito*) La Tosca!

AUGUSTO – (*sollevando il coperchio*) Comincio?

BIANCO – (*furibondo*) Sì, cretino!

(*Augusto si mette a suonare. Bianco mima con molta espressività, ballando e contorcendosi goffamente, tanto che gli viene a mancare il respiro. Augusto continua a suonare senza preoccuparsi del compagno. Il Direttore fa un cenno. Bianco si ferma, ma riprende immediatamente perché la musica continua dalla cassa*).

DIRETTORE – Benissimo! Può smettere!

(*Bianco corre ballando alla cassa e batte due colpi. Augusto continua a suonare*).

DIRETTORE – Non mi sente? Ho detto che può smettere!

(*Bianco saltella, scivola, sempre con il clarinetto incollato alle labbra. Batte due colpi contro la cassa. Nella fretta infila il piede in un buco della cassa. Tenta di liberarlo e perde la scarpa. Il clarinetto si rompe. Bianco corre appresso ai pezzi soffiando ora nell'uno ora nell'altro*).

AUGUSTO – (*facendo capolino*) Posso fermarmi?

BIANCO – *(senza fiato)* Certo, cretino! *(Cammina con una scarpa al piede e all'altro un calzino bianco).*

DIRETTORE – *(divertito)* Dica un po'... Dove ha messo la scarpa?

BIANCO – *(ad Augusto)* La mia scarpa! Cretino! La scarpa! *(Augusto alza il coperchio e gli tira una scarpa, ma non quella di Bianco, ma una delle sue. Bianco la infila senza accorgersi di nulla).*

DIRETTORE – *(guardando i piedi di Bianco)* Adesso capisco! C'è qualcuno nascosto nella cassa.

AUGUSTO – *(alzando il coperchio)* No, non c'è nessuno! *(Il Direttore fa segno agli aiutanti di portar via la cassa. Augusto appare, seduto per terra).*

DIRETTORE – *(sorpreso)* Cosa fa, lì?

AUGUSTO – Io? Aspetto l'autobus.

DIRETTORE – *(divertito)* Guardi che è già passato! Ma se corre lo può ancora raggiungere.

(Augusto e Bianco escono rincorrendo l'immaginario autobus).

(N.B. – Lo strumento musicale usato nella gag non deve essere necessariamente il clarinetto).

13. UN NUMERO ... MOZZA FIATO

DIRETTORE – Signore e Signori, vedrete ora un eccezionale esercizio di equilibrio. A trenta metri di altezza, in equilibrio su di un filo senza rete di protezione. *(Agli inservienti)* Preparate l'occorrente. *(Ai musicisti)* Musica!

(Mentre i riflettori cercano il filo e l'artista sopra la testa degli spettatori, gli inservienti segnano sul pavimento, con la segatura, una linea. Entra l'equilibrista. E' Augusto che tiene un ombrello aperto in una mano e nei pantaloni già larghi ha inserito dei palloncini gonfiati in modo da farsi un sedere enorme. I riflettori cercano ancora più in alto).

AUGUSTO – Ehi! Sono qui! Più giù! Ancora più giù!

(I riflettori si abbassano fino a inquadrarlo. L'orchestra attacca un motivo adeguato. Augusto mette un piede sulla linea a terra. Barcolla. Riesce a mettere entrambi i piedi sulla «corda». Barcolla e tenta di recuperare l'equilibrio aiutandosi con l'ombrello. Mima tutti i gesti di un vero equilibrista. Passi lenti, veloci, giravolte, perdite di equilibrio con recupero, ecc... Finito il numero, Augusto scende dalla «corda», saluta ed esce).

BIANCO – *(borbottando)* Bella forza! Sarei capace anch'io di fare l'equilibrista a 30 metri da terra *(indicando la linea segnata a terra)* in questo modo. *(Si mette a correre avanti ed indietro sulla riga).*

14. NON PUÒ MANCARE L'ACROBATA

(Entra Augusto).

AUGUSTO – Lo sai, Bianco, che il mestiere di clown è proprio divertente? Però per me è finita. Non farò più il clown.

BIANCO – Ah!

AUGUSTO – No, ora voglio aprire un caffè!

BIANCO – (*stupito*) Un caffè? Ma ce ne sono in tutti gli angoli!

AUGUSTO – Il mio, non sarà un caffè in un angolo, sarà al centro. E dentro al mio caffè ci saranno quattro statue. Basteranno loro per far riempire il caffè! Avrò una clientela fantastica.

BIANCO – (*divertito*) Un caffè con quattro statue? Vuoi metter su un museo?

AUGUSTO – No, non sarà un museo.

BIANCO – Dimmi almeno che cosa rappresentano le quattro statue.

AUGUSTO – La prima rappresenta il Re, la seconda il Governatore, la terza il Prete e la quarta l'Operaio. Ecco fatto.

BIANCO – Ecco fatto, è presto detto. Le quattro statue vanno benissimo, ma non ho capito niente. Mi puoi dare qualche altra spiegazione?

AUGUSTO – Ma certo! La prima è il Re che regna su tutto. La seconda è il Governatore, che governa tutto e la terza è il prete che prega per tutti.

BIANCO – E la quarta?

AUGUSTO – Bè, la quarta è l'Operaio. Ah, l'operaio... (*Riflette*) Bè, lui lavora e paga per tutti.

BIANCO – Già. E se, mentre aspettiamo che tu apra il tuo caffè lavorassimo un po'?

AUGUSTO – Il fatto sta proprio qui. Non voglio più lavorare. Sono debole di costrizione.

BIANCO – Vuoi dire di costituzione!

AUGUSTO – Sì, di costr...

BIANCO – ...tituzione.

AUGUSTO – Ecco! Di costruzione.

BIANCO – Ma nel lavoro che ti propongo, non devi far niente. Assolutamente niente. Faccio tutto io. Ti spiego. Tu ti abbassi. (*Bianco si piega in due*) Così. Io salgo sulla tua schiena e conto uno, due, tre. Faccio un salto mortale, mi giro e ricasco sulle tue spalle. E' tutto quello che devi fare. Non c'è altro. Sono io che faccio tutto. Su, non aver paura, abbassati! (*Augusto si abbassa e Bianco gli sale sulla schiena*). Augusto, ti ripeto che non devi fare nulla. Faccio tutto io! (*Augusto scuote la testa dubbioso*). Aspetta, comincio. Uno, due, ...

DIRETTORE – (*entrando precipitosamente*) Un momento, signor Bianco, al telefono.

BIANCO – (*in piedi sulla schiena di Augusto*) Ma insomma, sto lavorando!... E dal momento che lavoro, risponda che non mi si può disturbare. E' una cosa insopportabile, con un lavoro così pesante. Non vede come mi stanco?

(*Augusto scuote la testa incredulo*).

DIRETTORE – (*insistendo*) Ma è una signora!

BIANCO – Ah! Dica a questa signora di aspettarmi... Le dica di passarmi a prendere fra dieci minuti... Ma no! Fra mezz'ora.

(*Il Direttore esce*).

BIANCO – (*ad Augusto che fa grandi sforzi per non cadere sotto il peso*) Non preoccuparti, tu non devi far niente, faccio tutto io! (*Augusto gira la testa per guardarlo*) Aspetta, comincio... Uno, due, ...

DIRETTORE – (*ritornando all'improvviso*) Signor Bianco, mi scusi, c'è una lettera per lei ed un mazzetto di fiori.

BIANCO – Un mazzetto di fiori? Un pensiero gentile.

DIRETTORE – La signora desidera che lei legga subito la lettera. Aspetta una

risposta. *(Bianco sempre sulla schiena di Augusto, straccia la busta e legge subito la lettera. Augusto approfitta della situazione e tira fuori dalla tasca un pettine ed uno specchio e si dà una pettinata).*

BIANCO – Ah! Questa è una donna deliziosa! Senta! *(Legge ad alta voce)* «Mio caro Bianco, non ho potuto resistere alla tentazione di scriverle... *(Augusto prende un giornale, lo apre e si mette a leggere)* Da quando l'ho vista, non penso che a lei. Non ho mai incontrato nella mia vita un uomo il cui fascino fosse così schiacciante...».

AUGUSTO – Neanch'io!

BIANCO – «infine... ecc. ecc.». Mi chiede un appuntamento. *(Al Direttore)* Le dica che fra dieci minuti... No! Fra mezz'ora sarò da lei!

DIRETTORE – Benissimo, farò la commissione.

BIANCO – *(saltando dalla gioia sulla schiena di Augusto)* Stammi a sentire. Vedi, in questo esercizio, tu non devi fare niente, faccio tutto io.

AUGUSTO – Bianco, stammi a sentire. Bianco, scendi... Scendi!

BIANCO – Ma non devi fare niente!

AUGUSTO – *(alzando sempre di più la voce)* Scendi!

BIANCO – *(insistendo)* Ma...

AUGUSTO – *(stufo)* Scendi!... Ti dico che se non scendi tu, salgo io!

BIANCO – *(salta in terra)* Ma perché? E' strano! Non devi fare niente; faccio tutto io!

AUGUSTO – *(piegato in due cerca di raddrizzarsi)* Ahi, ahi, mi hai rotto la colonna d'Ercole! *(Esce piegato in due).*

BIANCO – Augusto! Augusto! Ma faccio tutto io! Vieni qui! Tu non devi fare niente! Augusto! Che sfaticato! Ora mi devo preparare per l'appuntamento. *(Agli inservienti)* Portate uno specchio per favore che mi devo mettere in ordine. Intanto vado a prendere un pettine e una spazzola *(esce).*

15. ... E GLI APPUNTAMENTI GALANTI

(Da dietro il sipario si sente un assordante rumore di vetri rotti e arriva Augusto seguito dagli inservienti che portano una grande specchiera ma senza vetro).

AUGUSTO – *(agli inservienti)* Mettete qui.

DIRETTORE *(arrivando)* Ma cos'era quel fracasso che ho sentito poco fa?

AUGUSTO – Era lo specchio.

DIRETTORE – Spero non si sia rotto.

AUGUSTO – No, è solo crepato. Non si vede molto, solo un piccolo buco! *(Arrotonda le braccia)* Cioè, ci potrei passare dentro!

DIRETTORE – Ah, bè, allora non è una cosa da poco.

AUGUSTO – Sì, in effetti è una cosa grave. *(Passa e ripassa attraverso la specchiera).*

DIRETTORE – La vedo piuttosto brutta per te. Se Bianco si accorge...

AUGUSTO – Mi aiuti. Mi faccia portare due sedie per favore...

(A un cenno del Direttore, gli inservienti portano le due sedie).

E anche degli abiti simili a quelli di Bianco. *(Altro cenno e compaiono vestiti simili a quelli di Bianco che Augusto indossa velocemente, poi dispone le due sedie una da una parte e l'altra dall'altra parte della specchiera. Entra Bianco che sembra un po' ubriaco. Si avvicina alla sedia).*

BIANCO – Non dovevo passare dal bar. Quell'olivetta mi ha dato alla testa! *(Ha un singhiozzo, si siede e si fa aria con un fazzoletto)*

AUGUSTO – *(prende l'altra sedia e lo imita)*.

BIANCO – *(si piega in avanti e guarda nella specchiera dove vede Augusto: lentamente si passa la mano sugli occhi e sorride)*.

AUGUSTO – *(lo imita)*.

BIANCO – *(si asciuga la fronte e getta il fazzoletto dietro la spalla)*.

AUGUSTO – *(getta il suo in avanti, dopodiché si accorge dello sbaglio e cerca di raccogliere il fazzoletto)*.

BIANCO – *(nel frattempo, ha incrociato le gambe)*.

AUGUSTO – *(che tenta di recuperare il tempo perduto, fa un balzo per sedersi e allo stesso tempo incrocia le gambe cascando rovinosamente)*.

BIANCO – *(si alza e si toglie il cappello, prende la sedia e la mette più vicino allo specchio per vedersi meglio)*.

AUGUSTO – *(gli si mette davanti quasi naso a naso)*.

BIANCO – *(si rimette il cappello)*.

AUGUSTO – *(che tiene il suo sotto il braccio lo imita e se lo mette in testa tutto appiattito)*.

BIANCO – *(fruga nelle tasche e tira fuori un portasigarette)*.

AUGUSTO – *(cerca nelle sue ma non ha il portasigarette)*.

BIANCO – *(si volta, apre il portasigarette e con un ampio gesto prende una sigaretta)*.

AUGUSTO – *(attraversa la specchiera, prende una sigaretta dal portasigarette che Bianco ha lasciato aperto e ritorna al suo posto)*.

BIANCO – *(accende la sigaretta guardandosi allo specchio)*.

AUGUSTO – *(si avvicina e accende la sua sigaretta con lo stesso fiammifero)*.

BIANCO – *(aspira il fumo e lo rimanda in faccia ad Augusto che fa lo stesso)*.

BIANCO – *(inghiotte il fumo e tossisce)*.

AUGUSTO – *(si mette pure a tossire)*.

BIANCO – E' l'eco!

AUGUSTO – Sì, certo, è l'eco!

(Bianco tiene la sigaretta nella mano destra ed Augusto anche. Le immagini non coincidono. Bianco, incuriosito, sposta la sigaretta tra le dita dell'altra mano ed Augusto fa lo stesso. Augusto capisce l'errore e mette la sigaretta tra le dita della mano destra, mentre Bianco la tiene con la sinistra. Ridono entrambi fragorosamente).

BIANCO – *(alzando le spalle)* E' l'eco!

AUGUSTO – Sì, certo, è l'eco!

(Bianco malfermo sulle gambe, si appoggia allo specchio per trovare sostegno. Subito dall'altra parte, Augusto appoggia la palma della mano contro quella dell'amico. Bianco, che non si rende conto di niente si piega in avanti e non si riconosce).

BIANCO – Lo specchio è sporco!

(Prende di tasca il fazzoletto ed asciuga lo specchio, mentre Augusto fa gli stessi gesti. Bianco vede una macchia e si mette a grattarla senza riuscire a toglierla, allora sputa sullo specchio. Augusto fa lo stesso).

BIANCO – *(asciugandosi)* Puah!

AUGUSTO – *(stropicciandosi gli occhi)* Puah!

BIANCO – *(sempre più ubriaco)* E' l'eco! *(A un inserviente)* Portami un uovo per tenermi su!

(L'aiutante dà un uovo a Bianco e Augusto ne chiede uno anche lui, ma non ce ne sono più. Bianco mette l'uovo su una sedia. Dopo un attimo di incertezza, Augusto prende l'uovo e pensa di metterlo sulla sua sedia, poi ripensandoci lo mette in tasca. Bianco cerca l'uovo sulla sua sedia, ma non c'è più).

BIANCO – Ah, questa è bella!

(Bianco si dà delle manate sulle cosce. Augusto fa lo stesso, schiacciando l'uovo. Preoccupato comincia a scuotere la gamba senza più occuparsi di Bianco. Questi, che ha il singhiozzo, accorgendosi che i loro movimenti non sono più eguali, si piega sempre di più contro lo specchio, finché la sua testa passa dall'altra parte della cornice. Continua ad avere il singhiozzo. Augusto allora, si ricorda della parte che deve fare, ma è troppo tardi, non riesce più a mettersi di fronte a Bianco e si deve accontentare di fingere il singhiozzo e di scuotere la gamba, mentre l'uovo gli cola di sotto i pantaloni).

BIANCO – E' l'eco!

AUGUSTO – Sì, certo, è l'eco.

(Bianco riconosce la voce dell'amico, attraversa la cornice e gli dà uno schiaffo. Augusto indispettito se ne va scuotendo i pantaloni che gli si sono appiccicati addosso per via dell'uovo).

BIANCO – Bello scherzo. L'hai studiato bene, Augusto, vieni un po' qua! *(Ma Augusto, inseguito da Bianco, corre qua e là).*

16. PAPPA REALE

BIANCO – Fermati, testone! Non ti voglio fare niente. Anzi voglio insegnarti a mangiare e bere senza lavorare.

(A queste parole magiche, Augusto si blocca).

BIANCO – Finalmente!!

AUGUSTO – Dici sul serio?! Mi spieghi il modo di mangiare e bere senza lavorare?

BIANCO – Certo! Sai cosa sono le api?

AUGUSTO – Le rape?

BIANCO – No, le api! Ti piace il miele?

AUGUSTO – Ah, sì, il miele.

BIANCO – Ebbene, sono proprio le api che fanno il miele.

AUGUSTO – Magnifico, non lo sapevo.

BIANCO – Sono degli animali molto intelligenti: loro l'hanno trovato il modo di mangiare e bere senza far niente.

AUGUSTO – Ecco come vorrei vivere. Ma non capisco come riescano a farlo.

BIANCO – Adesso ti faccio vedere. E' molto facile. Tu diventerai la regina delle api. Sarai regina!

AUGUSTO – *(lusingato)* Io, una regina? Mi vedi bene nella parte della regina?

BIANCO – Mettiti là. *(Fa sedere Augusto su una sedia).* Cominciamo. Ti passerò

il mio fluido in modo che tu ti trasformi in regina. *(Fa dei gesti di fronte ad Augusto, come se volesse ipnotizzarlo)* Ecco. Ci siamo. Da questo momento tu sei diventato una regina delle api e sei nel tuo alveare seduta sul trono. E, fai bene attenzione, io sarò una piccola ape che vola di fiore in fiore per estrarne il polline e portarlo alla regina trasformato in miele. Allora, siccome tu sei la regina, quando mi presenterò davanti a te, dopo aver fatto tre piccole riverenze *(saluta tre volte)* tu dovrai solo dire: «Dammi il miele». E io te lo darò.

AUGUSTO – *(convinto)* Davvero? Straordinario!

BIANCO – Stammi a sentire, adesso incominco. *(Bianco balla e fa qualche passo come a suon di musica. Poi gira attorno ad Augusto impassibile, imitando il ronzio delle api. Quindi va verso un tavolino e prende una caraffa d'acqua, ne beve un sorso e ricomincia a girare attorno ad Augusto. Infine saluta tre volte).*

AUGUSTO – *(quasi svenendo)* Oh, dammi il miele! *(Bianco gli sputa in faccia l'acqua ed Augusto protesta).* E questo sarebbe il miele? Ma guarda che deficiente! *(Bianco si mette a ridere ed Augusto incollerito si leva una scarpa per gettarla contro Bianco).*

BIANCO – Cretino, pensavi veramente che ti avrei portato il miele? Con quella faccia? Ma ti sei mai guardato? *(Augusto si avvicina con la scarpa in mano pronto a colpire).* Vieni qua, su! Non arrabbiarti! Ogni lezione è utile. E' uno scherzo! Chi ti impedisce di farlo ad altri?

AUGUSTO – Stai pur sicuro che non ci penso due volte. Questa è una idea! *(Chiamando)* Signor Direttore! *(Il Direttore avanza nel mezzo dello spazio scenico).* Signor Direttore, abbiamo trovato un sistema magnifico, quello di mangiare e bere senza lavorare.

DIRETTORE – E' impossibile! Bè, comunque, vorrei conoscerlo.

AUGUSTO – E' una nuova scoperta.

DIRETTORE – Si tratta di pillole?

AUGUSTO – No, consiste, che io la devo trasformare in un animale... In cammello.

BIANCO – Ma no!

AUGUSTO – In mucca.

BIANCO – Ma no!

AUGUSTO – In suocera.

BIANCO – Ma no! Cosa stai dicendo! Devi trasformarlo in regina delle api.

AUGUSTO – Ecco! In regina delle rape.

BIANCO – In ape, imbecille!

AUGUSTO – Sì, si sieda, io la trasformerò con il mio fluido... *(Intanto fa smorfie, gesticola, salta e barcolla, rotea gli occhi ed apre la bocca in maniera buffa attorno al Direttore).* Ecco! Volteggerò sui campi e sulle carote, sulle rape e sui cavoli!

BIANCO – Ma no! Sui fiori!

AUGUSTO – Sì, sì, sui cavolfiori!

BIANCO – Ti ho detto sui fiori, per estrarne il polline e portarlo alla regina delle api trasformato in miele. E poi?

AUGUSTO – Ah già! Quando avrò fatto tre piccole riverenze, lei mi dirà: «Dammi il miele». Ed io glielo darò!

DIRETTORE – Benissimo. Mi piace questo gioco!

AUGUSTO – Anche a me! *(fregandosi le mani, contento. Augusto balla e si dà da fare).*

BIANCO – Molto bene! Fai l'ape che vola di fiore in fiore!

(Augusto esegue, beve un poco d'acqua e si mette a ridere. Sbava e sbuffa senza riuscire a trattenersi, poi si allontana un po' per nascondersi, si avvicina agli spettatori e si sganascia dalle risate. L'acqua gli esce di bocca e bagna Bianco).

BIANCO – Ma che cosa stai facendo? Muoviti!

AUGUSTO – Non ne posso più! Sto pensando alla faccia che farà!

(Augusto va a riempirsi ancora la bocca di acqua, ma mentre è di spalle Bianco sussurra qualcosa all'orecchio del Direttore che l'assicura di avere capito. Intanto Augusto comincia a ballare e fa le sue tre riverenze di fronte al Direttore che non risponde. Allora Augusto sputa l'acqua per terra e dice al Direttore):

AUGUSTO – Ma che fa? Non ha capito niente? Deve dirmi: «Dammi il miele» quando io ho fatto le tre riverenze! Perché non ha detto «Dammi il miele»?

DIRETTORE – *(divertito)* Non avevo capito che dovevo dire: «Dammi il miele». Bene. Adesso lo so.

BIANCO – *(ad Augusto)* Su spicciati! *(Augusto va di nuovo a riempirsi la bocca d'acqua e torna in tutta fretta davanti al Direttore, ma inciampa e sputa l'acqua. Allora Bianco fa cenno al Direttore di andare a riempirsi la bocca d'acqua; nel frattempo Augusto si rialza tutto confuso).* Cosa ti è successo?

AUGUSTO – Sono cascato e ho inghiottito il miele.

BIANCO – E' incredibile. Stai attento, altrimenti non te la cavi più.

(Bianco prende Augusto per mano e gli fa delle raccomandazioni, mentre il Direttore si riempie la bocca d'acqua).

AUGUSTO – Ah, certo, capisci, è colpa sua. Sta lì come un bamboccio e così mi fa ridere.

BIANCO – Va a prenedere l'acqua e mettiti a saltellare. *(Augusto esegue e torna davanti al Direttore che, con la bocca piena d'acqua, gira la testa per non farsi vedere. Augusto lo guarda stupito e sembra chiedere a Bianco: Cos'ha?)*

Niente! Muoviti! *(Augusto sempre più incuriosito prende la testa del Direttore fra le mani e lo guarda, si volta, lo riguarda; tocca con l'indice prima una guancia e poi l'altra guancia del Direttore, al quale schizza fuori un po' d'acqua. Augusto indietreggia ed interroga con lo sguardo Bianco).*

BIANCO – Su, fa gli inchini!

(Il Direttore non dice una parola. Augusto non potendone più si volta e sputa l'acqua per terra).

AUGUSTO – *(al Direttore)* Ma guarda quanto è scemo! Signore, non ha capito un cavolo! Lei deve dirmi: «Dammi il miele»! Ha capito? Dammi il miele!

DIRETTORE – *(immediatamente sputa in faccia ad Augusto tutta l'acqua che ha in bocca).*

17. ED È IL GRAN FINALE

(L'orchestra attacca una marcia allegra ed è il gran finale.

Entrano in scena tutti i clowns che hanno partecipato allo spettacolo. Danzano, saltano, fanno capriole, si fanno scherzi, ecc...

Coinvolgono il pubblico in questa grande festa finale, invitando gli spettatori, a ballare ed a giocare).

**MENO "SPETTATORI"
PIÙ "LETTORI"**

EG78 è giunta al suo terzo numero, il ghiaccio è rotto e, dopo i primi passi è sempre giusto chiedersi se si sta seguendo la strada giusta. E dal momento che per una rivista la strada giusta è quella che si incontra con i suoi lettori, l'interrogativo deve servire soprattutto a chiarire che tipo di rapporto esiste o deve esistere tra chi legge e chi scrive. Ci riferiamo in modo particolare al settore «cinema», che ci sembra, dopo le prime verifiche e i primi confronti quello che più richiede uno sforzo di fantasia, una formula nuova, più efficace della solita «critichetta» nel rispondere a crescenti e precise domande di metodi per fare cultura intorno a quegli strani oggetti che sono i film. Se infatti nell'ambito di EG il cinema occupa ora un posto subordinato, un po' cenerentolo rispetto a quello delle espressioni teatrali, è soprattutto perché non è ancora riuscito a trovare il modo di aderire perfettamente a quello spirito di «partecipazione-creazione» che è l'anima della rivista e che nell'ambito teatrale ha trovato occasioni di concretezza e di vitalità. Ci siamo perciò convinti, noi delle pagine di cinema, che è assolutamente necessario trovare una nostra strada che ci permetta di avviare con voi un rapporto più fecondo e creativo.

«Meno spettatori, più lettori». Significa prima di tutto la nostra volontà di non ripetere su queste pagine i metodi usati dai critici cinematografici dei quotidiani o di altre riviste, ma di fare piuttosto di EG uno strumento di lettura, di analisi e di discussione cinematografica. E' questa la rivista che ci viene chiesta dai lettori.

«Meno spettatori, più lettori». Vuole dire poi un esplicito invito, già formulato nel numero precedente, ad una vostra partecipazione alla costruzione della rivista. Per il settore «cinema», partecipazione dei lettori vuol dire: suggerirci metodi e formule nuove di analisi dei film, che tengano conto dei due scopi fondamentali che desideriamo perseguire: 1) sviluppare la capacità autonoma e individuale di lettura del film; fornire uno strumento collettivo di lavoro da collegare alle attività di scuole e cineforum; 2) suggerirci i titoli dei film e gli argomenti che vorreste vedere trattati da EG, dandoci in proposito anche il vostro parere; 3) mandarci idee e proposte di carattere creativo (schemi, scalette, sceneggiature, progetti di animazione cinematografica, eccetera), perché EG, oltre che uno strumento, è uno spazio per le espressioni dei giovani. «Leggere» spesso significa in realtà «essere letti»: non siamo cioè noi a leggere i giornali e i libri, ma sono loro a «leggere» noi, non noi a servirci di loro,

ma loro di noi. «Lettore», per noi, è invece chi si confronta attivamente con la realtà dei fatti e con le sue espressioni, per essere poi in grado di comunicare agli altri la propria esperienza, nelle forme che più gli sono congeniali. E il cinema può essere, anzi è senz'altro, una di queste forme: l'invito è a riempirla con contenuti «vostri». Questa che abbiamo progettato è una linea che richiede necessariamente uno sforzo di partecipazione qualitativamente e quantitativamente diverso dal solito. Potrà avere successo solamente con l'impegno (e la fantasia) di tutti coloro che sono interessati agli obiettivi che ci siamo proposti. Soltanto nei prossimi mesi e nei prossimi numeri potremo dire se e come ci siamo messi sulla strada buona. Intanto, cominciamo noi: meno spettatori e più lettori. E iniziamo col proporre dei modi possibili per affrontare un film. Proponendovi, per cominciare, quello che è generalmente il modo con cui affrontiamo noi un film. Non per presunzione, ma al contrario, per giocare a carte scoperte, per lavorare onestamente insieme a voi ad esservi utili. Non vogliamo proporvi qui dei metodi in astratto, né noiose teorie che poi non si riescono ad applicare. Partiremo, come sempre, dall'oggetto concreto, il film, esaminando però con più attenzione le possibilità che esso offre di «esser letto», cioè di farne un elemento di cultura personale e, insieme, un luogo di confronto con la realtà degli altri. L'importante è infatti non tanto o non soltanto «capire» il film, ma, soprattutto, «usarlo», perché altrimenti sarà il film ad usare noi.

QUELL'OSCURO OGGETTO DEL DESIDERIO

di Luis Buñuel

Più che una analisi tradizionale, quella che vi proponiamo qui si può definire una «introduzione alla lettura» del film. Tenendo presenti gli obiettivi prima definiti, si è cercato di mettere in luce quegli elementi che possono costituire un punto di partenza per letture autonome e personali, sia singole che collettive. Si è scelto uno schema per domande, perché ci sembra un modo utile di stimolare la riflessione e, soprattutto, un confronto su quelli che ci sembrano i problemi più interessanti suscitati dal film. Non abbiamo voluto dare una risposta a tutte le domande, e anche le risposte devono intendersi come altrettanti «spazi» di invito al confronto delle idee. In questo modo ci sembra di poter iniziare ad essere «meno spettatori» e «più lettori» e a sviluppare un discorso che consenta a ciascuno di non rimanere

passivo «oggetto di desiderio» per l'industria cinematografica, ma di saper fare di ogni film un non «oscuro» momento di riflessione.

1. Quale «oggetto», per quale «desiderio»? E perché «oscuro»?

L'«oscurità» può forse in questo caso illuminare la natura fondamentale ambigua, cioè non univoca, del «desiderio» e del suo «oggetto». L'essenza materiale dell'oggetto è, infatti, nel film, la donna. E' Conchita che Mathieu desidera, non c'è dubbio, e la natura del suo desiderio è esplicitamente sessuale. Ma questo rapporto di desiderio-resistenza che si instaura tra Mathieu e Conchita, come sempre avviene nei film di Buñuel, riveste una gamma di possibili significati, che possono venire con-

fermati poi da altre strutture e da altri elementi esistenti all'interno del film stesso. Un primo tipo di simbolo che può riscontrarsi nel rapporto tra i due personaggi è riferibile alla sfera economica. La donna, per Mathieu-uomo è l'oggetto per eccellenza del desiderio umano, ma per Mathieu-ricco borghese è anche un oggetto per possedere il quale il mezzo ovvio è di pagarlo: in questo senso il desiderio di Mathieu è quello del capitalista che cerca di trasformare in merce la realtà, qualunque essa sia, per appropriarsene col denaro. Questa interpretazione trova riscontro sia nelle idee espresse da B. in tutti i suoi film precedenti, sia in questo stesso film, dove, più volte, Mathieu cerca di conquistare la donna, in difficoltà economiche, con la propria «carità». Allargando la metafora, la donna può diventare però il segno stesso della vita, del suo segreto, il cui senso l'uomo si sforza di capire, le cui trame cerca di indovinare e padroneggiare, ma che inesorabilmente gli sfugge, sottraendogli proprio nel momento in cui egli crede di averla intrappolata. E' questa una traccia che percorre l'intero film, dal principio alla fine: tutti i tentativi di Mathieu di imporre se stesso alla donna (anche nel rifiutarla) svaniscono come bolle di sapone, ora farsescamente (la cintura di castità) ora tragicamente (l'esplosione finale). La donna può essere allora l'immagine stessa della libertà dell'uomo, una libertà che si rivela sempre un fantasma o, peggio, una prigioniera in cui ci si chiude da soli, una trappola per topi (per usare un'immagine del film) in cui finiscono le certezze, schiacciate dalle molle delle contraddizioni. Un'altra lettura di questo sfaccettatissimo personaggio di Conchita si può forse tentare riferendosi proprio al cinema, sul quale «Quel l'oscuro oggetto del desiderio» sembra svolgere un proprio discorso. La donna, in questa prospettiva, può essere «letta» come il prodotto dello sguardo dell'uomo, e il desiderio che attira il secondo verso la prima come il frutto di una proiezione dell'Ego del soggetto, del maschio, verso la donna. Un meccanismo psichico del tutto analogo a quello funzionante nel cinema. Alla radice di qualsiasi desiderio è lo sguardo: e lo sguardo è il modo di essere dell'uomo come del cinema. Come l'uomo, anche il cinema cerca di impadronirsi della realtà oggettivandola nel proprio campo concettuale, entrambi servendosi di strumenti assai simili:

l'occhio e l'obiettivo. Ma, in entrambi i casi, ciò funziona solo a metà e il risultato rimane sempre limitato dalla sostanziale ambiguità e inafferrabilità del reale. L'occhio e il cinema danno infatti solo un'illusione di possesso, così come la dà il denaro. Una barriera divide inevitabilmente il soggetto dall'oggetto: l'eros suscitato dal desiderio non riesce a diventare autentico amore, cioè reciproco possesso. Nel film, i riferimenti al cinema sono molteplici e in essi Mathieu appare investito di un duplice ruolo: quello di «macchina da presa» e quello di «spettatore». L'«attrice» è Conchita, ma un'attrice tanto ambigua da essere due attrici e tanto inafferrabile da beffare sempre sia la macchina da presa sia lo spettatore (Mathieu: lo spettatore che non bisogna essere). Si pensi alla scena esemplare del (forse finto) tradimento di Conchita, sotto gli occhi di Mathieu, chiuso fuori dal cancello della casa che le ha regalato per conquistarla.

Un'ultima lettura che mi pare possibile è quella, non dissimile dalle altre nelle conclusioni, di Conchita come donna surreale. Il collegamento è riferito al Surrealismo vero e proprio, nei cui paraggi si muove sempre, sia pure in modo personale, il cinema di B. E' anzi proprio in questo terreno culturale che hanno le loro radici le altre letture proposte, e le idee sulla ambiguità della donna come immagine della realtà umana, sui giochi oscuri che nelle cantine dell'inconscio minacciano di intrappolare la libertà con i bocconi dolci e avvelenati dell'amore. Un amore che è anche però l'unica, contraddittoria scelta offerta all'uomo per realizzare il proprio desiderio di libertà.

2. Quale tipo di linguaggio usa prevalentemente B. in questo film? A quali funzioni intende assolvere? Attraverso quali elementi di esso si stabilisce il modello di comunicazione scelto da B. per trasmettere il suo messaggio?

Diverse risposte sono qui possibili. Dal punto di vista degli elementi espressivi che vengono usati nel film come veicoli di messaggi e che costituiscono lo stile del regista, e dal modo con cui essi vengono tradotti in elementi di un «linguaggio», mi sembra che il film usi un accentuato realismo dell'immagine in modo fortemente metaforico. Il modo in cui avviene

questo passaggio è anche quello in cui si sviluppa il surrealismo di Buñuel. Da una certa distanza, il quadro dipinto dal regista spagnolo, sembra del tutto ovvio e realistico. Il tema narrativo, poi, è già alla sua quinta elaborazione cinematografica: dal romanzo «La femme et le pantin» (La donna e il fantoccio) di Pierre Louys avevano già tratto un film De Baroncelli, Barker, von Sternberg e Duvivier. Ma è sufficiente un'osservazione appena più attenta a rivelare una assoluta originalità, basata su una continua «trasgressione» della realtà. E, più ancora che della realtà in sé, delle costruzioni logiche che si tentano di applicarle. Come quelle di Mathieu, le attese della logica dello spettatore vengono continuamente smentite, fino a condurre un tipo di narrazione che trova la propria logicità solo in se stessa. Per alcuni critici, queste trasgressioni dell'ordine delle attese (e dei desideri), sono un gioco di cui lo spirito ironicamente surreale di B. si compiace, studiate più per mettere in crisi le strutture recettive dello spettatore che per portargli autentici messaggi. Altri, poi, vi vedono addirittura soltanto il senso di colpa del regista, che incensa di un odore surreale vicende e film fondamentalmente commerciali, per non far dimenticare di essere stato l'autore di film come «Le chien andalou» e «L'âge d'or». Ma infrangere l'ordine «normale» delle cose come fa B., non è già di per sé un messaggio, esteticamente, culturalmente, politicamente, di un notevole peso? (Si pensi, ad esempio, a quell'apologia del contrasto tra logica e fantasia, tra mente e occhio, che è «Il fantasma della libertà»).

3. Quali sono i temi che ricorrono più frequentemente in questo e in altri film di Buñuel?

Del tema centrale del film, il difficile rapporto tra l'uomo e la donna, si è già detto al punto 1. Un motivo analogo c'era in «Viridiana», «Tristana» e, rovesciato in uno specchio, in «Ester di un delitto». Ma è un tema che, in varie forme, compare in tutti i film di B. Un altro tema, ad esso collegabile, è quello dell'impossibilità di realizzare i propri desideri, di dare una soluzione definitiva alle proprie azioni; la conquista impossibile di Conchita è la cena impossibile del «Fascino discreto della borghesia». Un altro tema molto frequente in B. è

quello della violenza. Nell'«Oscuro oggetto», due sono le forme in cui essa si manifesta. La prima è quella del terrorismo che insanguina le strade delle città, la violenza delle bombe e delle bande armate che si propongono di far esplodere una società che sembra protetta soltanto dalla propria indifferenza. La seconda è quella che reciprocamente si infliggono i due non-amanti, quella che fa disperare Mathieu e quella che egli minaccia alla verginità di Conchita. Qui, sul terreno della violenza, la trama privata della coppia si aggancia, sia pure lasciandola sullo sfondo in funzione contrappuntistica, a quella pubblica della crisi sociale. Un altro motivo del film, e se ne è già parlato, è quello della trappola in cui l'uomo (o la mosca o il topo) finisce inevitabilmente per perdere la propria libertà, della prigione da cui invano tenta di evadere inseguendo le proprie ossessioni. E' anche questo uno dei temi più tipici di B. che si può trovare ne «L'âge d'or», ne «I figli della violenza», in «Nazarin», e in parecchi altri.

4. Qual'è la struttura narrativa del film? Come viene organizzato il racconto degli avvenimenti? Che significato può avere, in relazione ai contenuti del film tale struttura?

Alcune osservazioni al riguardo. La narrazione è qui organizzata su tre tempi diversi: il tempo del treno, quello del racconto dei fatti precedenti, quello dei fatti successivi al racconto stesso. I primi due momenti costituiscono un vero e proprio tragitto alla ricerca della verità. Un altro motivo, a questo riguardo, tipico di B. è proprio quello del «percorso», della «strada» percorsa dai protagonisti e che costituisce spesso la struttura portante della narrazione. Da un fatto iniziale, alla partenza del treno (la secchiata d'acqua in testa a Conchita), si sviluppa il viaggio-narrazione che, in una serie di flashback, ricostruisce la vicenda. Seduta psicanalitica, confessione, favola, cinema (il ruolo di Mathieu sarebbe questa volta quello del proiettore): ogni interpretazione è in questo caso veramente possibile, così come ognuno dei compagni di viaggio di Mathieu può dare del suo racconto la spiegazione che gli suggerisce la propria esperienza e il proprio ruolo sociale. Il terzo tempo del film è quello che si svolge successivamente alla narrazione, all'arrivo del

treno. Le strade di Conchita e di Mathieu si riuniscono, inevitabilmente e inutilmente. Inutile è stato il viaggio di Mathieu: non è riuscito a liberarsi di Conchita, non è riuscito a farla sua. La stessa meta del viaggio è ambigua: dovrebbe essere Madrid ma è Parigi. All'interno di questi blocchi temporali si susseguono diversi episodi che, più che sviluppare una precisa sequenza narrativa, si incastrano l'uno sull'altro seguendo il filo rosso della contraddizione e del conflitto tra essere e avere. Tutti modellandosi però sul medesimo schema: incontro-lusinga-rifiuto. Ogni elemento narrativo viene, così, sottilmente frantumato e reinserito in una trama che lascia lo spazio necessario allo scontro di tutti i motivi del film.

Altri interrogativi:

— Quali sono gli elementi del film che più costituiscono una traccia utile alla comprensione dei suoi significati?

— Che tipo di personaggi sono quelli del film: Mathieu, Conchita, il maggiordomo, la madre di Conchita, i viaggiatori del treno? Sono personaggi realistici, simbolici o irreali? Sono esseri umani o marionette nelle mani di qualcuno? Che tipo di umanità rappresentano?

— A quali funzioni rispondono, e come vengono rappresentati, gli oggetti, le cose?

— Quali ruoli svolgono il tempo e lo spazio? Come sono organizzati i luoghi, gli avvenimenti, la Storia? Che geografia è quella di Buñuel?

— Quale ruolo hanno l'irrazionale, l'inconscio e la fantasia?

— Cosa può significare, nell'ambito del film e

del resto della produzione di B. la parola «verità»? Esiste per B. una «verità»? E come si riconosce?

— Che tipo di discorso fa questo film riguardo al cinema in se stesso? Che tipo di cinema contesta o propone Buñuel?

— Quali sono le tecniche cinematografiche che Buñuel usa prevalentemente in questo film? Quali in modo più personale?

Prevalgono inquadrature lunghe o prevale un montaggio rapido?

Come avvengono gli stacchi, i passaggi tra una scena e l'altra?

La macchina da presa che «punto di vista» occupa? Come si muove?

Ci sono riprese «soggettive»?

Quali «campi» sono usati di più? Come si organizzano i vari elementi al loro interno?

Come si integrano suono e immagini?

L'illuminazione è naturalistica o ha una funzione espressiva? E il colore?

Ma quante domande! direte.

Penso che quando alla visione di un film riusciamo ancora a porci degli interrogativi, vuol dire che non ci ha spersonalizzati.

FEDERICO BIANCHESI TACCIOLI

QUELL'OSCURO OGGETTO DEL DESIDERIO

(titolo originale CET OBSCUR OBJET DU DÉSIR)

Regia: Luis Buñuel - *Fotografia (colore):* Edmond Richard - *Musica:* Wagner e flamenco - *Interpreti:* Fernando Rey (Mathieu), Carole Bouquet (Conchita), Angela Molina (id.), Julien Bertheau, André Weber (Martina), Milena Vukotic (la viaggiatrice) - *Coproduzione franco-spagnola:* Greenwich Film; Production Les Films Galaxie, Paris; In Cine, Madrid - *Distribuzione:* Cineriz - *Origine:* Francia-Spagna 1977 - Durata 105'

ECCE BOMBO

di Nanni Moretti

Un gruppo di ragazzi in una stanza, silenziosi, assorti.

«E se mi suicidassi?» si chiede uno, quasi in trance.

Un battito di mani, dapprima isolato, si trasforma in un applauso frenetico, accompagnato da grida di approvazione, a suggellare la tragicomica risposta di una riunione di auto-

coscienza in cui nessuno sa portare una ventata di vita e solo l'autocommiserazione e l'autocelebrazione dominano l'ambiente.

In una radio libera, stanchi disk-jockey ammufliscono negli studi ascoltando le allucinate confessioni-fiume degli ascoltatori che «fanno finta di vivere». Comuni di giovani, locali esclusivi feste popolari, sono i luoghi principali dove si può meglio «fare i giovani».

L'occasione per sentirsi vivi è forse un ritorno alla natura, nell'attesa primitiva del sole, ma il sole sorge alle spalle di chi lo cercava.

Forse si può essere utili ad un'amica infelice, ma basta un pallone, una fetta di cocomero, un patetico ritrovo di anziani a far dimenticare ogni impegno.

Il rapporto con i genitori è confuso e privo di contatti, una convivenza di disperati; l'incontro con l'altro sesso è fatto di parole senza senso, concetti farraginosi, discorsi già lunghi appena incominciati. Non un tentativo di comprendersi, unioni passive e senza entusiasmo in un universo deserto.

Una situazione che aderisce alla realtà

Chiedersi se la situazione giovanile presentata sia reale o meno, anche se può sembrare ozioso, retorico, ha una sua ben precisa intenzione. Se ciò che lo spettatore vede lo gratifica, lo soddisfa, gli prospetta una visione del mondo la più conformistica e desiderabile, secondo un processo non eccessivamente lontano da quello pubblicitario (ma più ambiguo), allora lo spettatore è preso da quello che gli scorre davanti, sino ad identificarsi con esso e ritenerlo reale. Se invece le immagini lo urtano, lo costringono a scontrarsi con una prospettiva di realtà (il cinema non è mai, in ogni caso, realtà) sgradevole, allora scatta automaticamente un processo di rigetto che lo porta a rifiutare quello che vede come non reale.

Può essere il caso di questo film, a contatto con un certo tipo di pubblico. Se una dote si deve riconoscere a Moretti è quella di essere stato sincero, anche spietatamente. Il deserto, lo smarrimento, lo sconforto che occupano l'orizzonte della gioventù, è riuscito a darceli in modo chiaro dai frammenti di film (quasi un parallelo con la vita a pezzi di ognuno di noi) che ha cucito come su un immaginario puzzle sbilenco.

Coerenza di fondo del discorso

Malgrado la frammentarietà di cui si parlava, recuperando i vari tasselli alla fine il discorso ne esce abbastanza preciso, altro indubbio merito del regista.

La caratterizzazione dei personaggi

Si può dire che ciascun personaggio evidenzia qualche elemento particolare, come il ragazzo che scrive poesie contorte e viscerali, legate a un pessimismo senza fine, una figura scialba e patetica; il disperato del sesso che cerca solo il rapporto fisico e allora si rimbambisce con lo studio; l'arrivato nel lavoro, sposato, dal carattere fragile e infantile, e soprattutto Michele, il protagonista, che in parte riassume in sé i vari tratti degli altri, esasperandoli: a suo modo cinico, incapace di un vero rapporto in famiglia (solo con la sorella si sente di dover fare da secondo padre) e con le ragazze; timido, bloccato e nello stesso tempo con una rabbia inconscia dentro di lui.

I giovani, la famiglia e gli altri ambienti sociali

Non solo i giovani sono in crisi. I genitori (rappresentati dal padre e dalla madre di Michele), non riescono a stabilire un contatto con i figli, restano lontani da loro, dai loro problemi. La madre si crogiola nei rimpianti per la sua giovinezza, frustrata per essersi dovuta sacrificare alla famiglia, in cui conta poco o niente e non parla mai con nessuno. La sua preoccupazione principale per Michele è che si sposi presto.

Il padre, ipersensibile, falliti i tentativi di dialogo, si sente incompreso e si isola in uno splendido mutismo, salvo andarsene di casa di fronte alla stizzita reazione di Michele.

Anche gli altri ambienti con cui vengono a contatto i giovani non offrono loro prospettive positive.

La scuola si riduce ad una burocratica divisione delle gite primaverili o ad esami-burletta, l'esperienza diversa della «comune» si perde in verbosità superficiali e contorte.

Come porsi di fronte al film e regolarsi in una prospettiva di adesione personale?

Al di là di quella che è una visione epidermica

della pellicola, che non si presenta esclusivamente in modo angoscioso, ma ha spesso toni buffi e, a tratti, momenti di irresistibile comicità (che sottolinea ancor di più il dramma della situazione), resta il quadro preoccupante della condizione giovanile e della società in cui i giovani si trovano a vivere. E' importante, allora, non catalogare il film e accantonarlo in qualche recondito angolo della memoria, ma porcelo come stimolo per tutti a darsi da fare e a non lasciare le cose come sono, col pericoloso rischio che peggiorino.

Non si tratta di fare discorsi programmatici o esaltazioni di massa. Si tratta di raccogliere i pezzi di vetro tagliente in cui la nostra vita si è spaccata e cercare di riattaccarli fra loro.

VALERIO GUSLANDI

ECCE BOMBO

Soggetto e regia: Nanni Moretti - *Interpreti:* Nanni Moretti, Glauco Mauri, Luisa Rossi, Lorenza Ralli, Fabio Traversa, Lina Sastri, Paolo Zaccagnini, Piero Galletti, Maurizio Romoli, Susanna Javicoli, Carola Stagnaro, Cristini Manni, Simona Frosi - *Distribuzione:* Arco Film - *Origine:* Italia 1978 - Colore

L'AMICO AMERICANO

di Win Wenders

Occorre innanzi tutto individuare quale sia l'argomento principale su cui il regista punta l'obiettivo.

Apparentemente la vicenda sembra appartenere al genere «giallo» (e il romanzo da cui è tratta, *Ripley's game*, che ispirò anche Hitchcock, potrebbe confermarlo): un cornicciaio di Amburgo, Jonathan, malato di leucemia, incontra ad un'asta Tom, avventuriero americano, trafficante in quadri falsi tra New York e la Germania. Jonathan non stringe la mano a Tom e questi, per vendicarsi di non poter essere suo amico, suggerisce al francese Raoul di incaricare Jonathan (insospettabile) della eliminazione di due mafiosi.

Ingannando l'uomo sulle sue reali condizioni fisiche (gli prospetta la sua prossima morte) e promettendogli 250.000 marchi per la famiglia, Raoul riesce nel suo intento.

Dopo un regolamento di conti finale con le bande dei mafiosi, Tom viene abbandonato sulla spiaggia, dove verrà probabilmente arrestato, mentre Jonathan muore per un attacco del suo male, proprio nel momento in cui, sicuro di non essere grave, assapora la gioia di godersi i soldi. Preso così, il racconto si inserirebbe perfettamente nel gruppo dei cosiddetti «thriller». In realtà tutto ciò non è altro che supporto per un discorso più sottile e sotterraneo.

Come si svolge il gioco dei personaggi a testimoniare questa diversa interpretazione?

Iniziamo da Tom. Tom Ripley è, si diceva, un avventuriero, un uomo che non ha alcuna paura di fronte al pericolo o alla morte. Disgustato della vita, sembra non avere particolari interessi ed essere talmente staccato dalla realtà, da non sapere neanche più cosa sia.

Se lo chiede al registratore («So sempre meno chi sono io e chi sono gli altri»), si fotografa nel tentativo di catturare la propria immagine e quindi definire la sua esistenza nel mondo. Quasi assurdamente spera di poter stringere amicizia con Jonathan, che non conosce. Ma il tedesco lo respinge.

Jonathan è un onesto artigiano, affezionato al lavoro e alla famiglia. Un tragico destino si abbatte su di lui quando scopre di essere malato, pur in forma leggera. Diventa taciturno, oppresso da un peso invisibile. E' in preda a tutt'altri pensieri davanti alla mano tesa di Tom. Da questa situazione scatta la molla delle esecuzioni.

La sicura morte prospettatagli da Raoul opera un profondo cambiamento in lui. Pur di continuare a vivere dice di sì alla proposta del francese e persiste nel delitto anche quando si accorge che le diagnosi sono state truccate. Tom non credeva che il cornicciaio avrebbe ac-

gettato un secondo incarico, invece Jonathan accetta e i due si ritrovano entrambi sul treno dove deve avvenire il colpo. Tra l'americano e il tedesco sembra nascere una intesa, che Tom suggella dopo la resa dei conti finale: «Jonathan, ce l'abbiamo fatta».

Ma ancora una volta Tom non ha capito la trasformazione di Jonathan. La sua risposta è quella di abbandonarlo con due compromettenti cadaveri e fuggire con i soldi. La moglie che aveva cercato di scoprire le cause del cambiamento, partecipando all'impresa conclusiva, è solo muta spettatrice della sua morte improvvisa.

Cosa significa questa morte che domina il film, riempiendolo del suo respiro?

La morte è il traguardo finale di tutto, l'estremo viaggio per tutti (in una vicenda dove viaggi e spostamenti sono all'ordine del giorno), il vero punto di arrivo.

Morte non solo come realtà fisica, ma come momento di disgregazione morale (la trasformazione di Jonathan), drammatica conclusione di rapporti umani (il «tradimento» nei confronti di Tom, lo smantellamento della famiglia), persino come termine di un'attività professionale (la bottega di Jonathan, il traffico d'arte di Tom).

E' possibile riscontrare un parallelo tra i personaggi e la società?

Proprio per la sottolineatura marcata e la mesta meditazione sulla morte penso sia possibile un raffronto con un panorama più aperto.

Contrariamente a ciò che avviene spesso e cioè cadere nell'errore di ridurre la storia dei singoli a caso particolare, la storia di Tom e Jonathan, invece, e di chi è loro vicino (come la moglie, Raoul e lo stesso autore dei quadri che Tom esporta, finto-morto per guadagnare di più come postumo, ma in realtà cadavere vivente e senz'anima) è la base su cui espandere il discorso alla società in genere. Una società disperata, alla ricerca di un'identità che giustifichi la sua esistenza, vicina alla distruzione e perciò disposta a tutto, anche alla morte. Una morte che ci accompagna sempre e che invade ogni campo: la famiglia, l'arte, l'amore, rendendo tutto uno stupido gioco per infelici.

Il modulo del film d'azione, perciò, non è altro che il quadrante di un delicato orologio dai mille marchingegni nascosti, la porta chiusa dietro la quale si agita il fantasma inquietante della condizione umana.

Un punto d'arrivo senza speranza.

VALERIO GUSLANDI

L'AMICO AMERICANO

Regia: Wim Wenders - *Tratto da* «Ripley's Game» di Patricia Highsmith - *Interpreti:* Dennis Hopper, Bruno Ganz, Lisa Kreuzer, Gerard Blain - *Coproduzione franco-tedesca:* Road Movies Filmproduktion CmbH Berlin, Les Films du Losange Paris, Wim Wenders Produktion München, Westdeutschen Rundfunk Cologne - *Distribuzione:* VIS - *Origine:* Francia-Germania 1977 - Colore - Durata 125'

CANNES 1978: cinema-persona o cinema-cassetta?

Il 16 maggio il più grande circo cinematografico del mondo apre il suo sipario. In cartellone uno spettacolo continuo per due settimane, dalle otto di mattina alle tre di notte, con più di cinquecento film, tra cui: *L'ultimo walzer* di Martin Scorsese, *Ciao maschio* di Marco Ferreri, *Ecce Bombo* di Nanni Moretti, *Tornando a casa* di Hal Ashby, *Una donna tutta sola* di Paul Mazursky, *Pretty Baby* di Louis Malle, *Il sogno della passione* di Dassin, *L'urlo* di Skoumowski.

Anche quest'anno la Rai-TV sarà presente con

molta speranza, dopo la vittoria dello scorso anno con *Padre padrone* dei fratelli Taviani. La Rete Uno presenta *L'albero degli zoccoli* di Ermanno Olmi; la Rete Due *La vita di Molière* di Ariane Mnouchkine e, fuori concorso, *Maternale* di Giovanna Gagliardo e *I vecchi e i giovani* di Marco Leto (dall'omonimo romanzo di Pirandello).

Spettacolo attorno allo spettacolo: stelle e stelline, pagliacci e ciarlatani, critici paludati e inviati speciali... Tutti in pista! Si va ad incominciare! A chi la Palma d'oro?

ESPERIENZE DI ANIMAZIONE NELLA SCUOLA

Gottardo Blasich
Giuseppe Paleari

In un precedente articolo si cercava di chiarire alcuni aspetti del rapporto animazione — mondo scolastico. Vorremmo ora presentare rapidamente e schematicamente alcune esperienze di animazione svolte con diversi gruppi di ragazzi delle medie inferiori.

Riservandoci di fare alcune osservazioni al termine dell'articolo premettiamo soltanto due appunti. Le singole esperienze in se stesse possono sembrare limitate. Bisogna comunque tenere presente che si è trattato di un lavoro costante compiuto in una attività di doposcuola, dove non c'era la disponibilità, nonostante la preoccupazione dell'insegnante-animatore, di elaborare qualcosa di organico e di ben articolato. Del resto dobbiamo dire che anche brevi esperienze diventano significative per il gruppo di ragazzi, in quanto danno loro la possibilità di sperimentare linguaggi diversi, di saggiare la loro capacità espressiva e comunicativa, di porsi in un atteggiamento critico di fronte alla propria esperienza, anche se questa si presenta in maniera evasiva e superficiale.

Conviene inoltre ricordare che non è agevole documentare un lavoro di animazione e soprattutto di drammatizzazione. La ridescrizione che dovrebbe sfruttare uno spazio più ampio di quanto noi abbiamo a disposizione rimane sempre qualcosa di esterno e di staccato dal lavoro vero e proprio. E' difficile cogliere la totalità del processo (come sarebbe necessario) attraverso il quale un esperimento viene concepito e realizzato; è difficile cogliere quei tratti caratteristici che il gruppo manifesta nelle varie fasi del lavoro. Pensiamo che uno strumento adeguato di documentazione sarebbe una

ripresa con il videoregistratore, che riuscisse a mettere in luce la complessità delle relazioni, delle reazioni e dei fenomeni che si esplicitano in una ricerca espressiva.

Pur nella brevità delle indicazioni le esperienze di animazione che riferiamo segnalano una serie di ipotesi di lavoro e una varietà di direzioni nelle quali possono impegnarsi i ragazzi.

Il duca nero

Si tratta di una storia liberamente inventata da un gruppo di ragazzi di I media. E' la vicenda di uno scienziato pazzo e dei suoi fidati collaboratori, che nella stanza segreta di un castello disabitato, trasformato in laboratorio, lavorano a un progetto: trapiantare un cervello umano. Il castello viene visitato da alcuni turisti che cadono prigionieri dello scienziato. L'arrivo della polizia, al comando di un sergente, mette fine alla diabolica attività, liberando i turisti.

Una parte del gruppo classe si servì della drammatizzazione per raccontare la storia. Si organizzò lo spazio della classe per ottenere: una zona di ingresso al castello (una fila di doppi banchi interrotta al centro per indicare la porta), corridoi per accedere alle varie sale (sistemazione appropriata delle sedie), la stanza segreta (utilizzo della lavagna, cattedra e pedana). La divisione dei ruoli (scienziato, collaboratori, turisti, polizia), e la caratterizzazione dei personaggi con la costruzione di semplici maschere furono le attività che precedettero la realizzazione della azione, di circa 10 minuti, e condotta senza interruzioni.

Un altro gruppo preferì raccontare la stessa storia attraverso la costruzione di un fumetto. La decina di quadri del fumetto presenta delle varianti all'impostazione di partenza. Ne riprendiamo le didascalie: Il duca nero: «Ragazzi, dobbiamo cambiare il cervello di un uomo con quello di un altro». — Nel frattempo arriva il sergente di polizia. — Arrivo dei turisti: «Scusi, signora, possiamo visitare il castello?» — «Però non allontanatevi troppo» — Stupore dei turisti di fronte alla stanza segreta — Mentre un turista viene assassinato, il sergente è trattenuto da una corda misteriosa — Ma un altro turista, sentite le sue grida, accorre e lo libera — E cercando insieme trovano il cadavere dell'altro turista — La padrona vedendo non ritornare i due turisti va a chiamare il sergente e gli dice di andare a chiamare la polizia — Nel frattempo uccidono il sergente — La polizia avvisata dalla custode entra nel castello, stanno per arrestare il duca nero, ma questi si ribella e così lo uccidono.

Alcuni dei ragazzi che avevano impostato il fumetto partecipavano al gruppo di fotografia, una delle attività opzionali. Durante un incontro i ragazzi stessi proposero agli altri, come primo progetto di lavoro, la realizzazione fotografica della loro storia, il duca nero. La proposta venne accettata. Ma sorsero subito delle difficoltà: dove ambientare la ripresa, e trovare un castello accessibile, un locale per il laboratorio segreto, ecc. ecc. A questo punto l'insegnante-animatore per superare il momento di delusione, propone di utilizzare il materiale fotografico già realizzato da altri. Le reazioni dei ragazzi sono disperate: «Cercasi foto di scienziato pazzo!» — «Qui c'è una foto di un castello, (mostrando un manuale di storia); ce ne sono tante!» — «Ci mettiamo a tagliare i libri?!» — «Si potrebbero usare quelli vecchi, quelli che non servono più. A casa ho anche delle cartoline» — «Possiamo usare le foto dei giornali vecchi!...». E l'attenzione si indirizza nel ricordare dove si è vista una fotografia da poter usare per la storia. L'impegno è di ritrovarsi portando giornali, riviste, libri, da cui ritagliare quanto è utile per il racconto.

Il fotomontaggio si realizza, con l'apporto «critico» di un materiale disparato, e che viene riorganizzato secondo le esigenze narrative preliminari. Ed è interessante notare che come il gruppo si era adattato a reinventare la storia

con il fumetto, così «altera» alcuni particolari della vicenda, nella manipolazione originale del materiale fotografico. Le foto servono per una ulteriore possibilità espressiva e insieme suggeriscono delle varianti all'impostazione narrativa di partenza.

La storia di Angelo

I ragazzi impegnati nel lavoro espressivo così relazionavano quanto stavano facendo: «Durante l'anno scolastico i due insegnanti di fotocine ci hanno proposto due temi da svolgere: cioè i monumenti antichi del nostro paese e l'invenzione di storie. Ci siamo divisi in due gruppi e il nostro ha scelto di inventare storie. La prima realizzazione di una storia intitolata il duca nero ci ha impegnato quasi tutti. Questa storia è stata fatta con foto ritagliate da giornali.

Finito questo lavoro il professore ci ha proposto di realizzare la storia di un nostro compagno che uscito da scuola, mangiava e andava a lavorare in una fattoria. Questo lavoro ci ha divertito molto di più del primo, perché siamo usciti a fotografare. Il terzo lavoro che stiamo tuttora realizzando è una specie di ricerca sulle case e le costruzioni di R. e dintorni. La realizzazione di queste storie non è tanto facile; infatti non tutti lavorano e spesso disturbano e intralciano il lavoro; quelli che lavorano sono sempre quelli. Questo lavoro ci è servito per imparare e inventare cose nuove e a riuscire da soli ad arredare una specie di giornale».

Il passaggio graduale e logico avviene quindi dalla manipolazione di immagini alla ripresa fotografica vera e propria, per costruire un fotogiornale. Il soggetto è ricavato dall'esperienza stessa del gruppo, che valorizza il vissuto di un compagno. E' «la storia di Angelo», descritta in questo modo: «Dopo vari argomenti abbiamo deciso di fare la storia di Angelo, perché al termine della scuola va nei campi a lavorare. Con tutti i nostri compagni siamo andati nelle cascine a fotografare i vari momenti di Angelo, che sta lavorando sul trattore, con l'erpice, ecc. Poi c'era un vecchio che aveva fatto la guerra, e sapeva molte canzoni vecchie, e noi volevamo invitarlo nella nostra classe per raccontarci delle storie e canzoni che poi noi registravamo; ma lui ha rifiutato. Ha rifiutato perché diceva che noi le

sapevamo; noi abbiamo cercato di convincerlo, ma lui ha rifiutato. Poi mentre il nonno (così lo chiamavamo noi) stava andando a casa, gli abbiamo fatto una foto».

Il fotolibro è composto di 12 cartelle, con altrettante foto delle diverse situazioni della «storia». Semplici didascalie precisano l'evoluzione del racconto: terminate le lezioni Angelo esce di scuola e si dirige verso casa; mangia e poi va al lavoro; dopo aver mangiato prende la bicicletta e si dirige verso la cascina; Angelo arrivato alla cascina; comincia a dare da mangiare alle mucche; dopo aver dato da mangiare alle mucche Angelo prende il trattore; preso il trattore Angelo prende l'erpice; e lo avvicina al trattore; lo attacca; dopo averlo attaccato, Angelo sale sul trattore; e mettendolo in moto parte; sul trattore: questi sono gli ultimi momenti della giornata di Angelo.

Dopo l'invenzione del fumetto, dopo la scoperta della fotostoria, certamente l'uso diretto della macchina fotografica permette un allargarsi dell'esperienza del gruppo. Non c'è semplicemente la possibilità di avere un nuovo risultato espressivo, il fotolibro, ma l'occasione per stabilire un rapporto diverso e originale con la realtà, appunto nell'impiego del mezzo tecnico. Un allargamento dell'esperienza il gruppo lo verifica in un altro fotolibro che illustra le diverse costruzioni del loro paese (come già i ragazzi dichiaravano nella loro spiegazione). Documentando baracche, capanne, una capanna deposito, una cascina, una fabbrica, il gruppo ha l'occasione di una analisi più precisa della loro realtà ambientale, che riportano poi come didascalia-descrizione nel fotolibro.

Visita alla fattoria

Un ulteriore ampliamento dell'esperienza del gruppo avviene quando ha la possibilità di visitare una fattoria. Il fatto è così ricordato dall'insegnante-animatore: «Con i ragazzi del gruppo di Agricoltura 1 (I media) siamo andati a visitare una fattoria situata a una decina di minuti dalla scuola. I ragazzi avevano preparato una serie di domande riguardanti diverse problematiche dell'agricoltura e che dovevano essere rivolte al proprietario della fattoria. Un gruppetto di ragazzi si è servito di un registratore per il lavoro dell'intervista. E mentre si registrava un altro gruppo ha fotografato

quanto ci stava attorno: mucche, macchine agricole, stalla, caprette, ecc. Il proprietario della fattoria a un certo punto ci ha detto che una mucca stava partorendo, e tutti ci siamo messi intorno alla porta aperta della stalla, da dove potevamo assistere al "lieto evento"».

Con il materiale fotografico si organizza un fotolibro; duplicando le foto si realizzano un paio di cartelloni. Il primo è descrittivo della «Visita alla cascina», dove una didascalia precisa il significato delle foto e delle informazioni avute: «Nel pomeriggio del giorno 19 febbraio siamo andati con due professori che guidano il nostro gruppo di ricerca sull'agricoltura a visitare una fattoria. Questa fattoria appartiene al signor Garavaglia. Avevamo con noi macchine fotografiche, cinepresa e registratore, perché avevamo l'intenzione di intervistare il proprietario e di fotografare e filmare la cascina e gli animali. Dalle domande che abbiamo rivolto al signor Garavaglia è risultato che la cascina si chiama Colombaia, e comprende 600 pertiche di terreno. Metà del terreno appartiene al signor Garavaglia e ai suoi fratelli, l'altra metà l'hanno in affitto. Per la parte in affitto paga 3600 Lire circa per ogni pertica in un anno. Una pertica comprende 654 m. di terreno. I campi hanno coltivazione mista: erba, grano, granoturco, ecc. I proprietari per il loro lavoro in campagna usano tutte macchine agricole: trattore, motofalciatrice, concimatore, imballatrice, ecc. Per concimare i campi, usano, oltre al letame, concimi chimici. L'acqua per irrigare i campi la devono comperare al Villaresi, perché altrimenti non sarebbe sufficiente. In questa cascina ci sono 36 mucche, le quali mangiano erba, fieno, mangimi. Una mucca in genere pesa 6 quintali e produce dai 20 ai 25 litri di latte al giorno. In questa azienda agricola il latte viene venduto all'industria e viene pagato 170 L. al litro. Una mucca può vivere circa 10-12 anni e può dare 12-13 vitelli secondo la durata della vita. Qui le mucche vengono munte con la mungitrice. Le mucche di questa cascina vengono vendute al macello, e vengono pagate 1000 lire al chilo, a peso vivo. Nella fattoria non ci sono lavoratori dipendenti. Oltre alle mucche esistono caprette e altri animali da cortile. La casa in cui vivono il signor Garavaglia e i suoi fratelli è composta da tre locali, privi per il momento di servizi igienici. Al signor Garavaglia piace il suo lavoro ed è

molto tempo che lo fa con i suoi 3 fratelli». Il secondo cartellone coglieva la nascita del vitellino, e accanto a 4 foto che coglievano alcune fasi dell'«evento», il gruppo aveva descritto l'esperienza in maniera particolareggiata: «Finito di intervistare il proprietario della cascina Colombaia, abbiamo visto una mucca che stava partorendo. Il professore ha filmato la nascita del vitellino, e il nostro compagno Marco ha commentato al registratore il fatto. La mucca dalla quale stava nascendo il vitellino era di razza olandese ed era stata fecondata artificialmente da un toro di razza francese. Essa si trovava in stalla ed era legata alla mangiatoia. Dalla mucca, che era in piedi, si sono viste dapprima spuntare le zampe anteriori del vitello, le quali, però, ora uscivano, ora si ritraevano. Quando il proprietario ha visto che la mucca faticava ad espellere il vitellino, è andato a prendere una corda, e con questa ha legato le zampe, che nel frattempo erano uscite. Dopo aver affrancato la corda, si è messo a tirare con forza, e dopo alcuni minuti si è visto uscire prima il naso e poi la testa del vitellino. Dopo la testa, la bestiola è uscita tutta e il signor Garavaglia l'ha portata fuori dalla stalla al sole, perché si asciugasse. Era una femmina. Il vitellino era tutto bagnato e sporco di una sostanza gialla. Esso, dopo essersi guardato in giro, fece il primo tentativo di alzarsi, seguito da molti altri, che però furono inutili. Il proprietario allora ci disse che non riusciva ad alzarsi perché non era legato e non aveva un appoggio. Dopo essere stato fuori un quarto d'ora circa, il vitello ebbe freddo e allora il proprietario lo riportò nella stalla per dargli da mangiare».

Nell'impostazione dei cartelloni si poteva notare una giusta integrazione fra la descrizione dettagliata e accurata e la serie di foto che illustravano i diversi fatti. L'insieme delle informazioni ricavate durante la visita trovava un esatto riscontro nelle foto che non avevano quindi il semplice ruolo di «contorno illustrativo». Del resto una appropriata integrazione fra mezzi tecnici e lavoro di inchiesta si era verificato durante l'intera escursione. L'uso del registratore per l'intervista, della macchina fotografica per fissare gli aspetti che sembravano più significativi della vita della cascina, era qualcosa di funzionale per la ricerca che si voleva condurre. La ricerca cioè non riceveva

un esteriore «complemento» dai mezzi tecnici, ma il loro impiego trovava una giustificazione esatta nello stile stesso di impostare la ricerca e nel modo di valutare quindi i risultati, riapprezzandoli in direzione comunicativa.

Lavori di drammatizzazione

L'assalto al treno

L'azione drammatizzata da una II Media ha questo svolgimento secondo la descrizione concisa dei ragazzi: «Mentre sul treno delle persone parlavano fra di loro, si sentì a un tratto uno scoppio potente e il treno si fermò di colpo. Le persone si spaventarono. Quando il treno fu fermo salirono tre terroristi, i quali avevano in mano dei mitra e violentavano le persone. Dopo un po' i terroristi lasciarono gli ostaggi, e gli ostaggi impauriti andarono di corsa ad avvertire la polizia. Dopo una mezz'ora arrivò la polizia e i terroristi aprirono il fuoco; poi si arresero e furono portati in carcere».

Il gruppo stesso specifica alcuni particolari della realizzazione: «Per realizzare il treno abbiamo disposto i banchi a due a due vicini; abbiamo messo sopra le sedie e poi siamo saliti. Su questo treno c'erano: 6 turisti, 3 studentesse e 3 infermiere. Le infermiere avevano sulla testa dei cappellini di carta che hanno realizzato con dei fogli da disegno, del cartone e poi incollato con lo scotch. I poliziotti e i terroristi erano in tre; i terroristi avevano in mano dei mitra e delle pistole, fatte col polistirolo e dei pezzi di legno».

La storia di Peppi

Dalle «Fiabe italiane» di Italo Calvino è ricavata un'azione così delineata dai ragazzi di una I Media: «Peppi era un ragazzo che cercava lavoro. Arrivò in una fattoria e chiese se c'era lavoro; e difatti c'era un'occasione di lavoro. Per questo impiego non riceveva nessuna retribuzione in denaro; solo del pane e del companatico. Peppi accettò.

Verso carnevale chiese al padrone se gli dava un po' di soldi per far festa con i suoi genitori. Il padrone disse che gli dava tutto, meno i soldi.

Una mattina uscendo con i buoi, il più vecchio di loro disse: «Va dal padrone e digli se ti dà almeno il bue più vecchio». Il padrone accettò.

Peppi partì e quando arrivò in un paese, sentì un banditore del re leggere un bando che diceva: «Chi riesce ad arare un pezzo determinato di terra in un giorno, avrà come premio la figlia del re in moglie e se è sposato due carichi d'oro; se non ci riesce, avrà tagliata la testa». Peppi decise di partecipare. Andò dal re e gli disse che aveva due buoi e voleva tentare di arare il campo; il re gli chiese se aveva ben capito il bando. Peppi replicò che aveva capito benissimo.

Il giorno dopo verso mezzogiorno Peppi aveva già quasi finito. Però il re non voleva dare la sua figlia a uno straccione e quindi gli portò da mangiare e da bere del vino oppiato. Peppi si addormentò, però il bue lo svegliò e finì il lavoro. Peppi sposò la figlia del re.

Poi il bue gli disse di ucciderlo e di piantare le sue ossa nel campo. Quando le piante nacquero, avevano delle monete di ogni tipo.

Allora la cognata disse a Peppi di dirle il segreto; Peppi glielo svelò e allora la cognata fece una scommessa e vinse.

Peppi andò dal sole e gli disse di tramontare tardi. Fece un'altra scommessa e si riprese tutto».

Lo sviluppo dell'azione richiedeva una sistemazione spaziale che tenesse conto delle diverse fasi e delle diverse situazioni. In due angoli opposti con banchi e sedie vengono sistemate le due situazioni fondamentali, del castello da una parte e della fattoria dall'altra (con la casa del padrone e la stalla dei buoi). Una zona centrale diventa il campo dove lavorava Peppi e quindi il campo da arare per la gara. In un angolo è situato il sole per il suo intervento provvidenziale.

Storia indiana

«Da un forte del Nevada partì una diligenza che trasportava la contessa Barenson e sua figlia Carmensita e un carico d'oro, con la scorta di 2 soldati. Il conducente della diligenza si chiamava Fernandes Cotes Peperones, un tipo tonto, che appena una lumaca attraversava la strada, si fermava di colpo.

Dopo un pezzo di strada trovarono una fontana e i 2 soldati di scorta si fermarono a bere; il conducente vide del fumo su una collina, ma non ci fece caso e proseguì.

Mentre i soldati bevevano, sentirono delle grida, saltarono in sella e poco dopo arrivarono

alla diligenza, ma era troppo tardi. Videro che la contessa e sua figlia erano state rapite e il carico d'oro non c'era più. Si accorsero che anche il conducente non c'era più e credettero che anche lui fosse stato rapito. Dopo un po' però sentirono una voce che proveniva da un baule; lo aprirono e vi trovarono il conducente.

Questi tutto spaventato disse: «Sono venuti gli Apache e hanno catturato la contessa e sua figlia, hanno preso il carico d'oro e io mi sono salvato per un pelo».

I soldati tornarono al forte e il giorno dopo andarono alla ricerca della contessa. Dopo 4 ore di marcia videro un segnale di fumo; sapendo che cosa significava, capirono che gli Apache si trovavano sulla Collina dell'Aquila. Si diressero da quella parte. Arrivati, piano piano si avvicinarono e videro la contessa e sua figlia legate a due pali. Il capo degli Apache aveva il baule dell'oro.

Il capitano diede un segnale e tutti andarono all'attacco; gli indiani non erano pronti perché stavano facendo baldoria e in poco tempo furono sconfitti. La contessa e sua figlia furono liberate; tornarono a casa e di indiani non vollero più sentir parlare».

Viaggio in un pianeta sconosciuto

«Abbiamo incominciato la scena in questo modo: noi, i componenti dell'equipaggio siamo entrati nella navicella e siamo partiti.

Dopo qualche ora di viaggio siamo stati deviati di rotta da molte meteoriti e senza volerlo siamo arrivati in un pianeta sconosciuto. Dopo esserci equipaggiati siamo scesi a esplorare il pianeta, dove sul terreno erano impresse impronte gigantesche che ci condussero vicino a una cupola; qui ci catturarono due robot, che ci portarono in prigione.

Nello stesso tempo furono rapiti anche Giovanna e Roberto, due componenti dell'equipaggio che erano rimasti a custodire la base della navicella.

Ci siamo trovati tutti nella stessa prigione; riuscimmo a convincere il capo di quel pianeta a lasciarci liberi e a ritornare a terra sani e salvi».

Alcuni rilievi sulle drammatizzazioni

I soggetti dei singoli esperimenti di drammatizzazione erano stati proposti dai ragazzi, e ri-

specchiavano quindi le loro esigenze e la loro esperienza. Da parte sua l'animatore aveva ordinato la traccia del lavoro in questo modo: una prima fase era dedicata alla precisazione dell'argomento, di cui si stendeva un sommario resoconto; una seconda fase dava l'opportunità di prevedere l'articolazione spaziale dell'azione, la costruzione di maschere e di eventuali schematici allusivi costumi realizzati utilizzando materiali poveri (cartoncino colorato, carta crepa, ecc.). Seguiva quindi l'azione vera e propria, preceduta da qualche assaggio di prova, per calibrare meglio la stessa azione. Un lavoro del genere richiedeva 2-3 incontri, mentre la presentazione del risultato impiegava un tempo relativamente breve: una decina di minuti, di solito.

All'impegno di costruzione di azioni dramatizzate era stato premesso un breve lavoro di allenamento, con giochi socializzanti, studio dell'andatura, esercizi sulla voce, ecc. Comunque questo periodo di allenamento non era stato sovraccaricante, e nella conduzione dell'azione il gruppo poteva sganciarsi liberamente, secondo che sembrasse meglio nel ritmo che veniva elaborato, dalla traccia prestabilita. Entrava in gioco un lavoro di *improvvisazione*, per sfruttare meglio la disposizione spaziale predisposta (e disegnata in uno schizzo), per adeguarsi alla variazione del dialogo, a stimoli nuovi che potevano sorgere. Il racconto già steso non risultava vincolante, ma poteva essere vivificato da interventi tempestivi e che vivacizzavano un momento o l'altro. La tensione socializzante che già era stata presente e viva nella fase di preparazione e di allestimento dei costumi, ecc., diventava più evidente nel momento dell'improvvisazione.

Di fronte al lavoro di drammatizzazione i gruppi avvertivano qualcosa di «diverso» dal solito impegno scolastico. Potevano quindi sentirsi più autonomi e responsabili nell'organizzazione del lavoro che se creava un clima di «divertimento», non per questo era qualcosa di evasivo, dal momento che determinate «regole» venivano coscientemente accettate.

Osservazioni conclusive

Alcuni dati sono di immediata evidenza e sono già stati sottolineati nel corso del discorso. Il lavoro di ricerca espressiva disponeva di una

varietà di possibilità tecniche, per un risultato espressivo-comunicativo. Le soluzioni a cui i diversi gruppi giungevano, costruendo una fotostoria, un fotolibro, un cartellone o impostando un'azione drammatizzata corrispondevano a determinate esigenze di esplicitazione espressiva che il gruppo stesso manifestava, affrontando un argomento. Veniva confermato il valore della tecnica (e delle diverse possibilità tecniche) in senso funzionale: in rapporto cioè a un preciso tema che era affrontato e secondo le richieste espressive e comunicative del gruppo.

Tenendo presente che l'insegnante-animatore agiva prevalentemente nel tempo del doposcuola e quindi staccato da un rapporto con gli altri insegnanti, si possono fare altre osservazioni.

A causa del poco tempo disponibile e per una mancanza di chiarezza riguardante gli obiettivi pedagogici da raggiungere, è venuta a mancare la socializzazione e la comunicazione dei materiali prodotti ad altri gruppi all'interno della scuola e fuori. Terminata la realizzazione di un lavoro, il risultato finale veniva al massimo esposto nell'atrio della scuola o appeso all'interno della classe, nel caso di un pannello fotografico, di un cartellone. Materiali di altra natura (diapositive, film, vtr) godevano di poco spazio comunicativo al di fuori del gruppo stesso che li aveva prodotti. Il dibattito, la discussione, l'analisi e la valutazione di quanto si era costruito veniva affrontato in termini sbrigativi: subito ci si dedicava a un'altra realizzazione, alla ricerca di un altro argomento, alla stesura di un nuovo progetto.

L'analisi di queste esperienze ci porta ora a dare il giusto spazio a momenti connessi all'attività di animazione, e che riguardano appunto la dimensione della socializzazione e comunicazione dei risultati. Questa dimensione è ora maggiormente chiara, per rispondere meglio alle esigenze espresse dal gruppo-classe, e per verificare le potenzialità tecnico-strumentali. Queste potenzialità tendono a superare la ghetizzazione di un lavoro di animazione, e a recuperare un insieme di rapporti interpersonali basati sulla comunicazione circolare.

Errori, mancanze di prospettiva derivano soprattutto dal credere che un lavoro di animazione possa essere circoscritto e isolato come avviene per le altre materie e le altre attività

scolastiche: è un fenomeno consumato come un'attività di storia o di matematica che può fare a meno di uscire dalla strettoia spaziale (l'aula) e temporale (l'ora di lezione).

L'animazione, proprio perché impostata sulla socializzazione tra le persone, modifica la concezione e l'assetto ideologico tradizionale della scuola; e si tratta di una modificazione sostanziale, con riflessi sul piano pratico e ideologico. Dopo una serie di esperienze si avverte che non si può fare animazione senza rompere l'isolamento esistente fra un'attività e l'altra, senza richiedere la partecipazione attiva di quanti operano all'interno della scuola, per la realizzazione di un progetto. Diventa impossibile fare animazione senza una programmazione tra i docenti, senza aver chiarito che nel far animazione occorre una buona dose di disponibilità che consiste anche nel comprendere che lo

spazio-classe è modificabile, oltre a non essere il solo luogo consacrato per una attività educativa.

In questa direzione poco è stato attuato attraverso le esperienze descritte; solo alcuni episodi sporadici di collaborazione con altri insegnanti per l'impostazione e il recupero di un lavoro. Materiali di uso e di consumo, uno spazio dove potersi muovere e lavorare con uno o più gruppi-classe sono condizioni indispensabili per l'attività di animazione, ma senza un reale rapporto di programmazione (come si diceva) con gli insegnanti si correrà il rischio di dare vita a lavori apprezzabili finché rimangono all'interno dello spazio-laboratorio. Al di fuori di questo gli stessi lavori diventano momenti di caos e confusione o fatti episodici da organizzare solo in poche occasioni: feste accademiche per i rituali educativi.

LETTORI-CORRISPONDENTI

L'appello a partecipare alla redazione di *Espressione Giovani '78* ha già avuto le prime risposte. Ci accontentiamo per ora di elencarle, in attesa della loro pubblicazione.

Teatro dell'Arte Maranatha di Ravenna, Via Umago 19; con una «Via Crucis» – *azione scenica*

Pier Carpi di Sant'Ilario d'Enza (RE), Via Mazzini 12; con «Mandrake a Dallas» – *commedia in un atto*; «Il papa in vacanza» – *commedia*

Roberto Dutto di Cuneo, Via Basse S. Anna 16; con la *recensione del film* «Allegro non troppo»

Gli amici di Scaffa L. di Roma, Via Aurelia 481; con «Un popolo che non vuol essere grigio» – *favola in cartoni animati* su video-tape

Salvatore Cossù di Roma, Via Marsala 38; con «Avete mai pensato di perdonare Giuda di Kerioth?» – *quattro atti*

Pier Giordani di Barzanò (CO), Via Ferrari 3;

con «La macchina da scrivere» – *un teatro per ragazzi*

Bruno Ferrero di Torino, Piazza Maria Ausiliatrice 9; con «La pelle di Dio» – *quasi un musical per ragazzi in 6 quadri*

Cassetta Tiziano di Latina, Via Piscinara Sinistra 5; con «Poesie»

Franco Galeone e Fiorenzo Viscomi di Soverato (CZ), Via dei Salesiani; con «Oggi duemila anni» – *rappresentazione in tre atti*

Il Centro Comunitario di Legnano (MI), Via Venezia 60; con «Don Milani 10 anni dopo: una voce ancora attuale» – *recital*.

Molte lettere di lettori interessati a «rivista aperta» ci annunciano che hanno in elaborazione delle novità. Rispettiamo il necessario periodo di incubazione ed attendiamo.

Mandate i vostri lavori a: EG 78 – rivista aperta – Via Copernico 9, 20125 Milano.

HANNO OCCHI E ... NON VEDONO

dalla mimica all'expression corporelle

Luigi & Bano

«Hanno occhi e non vedono!» Davide, cantautore biblico, lo diceva delle divinità cananee, fatte di legno o pietra, di oro o bronzo. Ma potrebbe dirlo anche di noi, ogni volta che abdichiamo al «nostro uomo» per essere super. Nel numero precedente della rivista abbiamo preso in considerazione i cinque sensi; e ci siamo lasciati con il desiderio di ritornarci sopra, e suggerire alcuni gesti per una loro riscoperta e valorizzazione.

Eccoci a proporre una serie di esercizi per una educazione e allenamento dei nostri sensi, puntando sempre verso una più completa expression corporelle. E incominciamo proprio dagli occhi. I vecchi li definivano «finestre dell'anima». Non solo perché il nostro io, attraverso i propri occhi, guarda fuori, ma anche perché può vederci dentro l'altro.

Tutta la realtà non ha solo la faccia ma anche il cuore, e «vederla umanamente» significa penetrarla in profondità. Solo questa visione umana fa nascere una relazione, porta al possesso, alla comunione.

In questa logica diventa comprensibile il fatto — strano a noi europei — che le donne in oriente vadano in giro con il volto coperto e difficilmente si lasciano fotografare: «Mi porti via con te!» ci siamo sentiti rispondere al nostro «perché?».

In verità oggi la fretta non ci permette più di costruire relazioni autentiche; il nostro vedere il mondo è come osservare le immagini di un film e non abbiamo più il tempo di ancorarci alla realtà.

E' forse per questo che abbiamo l'impressione di essere dei vagabondi, degli sradicati e incomunicanti.

Noi crediamo che il teatro, in particolare l'expression corporelle, può salvarci la ricca dote umana in via di deformazione o addirittura di esaurimento.

Gli esercizi che ora vi proponiamo sono da ripetere più volte, nonostante la fatica, da soli ma soprattutto in compagnia di amici.

ESERCITIAMO LA VISTA

1. Ho visto...

Elencare e descrivere tutto quello che abbiamo visto nella giornata, cercando di ricordare anche i particolari più insignificanti. Ad un certo momento sarà conveniente restringere il campo d'osservazione, ad esempio: ricordare le persone che hanno viaggiato con noi in tram; uomini e donne incontrate per la

strada. Importante sarà ricordare qualche dettaglio caratteristico: aspetto fisico, colore o moda dell'abito, capigliatura, qualche particolare del volto, la mimica facciale, la maniera di camminare, di gesticolare. Alla fine arriveremo ad esprimere anche qualche osservazione di natura psicologica.

E' questo un esercizio più difficile di quello che a prima vista può sembrare. Per renderlo più partecipato è conveniente trasformarlo in gioco-competitivo, mettendo a confronto due o più persone e numerando le cose o persone viste dagli osservatori.

Sarà curioso rilevare quante poche cose si ricordano la prima volta che si fa questo esercizio, e come aumentano dopo una serie di allenamenti.

2. Nel primo quadrato c'è...

Costruire una grande scacchiera (può anche essere lo stesso pavimento a mattonelle colorate); collocare dentro ogni quadrato un oggetto diverso e caratteristico (forbicione-sveglia-cappello-scarpa-bottiglia-fotografia-forme geometriche...).

Fare osservare per un breve tempo (mezzo minuto) l'esposizione. Proporre di ricostruire la posizione degli oggetti osservati, in una piccola scacchiera disegnata su carta e distribuita a ciascun partecipante. L'esercizio può essere organizzato non solo individualmente ma anche per squadre.

3. L'identificazione.

Dividersi in due gruppi.

I componenti del primo gruppo si mettono sotto coperte o lenzuola, in differenti posizioni (in piedi, seduti, sdraiati...) lasciando scoperta una piccola parte del proprio corpo: un piede, una mano, i capelli...

Il tutto deve essere organizzato all'insaputa del secondo gruppo che, successivamente, dovrà identificare i compagni sotto coperta, e questo con il solo aiuto dei propri occhi.

4. Silhouette.

Dopo aver teso una tela bianca-schermo e collocato dietro una candela accesa, distante circa un paio di metri (o altra fonte luminosa), far passare dietro lo schermo diverse persone. Si tratta di indovinare chi passa dalla sua silhouette proiettata sullo schermo. Il gioco diventa spettacolo se chi passa di scatto, improvvisa un'ombra drammatica.

5. Identikit.

Dopo aver mostrato per alcuni minuti dei volti veri o in fotografia, o più maschere disegnate in grande, tentare di ricostruirne «l'identikit» più fedele possibile.

In seguito, esporre i singoli disegni, cercando insieme di perfezionarli e di arricchirli di particolari.

6. Ricostruiamo i fatti.

Ricostruire la sequenza logica e cronologica di una serie di episodi magari proiettati sullo schermo. Ad esempio un tempo di un film, una giornata in gita, una partita...

7. Alla stazione... o in piazza.

Recarsi nel centro maggiormente frequentato dalla gente, o dagli animali, e fermarsi ad osservare con attenzione i «tipi» caratteristici, le gags quotidiane, il trucco, gli abiti, i gruppi...

E poi «rivederli» insieme.

ESERCITIAMO L'UDITO

Per esercitare l'udito dobbiamo non solo memorizzare e analizzare i rumori che casualmente o no vengono prodotti di giorno e di notte, ma dobbiamo anche ascoltare più musica possibile, specialmente la musica dei grandi maestri che ha sempre e per tutti una carica suggestiva ed emotiva ed è capace di produrre o rinnovare molteplici stati d'animo, di serenità e nobiltà, romantici o marziali, di allegria o brio, di forza o potenza.

La musica ci può dipingere un'alba od un tramonto, farci sentire una marina, immergerci in una tempesta, aiutarci a gustare una pioggia nel parco, o sognare una cavalcata di cosacchi.

Ascoltando un brano musicale non porre resistenza al messaggio dell'autore, con pregiudizio o condizionamenti soggettivi, ma lasciare risuonare la musica nella cassa della nostra vita, accettando una identificazione, umanizzando il suono.

1. L'orchestra.

Ascoltare prima il suono degli strumenti che compongono l'orchestra: piano-forte - violino - viola - violoncello - cornetta - corno - fagotto - tamburi - grancassa - ...

E imparare a distinguere il suono. Sapremo individuare i singoli strumenti ed il loro valore nel successivo ascolto di una sinfonia.

2. Nella stanza musicale.

In una stanza buia ascoltare rumori e suoni riprodotti, ma soprattutto individuare le emozioni suscitate dal loro ascolto nel buio.

3. Non sono io.

Chi per la prima volta ascolta la propria voce registrata al magnetofono, difficilmente la riconosce, perché viene alterata, ma anche perché non ci si è mai ascoltati.

Registrare tante voci e a distanza di tempo provare a individuare chi è.

4. Alla radio.

Distinguere le diverse lingue ascoltate alla radio: inglese - spagnolo - tedesco - russo - portoghese...

E' chiaro che solo con un certo allenamento dell'udito, anche senza conoscere la lingua, si arriva a distinguere la nazionalità di chi parla. E questo è possibile farlo anche ascoltando i numerosi dialetti italiani.

ESERCITIAMO IL TATTO

Tutta la superficie del nostro corpo è capace di sentire, ma le parti più esercitate a questo sono le mani ed i piedi.

1. A piedi nudi

Proviamo a camminare sulla terra umida, in un prato, sull'asfalto, sulla spiaggia, pensando con forza: «Cammino sul pianeta terra che sta sotto i miei piedi. Mi sento sicuro. Ma questo non è solo il mio piedestallo, è di tutti, di oltre quattro miliardi di persone... e la terra mi collega con tutti».

E' un esercizio che richiede una certa capacità di concentrazione, ma porta a rivivere un senso cosmico che ci ridimensiona.

2. Che cos'è...

Con gli occhi bendati individuare, col solo tatto, i tanti oggetti esposti sul tavolo. Oppure riconoscere le persone che ci stanno attorno, gli animali, il luogo dove mi trovo, e ancora distinguere tessuti, semi, frutta...

Vorremmo insegnarvi come scoprire col semplice tatto i pozzi d'acqua sotterranei, ma faremmo della raddomanzia.

3. Quanto pesa?

E' un esercizio che può allenare la vista ma anche il tatto ed i muscoli soprattutto.

Sollevarne una serie di oggetti ed indicarne il peso. Anche questo esercizio, come del resto quasi tutti quelli proposti in questo articolo, può essere organizzato in un grande gioco comunitario.

4. Come scotta!

Fingere di toccare qualcosa di caldo, di freddo; un oggetto morbido, pungente, aspro, duro...; di prendere in mano una patata bollente...

ESERCITIAMO IL GUSTO E L'OLFATTO

Preoccuparci di allenare i sensi dell'olfatto o del gusto potrebbe essere giudicato come un voler educare la «bestia» che sta dentro di noi; è risaputo che sono due sensi spiccatissimi in quasi tutti gli animali. Basti pensare al cane poliziotto, o alla vacca che non mangerà mai un'erba velenosa.

Ma abbiamo detto che gusto ed olfatto sono sensi espressivi e comunicativi e quindi anche drammatici. Ricordiamo con umorismo Arlecchino servitore di due padroni alle prese con la mosca, il pane-colla, i tanti menù dei suoi padroni e il budino.

1. Questo è...

Con gli occhi bendati scoprire dal semplice odore o gusto che cos'è quella polvere, un liquido, un cibo...

2. Fingere di...

Fingere di bere un liquido amaro, dolce, bollente, gelato... e ancora fingere di aspirare odori differenti: piacevoli o sgradevoli, profumi di vivande, di ciprie... o di uova marce.

CONCLUSIONE

Concludiamo ricordando — e ci rendiamo conto di essere un po' ossessivi — che abbiamo suggerito delle esercitazioni da fare e rifare, rinnovandosi ogni volta.

Chi si propone di arrivare all'expression corporelle e guarire dall'anchilosi, dalla ruggine dell'apatia o da precoce mummificazione fisica e psicologica, pensiamo debba allenarsi quotidianamente.

Pretendere di essere mimo, clown, attore senza allenamento ci sembra una presunzione infantile che prima o poi si trasformerà in frustrazione deprimente. Tutto questo evidentemente non esclude che dopo tante ripetizioni si possa organizzare con gli stessi esercizi una serata spettacolo.

AMOR DI... COLTELLO

PERSONAGGI:

- *Pete: fratello maggiore*
- *Jim: il minore, in abito uguale a Pete*
- *un pompiere in divisa*

OGGETTI:

- *una decina di cappelli differenti, ma tutti dalla forma alta*
- *l'elmetto del pompiere*
- *due sedie collocate simmetricamente in avanscena*
- *batteria per accompagnare i gesti e amplificare i rumori*

AZIONE:

1. Pete è solo in scena. Nel giardino di casa sta seduto su una delle due sedie. Dalla parte opposta c'è l'altra, vuota.
Gioca con un coltello immaginario: lo pianta a terra come tirasse a segno; lo sradica e subito lo rilancia. Gioca in continuazione (*colpi di nacchere*).
2. Entra Jim, il fratello minore: si avvicina a Pete. Gli si ferma vicinissimo restando in piedi. Lo guarda con disprezzo.
3. Pete alza gli occhi verso di lui, ma non lo saluta.
Si accontenta di cambiare gioco. Prima pianta il coltello velocemente tra le dita aperte della sua mano appoggiata a terra. Poi lo fa cadere a piombo partendo dal suo naso, dal mento, da un gomito...
4. Jim continua a guardarlo con disprezzo.
5. Il coltello va a piantarsi a terra, vicinissimo al piede di Jim,
6. che, per caso apparente, dà un calcio al coltello. (*Tamburo*).
7. Pete, indispettito, lo raccoglie. Continua il suo gioco. Lo pianta nuovamente per terra: una volta, due e... la terza volta va a conficcarsi nel piede del fratello. (*Piatto*).
8. Jim reagisce immediatamente addolorato e arrabbiato, ma subito si controlla. Si piega, con forza sradica dal suo piede il coltello e lo scaraventa lontano mimando il lancio del giavellotto. Poi va a sedersi dalla parte opposta al fratello.
9. Pete ha accompagnato con gli occhi il suo coltello seguendone la traiettoria. E' indignato e triste. Ma recupera psicologicamente subito. Dimentica il coltello, si alza. Si avvicina al fratello, ma dando l'impressione di andarsene. Giunto presso Jim gli prende con rapidità l'orecchio e glielo torce con sadismo. (*Rumore di tappo che sfrega nel collo di una bottiglia*).
Soddisfatto ritorna alla sedia.
10. Si siede Pete, si alza Jim.
Gli spettatori devono avere l'impressione di trovarsi di fronte a due vasi comunicanti: quando si alza l'uno, s'abbassa l'altro, alla stessa velocità.

Jim si avvicina a Pete, gli prende il naso e lo contorce con crudeltà. (*Rumore di tappo girato nella bottiglia*) Ritorna poi al suo posto e si siede.

11. Con le stesse mosse di Jim, Pete si alza, va dal fratello, lo mette in piedi prendendolo per il bavero della giacca e gli molla due schiaffoni a destra e a sinistra. (*Piatti*) Lo rimette a sedere e ritorna al suo posto.

12. Jim fa lo stesso gioco: si alza, va da Pete, lo mette in piedi e lo sistema con un swing alla mascella. (*Tamburo*).

13. Pete va a terra, al rallentatore, girando a cacciavite su se stesso.

14. Jim lo prende per il collo, lo svita, lo rimette in piedi e... lo fa accomodare con dolcezza sulla sedia. Ritorna poi al suo posto.

15. Pete si alza, si avvicina al fratello e senza guardarlo con un manrovescio fa volare il cappello di Jim, (*tamburo: colpo, sfregamento, colpo*) restando fermo impalato.

16. Jim si alza, con la sedia attaccata al sedere, corre sul proscenio e chiama con forza: «Pompieri!»

17. Compare subito in platea un pompiere in servizio; corre verso il proscenio e dona un cilindro nuovo a Jim che se lo mette in testa.

18. Pete gli si avvicina con sguardo assente, e con un manrovescio gli fa volare anche il cilindro. (*Batteria come sopra*).

19. Il pompiere offre un altro cappello. Lo stesso gioco si ripete fino ad esaurimento dei cappelli, ma con un ritmo crescente e con gesti sempre più automatici.

20. Il pompiere finiti i cappelli, dopo un poco di imbarazzo, regala a Jim il suo elmetto. Jim se lo mette.

21. Pete, preso da un raptus improvviso, spazza via l'elmetto di Jim, ma... «Aih!» (*tamburo*) il colpo fallisce. Lo smacco interrompe il gioco automatico.

22. Ma per vendicarsi tira un diretto allo stomaco del fratello Jim. (*Grancassa*).

23. Ha inizio un incontro di box tra i due, artisticamente costruito, con la partecipazione in crescendo della batteria.

24. L'«incontro» si esaurisce lasciando i due fratelli privi di forze, alle estremità opposte del ring. Ma non è finito ancora: i due si riprendono, si guardano, e improvvisamente si lanciano come l'un contro l'altro e... vicendevolmente si mettono a K.O.

25. Pausa. Silenzio assoluto.

26. Poi (*fruscio della batteria*) Jim rinviene, si muove lentamente, si mette a sedere. Guarda Pete sempre a K.O. Trova la situazione estremamente buffa e divertente.

27. Si avvicina al fratello. Lo raccoglie. Lo mette a sedere. Pete si lascia fare tutto senza resistenza, con atteggiamento cadaverico.

28. Jim si toglie l'elmetto e lo infila sulla testa di Pete (*tamburo*). Per sé raccoglie uno dei tanti cappelli e se lo mette dopo averlo spolverato con la manica della giacca.

29. Va a sedersi al suo posto. Estrae il coltello dalla tasca e incomincia a giocare al tiro a segno. (*Nacchere*).

30. Mentre ripete il gioco iniziale di Pete si chiude il sipario.

IL MONUMENTO ARTISTICO

PERSONAGGI:

- *due ladri*
- *due poliziotti*
- *una coppia di vecchi pensionati*
- *il fotografo*
- *lo spazzino*

OGGETTI:

- *un piedestallo da monumento equestre*
- *una panca*
- *lo spuntino per i due vecchi*
- *macchina fotografica, tipo vecchio, su cavalletto*
- *secchio e spazzolone*

AZIONE:

1. I due ladri entrano in scena. Si vedono inseguiti. Si nascondono dietro il piedestallo.
2. I due poliziotti inseguitori attraversano la scena di corsa.
3. I ladri si mettono in salvo definitivamente montando sul piedestallo vuoto... diventano due statue formando un gruppo altamente artistico.
4. Ritornano i poliziotti. Vedono il monumento completato. Scattano sull'attenti, presentano le armi. Se ne vanno.
5. Arriva la coppia di pensionati. Vedono la panchina posta ai piedi del monumento. Proprio quello che cercavano. Si siedono.
6. Tirano fuori lo spuntino: grossi pani imbottiti, fiaschetto di vino, frutta.
7. Una notizia curiosa sul giornale che avvolgeva il pane sospende la colazione.
8. I ladri incominciano a servirsi.
9. Il vecchio si alza, coglie dei fiori... Nel frattempo
10. uno dei due ladri ha infilzato sulla spada il pane imbottito; ne mangia lui e l'amico.
11. Ritorna il vecchio con i fiori, ma... non trova il suo pane. Ne nasce un litigio, interrotto dalla scoperta del pane infilzato nella spada del monumento.
12. I due vecchi presi da paura fuggono.

13. Arriva il fotografo. Trova il nuovo monumento un soggetto interessante da fotografare. Piazza la sua macchina.
14. Guardando attraverso il mirino, sotto il telo nero, s'accorge che le statue hanno cambiato posizione. Si scopre e guarda: le statue sono ritornate nella posizione di prima... Un piccione va a posarsi sul capo di una delle due.
15. Il fotografo ritorna in macchina e rivede il cambiamento.
16. Il monumento continua a trasformarsi. I due prendono gli atteggiamenti più grotteschi possibili.
17. Ma anche il fotografo vedendo le statue muoversi si dà alla fuga lasciando la macchina che i ladri s'intascano.
18. Sopraggiunge uno spazzino con secchio e spazzolone, deciso a lavare il monumento. Prima lo insapona con schiuma abbondante, e poi...
19. un secchio d'acqua... mette in fuga i malviventi, inseguiti dallo spazzino.

LA GOBBA PORTAFORTUNA

PERSONAGGI:

- *il gobbo: elegante ma deforme*
- *arlecchino: in costume*
- *colombina: in costume*

OGGETTI:

- *la gobba fatta da un palloncino che dovrà sgonfiarsi o scoppiare*
- *una panca da giardino*

AZIONE:

1. Il giovane gobbo, triste e amareggiato, sta seduto in panchina. E' di profilo e la sua gobba è ben visibile al pubblico. Medita sulla sua sfortuna.
2. Sullo sfondo del giardino passano Arlecchino e Colombina, gli innamorati a passeggio. Il gobbo li guarda con aria imbarazzata e con invidia.
3. Colombina ritorna in giardino a piccoli passi e raccoglie un fiore, ma... vede sulla panchina il gobbo che scoppia in un pianto irrefrenabile.
4. Colombina gli si avvicina e con dolcezza tenta di consolarlo.
5. Il gobbo gli fa capire che è innamorato di lei e l'ama alla follia... purtroppo la gobba abbruttisce la sua bellezza...
6. Lei lo consola. Raccoglie dei fiori e glieli offre.
7. Improvvisamente ricompare Arlecchino che si ingelosisce vedendo il gobbo accarezzare i capelli di Colombina.
8. Prende un nodoso bastone e soggognando di rabbia e piacere gli carica la gobba di botte.

9. Il gobbo grida, piange, si mette in ginocchio invocando pietà con lamenti prolungati.

10. Colombina interviene e mettendosi tra i due prega Arlecchino di calmarsi e di smettere di bastonare con tanta violenza lo sfortunato.

11. E quando Arlecchino la smette i due.. restano a bocca aperta davanti alla gobba scomparsa sotto le legnate di Arlecchino.

12. Il gobbo non è più deforme, anzi è più seducente di Arlecchino.

13. Infatti Colombina, stomacata dalla violenza impietosa di Arlecchino, lo pianta.

14. Finalmente il gobbo e Colombina possono amarsi e abbracciandosi danno inizio ad una gioiosa danza.

PULIZIE

PERSONAGGI:

— *Uno*

COSTUME:

— *Tuta da metalmeccanico*

SCENA:

— *In scena scrivanie, un paio di sedie, una libreria ed un armadio, cartaccia, libri, riviste, il tutto sparso qua e là, polvere (si può usare il borotalco), ecc. ecc.; insomma un ambiente sporco, disordinato il più possibile.*

AZIONE:

1. Entra il personaggio con scope, spazzoloni, secchi, scopini, stracci, sacchi dell'immondizia ecc. ecc.

Entra facendo un macello indescrivibile, gli cascano le scope, cerca di riprenderle, gli cadono i secchi, gli cascano gli stracci e gli spazzolini che gli spuntano da tutte le tasche, raccoglie i secchi e gli stracci, gli cascano gli spazzoloni e le scope, ecc. ecc.

2. L'uomo delle pulizie si ferma ed incomincia ad infilarsi nei pantaloni i manici delle scope, degli spazzoloni, infila un secchio sopra l'altro. Si incammina inciampa e cade. Lascia tutto dov'è, si toglie le scope e gli spazzoloni da dove se li era infilati, li raggruppa e poi li appoggia alle scrivanie in maniera tale che la maggior parte finisce a terra.

3. Si mette le mani ai fianchi e guarda la stanza come se cercasse il punto dove iniziare le pulizie.

4. Decide di partire dalla scrivania. Estrae dalla tasca uno straccio, già pieno di polvere, lo scuote, gran polverone, agisce come un uomo smarrito nella nebbia, si fa largo con le braccia fino a toccare il tavolo.

5. Abbandona lo straccio, prende una scopa, sale sul tavolo ed inizia a scoparlo.
6. Scende dal tavolo visibilmente soddisfatto del suo operato. Si accinge ad affrontare la libreria.
7. Tutto è accatastato in qualche modo sulla libreria; il pulitore guarda attentamente e poi afferra delicatamente un libro che sta alla base di una catasta, tira piano, ma la catasta crolla. Inizia allora a prendere tutto ciò che occupa la libreria per buttarlo dietro alle spalle. Finita l'opera, soffia leggermente e delicatamente sui ripiani e poi con le maniche li pulisce. Soddisfatto sposta la sua attenzione sull'armadio.
8. Apre l'armadio e viene gettato a terra da tutte le cose che ne escono, scatole, cartaccia, fogli.
9. Si rialza, prende uno scopino si infila nell'armadio, chiude le porte alle sue spalle e pulisce.
10. Ogni tanto l'armadio si apre per rigurgitare un mucchietto di cartacce.
11. Finalmente il pulitore esce soddisfatto, chiude l'armadio, raccoglie scope, spazzoloni, stracci, strofinacci, spazzolini, secchi ed esce non senza qualche intralcio (vedi entrata).

GIOCHI D'OMBRE

Suggerimenti per fare ombre cinesi

Franco La Ferla - 1978 - pp. 88 - L. 1.300

Contenuto: Le cosiddette «ombre cinesi» sono un gioco, un rito che diventa spettacolo. Una candela, una mano e il gioco è fatto; sul muro c'è un cane che abbaia! (e con i mezzi attualmente offerti dalla tecnica, possiamo sviluppare ancor meglio il gioco e far scoprire ciò che si può vedere nelle ombre!).

Le «ombre cinesi» non sono per tutti, ma solo per coloro che si divertono a... trovare nelle nuvole la sagoma di un drago o nelle asperità di una parete rocciosa il profilo di zia Lucrezia.

Il volumetto passa dalla rappresentazione storica ai suggerimenti pratici per la realizzazione di alcuni giochi d'ombre particolarmente significativi.

Conclude con delle riflessioni pedagogiche.

Questo sussidio è diretto alle famiglie, alle scuole e agli oratori, per lo svago dei fanciulli e dei ragazzi e per l'apprendimento di una interessante tecnica di espressione.

EDIZIONI ELLE DI CI - collana **ESPRESSIONE RAGAZZI**

— *Tu, che stai facendo?*

— *Schifo!*

— *Proprio? Te lo pubblichiamo se graficamente merita la cornice. Ma, a parte lo scherzo: si parla molto di autogestione, partecipazione, lavoro di gruppo, «regia collettiva», ma non sappiamo fin dove tutte queste parole significhino una realtà o dei sogni.*

EG 78 ha l'ambizione di voler tradurle in «fatto», convinti che una comunità umana più sociale e più democratica la si costruisce attraverso un dialogo leale e con una quotidiana comunicazione di esperienze, uscendo dal privato.

La rubrica Esperienze Nuove è aperta a tutti quelli che vogliono «esporre» le primizie di una ricerca personale o di gruppo nell'ambito dell'espressione drammatica, fotografia, disegno e pittura, cinema, poesia, audiovisivi, radio...

L'indirizzo: ESPRESSIONE GIOVANI '78

«Esperienze Nuove»

Via Copernico, 9

20125 MILANO

Tel. 02/6881751/690318

SUPER 8

IL MURO di Enrico Leoni e Francesco Vanoli

Personaggi: un barbone — un giovane contestatore — un cieco — un innamorato svolazzante.

Ambiente: un muro di cinta cadente.

Musica: *Le foglie morte*.

INQUADRATURE

1. PART — Un quadro rappresenta un muro di mattonelle e un ramo con corvo nero appollaiato: il tutto visto attraverso una finestra. All'improvviso compare la scritta «IL MURO». tempo: 12 sec.

2. C.M. – La cinepresa un poco bassa.
Appare un muro di cinta decrepito e rossiccio.
P.A. – Sopra una striscia di cielo. Pochi secondi e, a destra, entra in campo un barbone, con le mani nelle tasche dei pantaloni. Passa velocemente e esce a sinistra. Un attimo; eccolo ancora, ma a sinistra. Ora si ferma al centro della immagine, si volta verso dove è venuto, si rigira guardando di sfuggita il muro e si allontana a destra. 30 sec.
3. C.M. – Stessa inquadratura che in precedenza.
P.A. – All'improvviso da destra giunge un giovane contestatore incapucciato, si guarda attorno furtivo, si dirige verso il muro e con una bomboletta spray scarabocchia uno slogan assurdo. Infine scappa a sinistra spiando l'orizzonte. 30 sec.
4. PART – Un cartello con scritta «CONTRO LO STATO CLERO ARMATO». 10 sec.
5. C.M. – Sempre il muro e sempre da destra giunge incerto un cieco con bastone e occhiali neri. Esita al centro dell'immagine, si gira e lentamente raggiunge il muro, poi, d'improvviso, scrive sicuro e veloce. Terminata, allunga il bastone in cerca di una direzione, così esce sempre a sinistra. 30 sec.
6. PART – Scritta: «DIO C'È MA NON SI VEDE».
7. C.M. – Idem come sopra.
P.A. – Svolazzando da destra appare un giovane spensierato innamorato, scrive subito e planando esce a sinistra. 20 sec.
8. PART – Disegno: due cuori trafitti dalla freccia di Cupido. 7 sec.
9. C.M. – Sempre il muro, ora più imbrattato che mai.
P.A. – E sempre da destra, arriva il barbone che si guarda attorno, si volta e aggiustandosi i pantaloni inaffia il muro, impassibile, con le mani in tasca.
Alla fine, guarda intorno con indifferenza ed esce a sinistra. 35 sec.
10. PART – Cartello con scritta:
CARO, VECCHIO, FEDELE COMPAGNO, IL MURO, VIVE
LA NOSTRA VITA, SOCIALE, POLITICA, RELIGIOSA E
CULTURALE.

L'UOMO OGGI di Enrico Leoni

Film montato interamente sulla ripresa di fotografie

A) L'uomo oggi (a colori): attraverso la pubblicità falsa felicità (montaggio: tutte dissolvenze incrociate)

Musica: Musiche sdolcinate di carattere pubblicitario

1. PART – ragazzi stereotipati che ridono spensierati.
2. PART – ragazzi che ridono bevendo ad un tavolo (foto flou, cioè velata per creare un ambiente da favola)
3. PART – ragazzi ancora sorridenti (foto flou ecc.)
4. PART – una donna e due uomini («liberi?») su una spiaggia deserta.

5. PART – un uomo e una donna in una artefatta festa «popolare» (alla ricerca della «naturalità»?)
6. PART – un volto di donna che viene curato nella sua bellezza.
7. PART – una ragazza che telefona (foto flou)
8. PART – due fidanzati spensierati (colori pacati)
9. PART – due fidanzati standard contenti (foto flou)
10. PART – due fidanzati sorridenti.
11. PART – due fidanzati sorridenti (foto flou)
12. PART – volto di donna abbracciata che sorride coi denti bianchissimi.
13. PART – famigliola contenta attorno ad una automobile fiammante.
14. PART – madre sorridente coi figli (foto flou)
15. PART – famiglia standard a letto «serena» e sorridente.
16. PART – volto di bimba colla cioccolata.
17. PART – bambini «sani e contenti» con il cioccolato nella colazione.
18. PART – mamma che dà al bimbo contento la cioccolata (foto flou)

B) L'uomo oggi: foto (*in bianco/nero*) sulla *miseria* e la *problematicità* della vita umana (*montaggio per stacco*).

Musica: *Musiche violente martellate*

1. PART – volto di bimbo che piange in un uovo marcio tra i rifiuti.
2. PART – volto di madre disperata inconsolabile.
3. PART – uomini soldati che sparano con un grosso cannone.
4. PART – bimbo biafrano che piange.
5. PART – neonato in agonia tra le braccia della madre.
6. PART – corpo di donna costretto tra catene e poi volto angosciato.
7. PART – palazzo enorme ai cui balconi sono affacciate migliaia di persone (carrellata verso il basso).
8. PART – al mare sulla spiaggia migliaia di persone accalcate.
9. PART – volto tenero di bimba che piange, drammatica.
10. PART – uomo che pensa.
11. PART – carica della polizia.
12. PART – partigiani o uomini vestiti da civili che sparano su una via nascosti dietro gli angoli delle case.
13. PART – uomo insanguinato senza più speranza e poi nelle sue braccia un piccolo anch'esso sanguinante.
14. PART – uomini incarcerati, dietro le sbarre come bestie.
15. PART – nuovi missili a testata nucleare pronti per la distruzione.
16. PART – uomo che pensa.
17. PART – ragazzo che s'inietta della droga (carrellata verso il basso).
18. PART – uomo che fa all'amore con due donne (foto colori flou).
19. PART – interno di casa abitata miserissima.
20. PART – una vecchia e un venditore di cose sacre (superstizione).
21. PART – uomo immobilizzato.
22. PART – bambino coll'ossigeno.
23. PART – uomo che pensa.

C) L'uomo oggi: brevi accenni di *soluzione possibile*.

Musica: *Musica di speranza*

1. PART – persone in un corteo con alzato il pugno (impegno politico).
2. PART – persone impegnate per raccogliere firme (impegno sociale).
3. PART – chirurghi impegnati per salvare una vita umana (impegno umano).
4. PART – giovani fidanzati che si rincorrono (amore).
5. PART – un nonno in primo piano guarda fiducioso e affettuoso un neonato (amore).
6. PART – un padre negro alza verso l'alto sorridendo il suo piccolo (amore e speranza).
7. PART – un vecchio sereno, anche se porta i segni della sofferenza, aspetta la morte seduto tranquillamente su una sedia a dondolo mentre il sole tramonta (*forse «fede»*).

DOPO LO STUDIO? di Enrico Leoni e Enrico Carioli

Personaggio: uno studente universitario.

Ambienti: uno studio, una strada, il mercato, un'officina, un ufficio.

Musica: *di E. Bennato*

A) SEQUENZA DI SCRITTE INTRODUTTIVE DEL FILM:

1. PART – Scritta: NOME: MASSIMO
2. PART – Scritta: ETÀ: ANNI 25
3. PART – Scritta: Professione: STUDENTE in INGEGNERIA
4. PART – Scritta: curriculum lavorativo:
5. PART – Scritta: Profess. del Padre: LIBERO PROFESSIONISTA

Tempo tot: 15 sec.

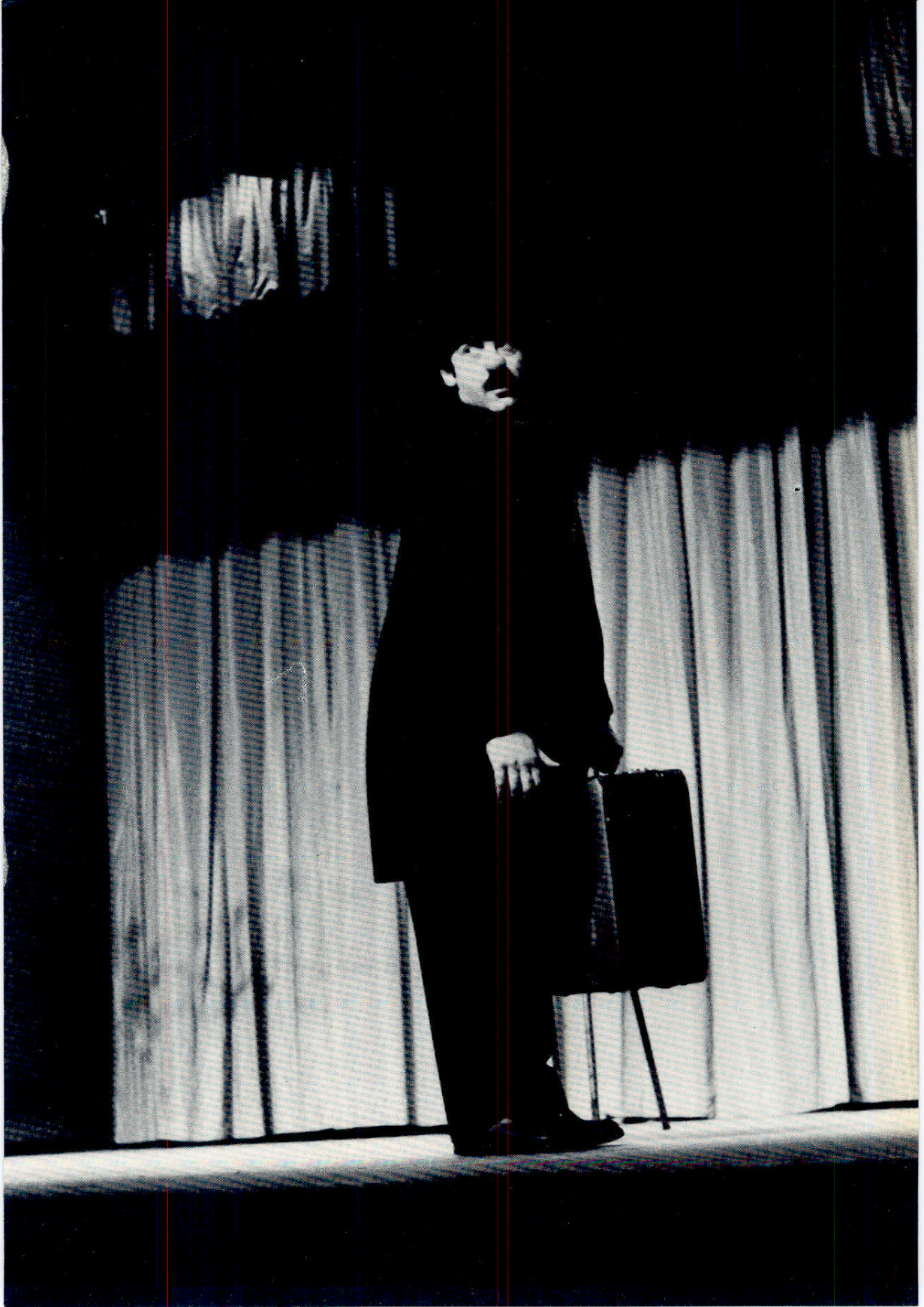
B) SEQUENZA DI ALBUM DI FOTOGRAFIE SFOGLIATO (*attenzione solo foto di lui piccolo e a scuola*).

1. PART – da un colore lido in dissolvenza incrociata appare la foto di lui da piccolo poi una mano delicata volta pagina e vediamo una foto dell'asilo, poi altra pagina un gruppo delle elementari, una della comunione, una del gruppo delle medie, un'altra del gruppo medie superiori, infine il libretto universitario che si dissolve nello stesso colore lido dell'inizio. *25 sec.*

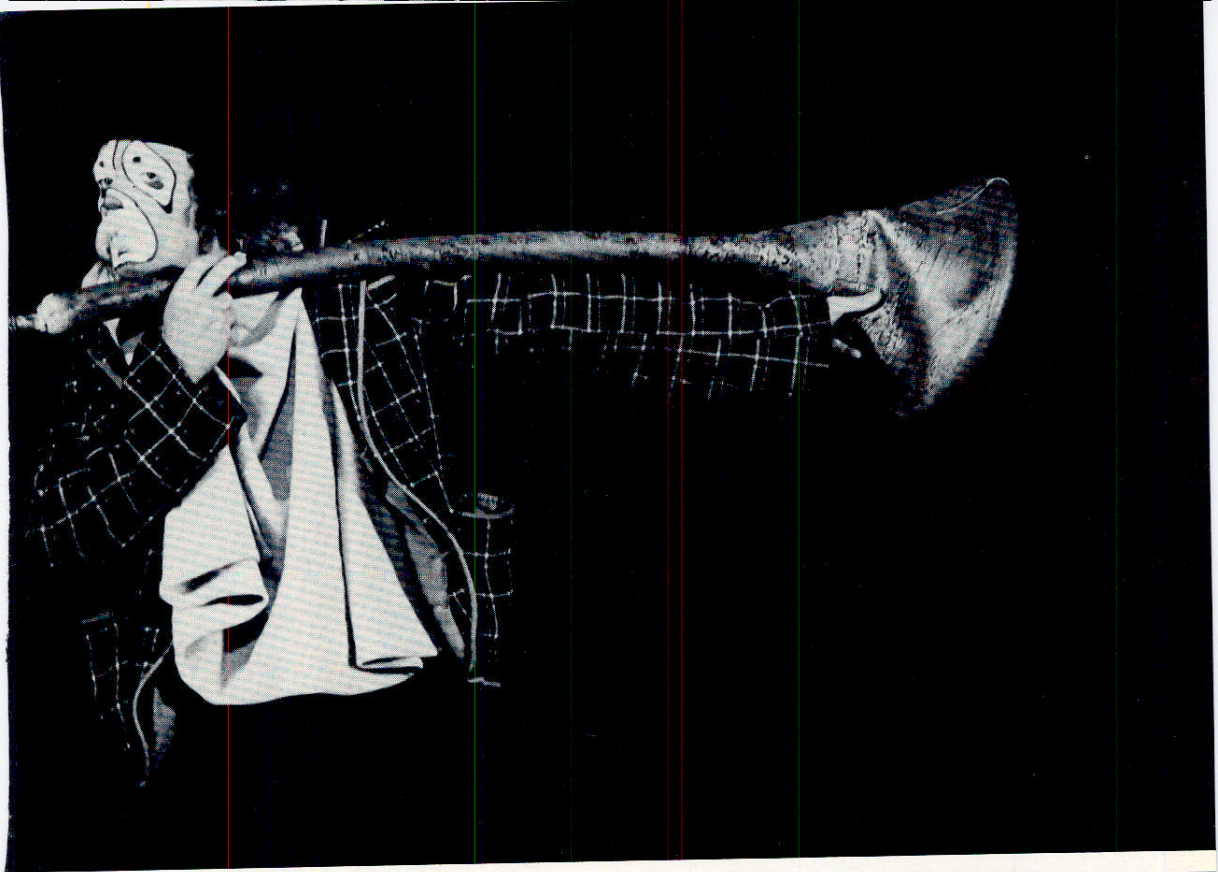
N.B. l'inquadratura deve essere realizzata perpendicolarmente all'album e l'album deve essere inquadrato in dettaglio.

C) SCENA DEL GIOVANE CHE STUDIA, DENTRO LA SUA CAMERA DA STUDIO.

1. PART – perpendicolarmente vediamo un libro di Fisica chiuso che viene sfogliato poi sottolineato. *12 sec.*
2. M.B. – Il personaggio frontalmente studia, l'atmosfera è limpida e tranquilla (Abat-jour, libri ammucchiati, porta penne; ambiente borghese, accogliente). *10 sec.*









3. PART - Stessa inquadratura della C. 1. Il giovane scrive «NOTA BENE». 5 sec.

D) SEQUENZA DEI RITAGLI DI GIORNALE INCOLLATI SU UN ALBUM A TINTE FOSCHE.

1. PART - dissolvenza incrociata da un colore lindo ad un album scuro che viene aperto e sfogliato, ripreso perpendicolarmente. Subito vediamo un articolo di cronaca sulla università che non funziona, poi della partecipazione alla sua gestione, un articolo sulla fabbrica in crisi, sulla cassa integrazione, sui giovani senza lavoro, sui giovani laureati che devono cercare ripieghi per lavorare. Dissolvenza incrociata ancora su un colore lindo. 25 sec.

E) SCENA DEL GIOVANE CHE DISTOGLIE LA SUA ATTENZIONE DALLO STUDIO.

1. M.B. - Lui ripreso frontalmente studia poi alza il volto pensieroso e infine guarda in una direzione. 10 sec.
2. DETT. - alle sue spalle noi defiliamo il suo volto e in zoomata andiamo verso la finestra. 8 sec.
3. PART - dal di fuori in zoomata d'apertura dal particolare del vetro della C.L. - finestra passiamo ad un campo lungo di una strada movimentata. 8 sec.
4. P.A. - sul mercato un giovane sta vendendo fiori. 5 sec.
5. DETT. - mani di giovane che aggiustano un'auto. 5 sec.
6. DETT. - mani sporche di un giovane che avvitano. 4 sec.
7. DETT. - altre mani che controllano un pezzo meccanico. 4 sec.
8. DETT. - altro pezzo controllato. 4 sec.
9. M.B. - un giovane sta scrivendo in un ufficio. 5 sec.
10. DETT. - mani che dopo qualche secondo accartocciano e sbattono per terra una lettera di una ditta e poi mani in tasca. 8 sec.
11. DETT. - la MANO IN TASCA. 5 sec.

F) SCENA DELLA INDECISIONE IRRISOLTA DEL RAGAZZO.

1. PART. - dalla finestra al volto, di spalle del ragazzo che guarda verso il libro e poi lo socchiude, tenendo il segno con la mano destra. Dissolvenza incrociata 7 sec.
2. M.B. - dalla diss. incr. lui chiude di scatto il libro del tutto e deciso esce dallo studio. 7 sec.
3. DETT. - Il libro ancora semichiuso, lui esitante. Dissolvenza incr. 4 sec.
4. M.B. - Lui deciso apre il libro e continua a studiare (dalla dissolvenza incrociata). 7 sec.
5. PART - il libro ancora semichiuso; lui batte le dita sopra in segno di indecisione 4 sec.
6. P.P.P. - Il suo volto denota profonda indecisione. 8 sec.

POESIE di Cesare Calvi

«I TUOI NODI»

Sull'orlo della terra
io mi rammenterò
la tua voce
che al limite del pianto
come lamento
nell'aurora
cercava
prove d'amore
Dunque
sarò stranamente calmo
attendendo il tuo arrivo
Certo
corollario di colori
saranno i tuoi nodi
che alla gola
tesi scioglierai
perché come sempre
ti amerò
inverosimilmente.

«RE DEI NOSTRI AMORI»

Ascolta
sono grani d'ali
i menestrelli
lungo il verde fiume
Tutta la notte
ha urlato la conchiglia
alle rive logore da echi
Amica
certamente noi
cavalcheremo le stelle
tra braccia cicalanti
in navi di fortuna
Mantelli di silenzio
i mari
saranno grembi di alcove
dove si trastulla il bene
Re dei nostri amori
diverremo gabbiani
nella voce dei cuori.

«ACROBATI»

Ho rivisto
gli acrobati
Angeli lillà
tra coriandoli
d'oro.

«NELLA BURRASCA DEL GIORNO»

Soffusa
tu vivi nell'aria
bandiera di vita
che nella notte
cavalchi la luna
In fondo turchese
farfalla variopinta
sei la scala di seta
nel ventre del sonno
Una nave di nebbia
il tuo sguardo ferito
trapassa le nubi
nell'eco del sonno
ed il sole
è un papavero ferito
nella burrasca del giorno.

«LA TROTTOLA»

Sul pavimento di cotto
girava la trottola
Nel vortice dei giri
trascinava ogni cosa
Il suono flebile e metallico
accompagnava i pensieri
su piccole ali di porpora
Tutto era emozione e fascino
in quell'ora tarda
Accanto alla penombra
attendevamo la fine
con il cuore in gola.

«COME FOSSILE MILLENARIO»

Colomba di mille voli
nella nuca dolente
germogli nel geranio rosso
dove s'ode la tua voce
Un tappeto di lillà
è il tuo corpo
almanacco di vita
in cerca di fortuna
M'innamora
questo sentire il giaciglio
lucente e incantato
Tu sei il giardino infantile
di un'alba senza fine
Nel sacro alveolo
appari come fossile millenario
tra il melograno fiorito
in esuberante mattino.

EG78fo
togra
fia**UN CONCORSO
FOTOGRAFICO****”giovani: angoscia
e speranza”**

«GIOVANI: angoscia e speranza» è il tema del primo CONCORSO FOTOGRAFICO indetto da EG '78 con il patrocinio della «Regione Lombardia» e del «Comune di Milano».

Può partecipare chi riesce a vedere attraverso l'obiettivo e a riprodurre su fotografia in bianco-nero o a colori i due stati d'animo che caratterizzano i giovani d'oggi: l'angoscia e la speranza.

Il perché dell'angoscia giovanile che diventa bloccaggio psicologico e sociale, rabbia e violenza, si può individuare nell'attuale mancanza di senso, nella paura di un domani vuoto di prospettive; nell'esperienza quotidiana di inutilità, emarginazione, strumentalizzazione; nella caduta dei miti, nella crisi dell'ideologia e morte di ogni utopia. Ma questa loro angoscia è anche una domanda di senso, un bisogno di vivere nuovo.

Le esperienze tentate dai giovani contengono una risposta, una speranza, un progetto per una nuova qualità di vita in cui viene ricuperato il «personale» con rinnovati rapporti umani e sociali; i valori della giustizia, dell'amore, del sesso, dell'autenticità; un originale senso morale che condanna l'individualismo anticomunitario, ed un collettivo spersonalizzante.

REGOLAMENTO

1. Possono partecipare fotografi dilettanti e professionisti, ed è consentito l'uso di qualsiasi tipo di fotocamera e obiettivo.

2. La gara è articolata in tre distinte sezioni:
- a) fotografia in bianco-nero (formato minimo 24 x 36 cm);
 - b) fotografia a colori (formato minimo 24 x 36 cm);

- c) diacolor (due formati: 6 x 6 cm oppure 24 x 36 mm).
Si può partecipare anche con una sola fotografia, o al massimo con sei foto per ogni sezione.
3. I concorrenti di ogni sezione saranno suddivisi in due categorie, secondo l'età:
 - a) prima categoria fino al 18° anno di età escluso;
 - b) seconda categoria, oltre il 18° anno di età incluso.
 4. I premi, nove per ogni categoria, saranno resi noti in uno dei prossimi numeri della rivista.
 5. Oltre alle diciotto fotografie premiate, la Giuria ne segnalerà altre che insieme verranno messe in mostra in uno dei centri esposizioni del Comune di Milano, e si spera anche in altre città d'Italia che accetteranno di far conoscere il mondo dei giovani attraverso la fotografia.
Le fotografie giudicate di alto valore artistico e socio-culturale verranno pubblicate in un volume-catalogo.
 6. La Giuria sarà composta da cinque esperti di fotografia e da cinque giovani.
 7. Le opere dovranno essere inviate entro il **30 settembre 1978 franco di ogni spesa, a:** Concorso fotografico «ESPRESSIONE GIOVANI '78», Via Rovigno 11/A, 20125 Milano.
 8. Le stampe in bianco-nero ed a colori non saranno di norma restituite. Le diapositive, non premiate, e non proiettate alla mostra, verranno restituite, a nostra cura, in breve giro di tempo.
 9. I vincitori saranno invitati ad inviare i negativi prima di ricevere il premio.
 10. La partecipazione al concorso implica automaticamente il diritto di prelazione da parte della rivista EG, che potrà utilizzare il materiale fotografico dietro giusto compenso concordato con l'autore.
 11. La partecipazione al concorso implica l'accettazione incondizionata del presente regolamento.

FOTO-INSERTO

IN COPERTINA E 1-2-3. BANO FERRARI

in «Oh no!!!» — Spettacolo clownesco de «il Macinino» di Treviglio.

Storie di ordinaria dismisura. Nella socialità, nei fiori, negli odori, nel fuoco, nel cibo, nella musica, in se stesso e poi ancora nello spazio e negli altri, inciampa (e molte volte in senso letterale), un clown in abito nero, paltò grigio e valigia.

La comicità non è più un effetto, uno spettacolo di mestiere, ma diventa poesia corale e liberatoria di tutto il nostro inconfessato e quotidianamente angosciato sentirci inadeguati e fuori misura davanti alle cose della vita.

(Foto di Cesare Calvi - Treviglio).

4. MACLOMA (Francia)

in «Herozero»

Individualità provocatoria di tre clowns in un'instancabile saliscendi di scale e di umori.
(foto di Silvia Lelli Masotti - gentilmente concessa dal CRT di Milano).

5 6 DIVADLO NA PROVAZKU (Cecoslovacchia)

in «Am e Ea»

L'incontro tra il primo uomo e la prima donna. La scoperta del mondo guidata da due uomini in nero che cercano di uccidere la vita e ogni creatività.

(Foto di Silvia Lelli Masotti - gentilmente concessa dal CRT di Milano).

CGS ZAMBRA, VIA D. BOSCO 2, ORTONA (CHIETI)

1. NAZARIN di Luis Buñuel (28 ottobre)
2. CITTÀ AMARA di John Huston (11 novembre)
3. CUORE DI CANE di Alberto Lattuada (18 novembre)
4. ADDIO CICOGNA ADDIO di Manuel Summers (25 novembre)
5. RAMSOM STATO DI EMERGENZA PER UN RAPIMENTO di Casper Wrede (9 dicembre)
6. LA TRAPPOLA di Pierre Granier Deferre (16 dicembre)
7. C'ERAVAMO TANTO AMATI di Ettore Scola (13 gennaio)
8. UN AFFARE DI CUORE di Gilbert Cates (20 gennaio)
9. UNA ROMANTICA DONNA INGLESE di Joseph Losey (27 gennaio)
10. PANE E CIOCCOLATA di Franco Brusati (10 febbraio)
11. L'OROLOGIAIO DI SAINT PAUL di Bertrand Tavernier (17 febbraio)
12. IL CASO KATHARINA BLUM di Volker Schlöndorff (24 febbraio)

PRESENTAZIONE

Atto di nascita. Il 30 dicembre 1976 con atto notarile veniva costituito un circolo culturale con la denominazione CINECLUB «ZAMBRA»

Finalità. Il Cineclub «Zambra» ha lo scopo di svolgere attività di cultura cinematografica, volta alla formazione intellettuale e morale dei propri soci, mediante proiezioni, dibattiti, conferenze, pubblicazioni e qualsiasi altra manifestazione direttamente o indirettamente collegata ai medesimi scopi (dallo Statuto).

Soci. Possono far parte del Cineclub le persone di ambo i sessi aventi età non inferiore ai 16 anni. La tessera annuale (L. 2000 per i giovani, L. 3000 per gli adulti) dà il diritto alla gratuita partecipazione a tutte le attività.

I cine-dibattiti. Organizzati annualmente in numero minimo di 12, essi si svolgono secondo uno schema, che è indice di serietà e di promozione culturale: *presentazione del film, proiezione, discussione*, guidata dal presentatore di turno, con liberi interventi dei soci.

La sala cinematografica. Le proiezioni avvengono al cinema «Zambra» di

Ortona il quale, ai vantaggi di un impianto di condizionamento d'aria, unisce quelli di una proiezione tecnicamente perfetta e di un impianto di amplificazione che consente l'ascolto di ogni intervento al dibattito.

NEL PLURALISMO di associazioni culturali, il Cineclub «Zambra» si inserisce con una specifica e qualificata fisionomia:

- per il rispetto alla persona e alle sue idee,
- per l'adesione ad autentici valori umani,
- per l'apertura al messaggio cristiano.

CGS D. ELIA COMINI, VIA ZANOVELLO 1, TREVIGLIO (BERGAMO)

Gentile Amico, le proponiamo il programma di attività culturale di questo *nono anno* di impegno del Cinecircolo «D. Elia Comini».

L'interesse e la partecipazione *in crescendo* di questi ultimi anni ci hanno spinto a riproporre alla meditazione di tutti le opere di *due Registi*. Siamo tutti invitati ad ascoltarli con rispetto ed attenzione democratica per poi scambiarci, come è nostra valida tradizione, impressioni e soprattutto tentativi attenti di «lettura» della loro visione del mondo, comunicatoci nelle opere esaminate. Ciascuno di noi è invitato a partecipare in prima persona, responsabile con tutti della buona riuscita dell'iniziativa.

Quest'anno poi il «Comini» in collaborazione con la Biblioteca Civica curerà la presentazione di un *ciclo di serate sul primo periodo della Storia del Cinema*. Sarà anche questa una preziosa occasione per rivederci e fare insieme un cammino di maturazione umana e culturale.

Confidiamo nella sua gradita presenza.

La Direzione

Primo ciclo: Miklos Jancso

ARMATA A CAVALLO (1967), 24 novembre

SILENZIO E GRIDO (1968), 1° dicembre

PRIMA RELAZIONE: «Personalità del regista e sviluppo della sua tematica», 15 dicembre

AGNUS DEI (1970), 22 dicembre

Secondo ciclo: Federico Fellini

LA DOLCE VITA (1959), 12 gennaio

OTTO E MEZZO (1963), 19 gennaio

GIULIETTA DEGLI SPIRITI (1965), 26 gennaio

FELLINI SATYRICON (1969), 2 febbraio

SECONDA RELAZIONE: «Personalità del regista e sviluppo della sua tematica», 9 febbraio

ROMA (1971), 16 febbraio

Relazioni e animazione del dibattito: Gigi Di Libero, esperto in critica cinematografica.

NOTE ORGANIZZATIVE:

- L'iscrizione comporta l'obbligo di assistere alle relazioni, alla visione dei films e al dibattito: tre momenti essenziali per una seria esperienza culturale.
- Le iscrizioni si ricevono presso: L'ISTITUTO SALESIANO, Libreria FONTIVIVA via F.lli Galliari 2A, Tabaccheria ROTTOLA via Verga 29B.
- Non sono ammessi i minori di anni 18; alla sala si accede con tessera personale. (L. 5.000).
- La direzione si riserva il diritto di apportare eventuali modifiche al programma per motivi di forza maggiore.
- Le proiezioni e le relazioni si terranno di giovedì alle ore 20,45 presso la sala dell'Istituto Salesiano.

CGS DON BOSCO, VIA ASOLO 4, PADOVA

LA TIERRA PROMETIDA di Miguel Littin (13 novembre)

La donna protagonista:

PIANETA VENERE di Elda Tattoli (20 novembre)

UNA ROMANTICA DONNA INGLESE di Joseph Losey (27 novembre)

SENZA LEGAMI di Marta Meszaros (4 dicembre)

Nuovi fermenti di Cristianesimo:

DON MILANI di Ivan Angeli (11 dicembre)

BANDIDOS COMO JESUS di collettivo (18 dicembre)

Il dubbio e la ricerca:

ILLUMINAZIONE di Krzysztof Zanussi (8 gennaio)

AMORE E GUERRA di Woody Allen (15 gennaio)

PROFESSIONE REPORTER di Michelangelo Antonioni (22 gennaio)

Cinema italiano, oggi:

QUANTO E' BELLO LU MURIRE ACCISO di Ennio Lorenzini (29 gennaio)

ANNA di Alberto Grifi (5 febbraio)

CADAVERI ECCELLENTI di Francesco Rosi (12 febbraio)

IL MESSIA di Roberto Rossellini (5 marzo)

Il conflitto individuo-società:

LENNY di Bob Fosse (19 febbraio)

GANG di Robert Altman (26 febbraio)

MEANS STREETS di Martin Scorsese (12 marzo)

Norme per l'iscrizione. Età minima, anni 18; quota d'iscrizione, L. 5000; sede di proiezione: «Piccolo Teatro», via Asolo 2 (Paltana), Padova, ore 21. Le tessere sono in vendita presso: Centro Giovanile Salesiano, via Asolo 4, Padova, tel. 685 317.

I soci sono tenuti a presenziare al dibattito per almeno 30 minuti.

**intervista a Franco Laera
e intervento di Sisto dalla Palma**

CENTRO DI RICERCA TEATRALE

Si chiama CRT il teatro milanese dei giovani: una sigla che vuol dire Centro di Ricerca Teatrale.

«Come gruppo di ricerca sul teatro siamo nati nel '68, — racconta il giovane direttore del centro Franco Laera — Qui in via Dini siamo approdati, solo nel '74, con pochi mezzi ma tante idee. Nel '68 noi del gruppo eravamo tutti all'università. Convinti che il teatro doveva cambiare. Infatti, fino allora, l'unico modo di fare teatro in Italia e a Milano era quasi esclusivamente quello tradizionale, naturalista, della parola. Il teatro che segna separazione tra spettatore e attore, tra attore e regista. Il teatro del non incontro, della non partecipazione.

Contro tutto questo, e attratti dalle nuove esperienze, soprattutto straniere, abbiamo cercato di conoscere e far conoscere un altro modo di intendere l'attività teatrale.

Due i nostri obiettivi: rinnovare il linguaggio teatrale rivalutando l'azione, il gesto, la comunicazione non esclusivamente verbale, e far conoscere esperienze teatrali nuove per Milano. In questi pochi anni, al CRT sono passati tutti i principali nomi dell'avanguardia teatrale sia italiana che europea: da Barba a Grotowsky, dai Bread and Puppet al Living, fino a tutti i gruppi minori dell'avanguardia italiana. I gruppi regolarmente dimenticati dai grandi teatri». Il CRT svolge la sua intensa attività di ricerca, sperimentazione e didattica teatrale con seminari, gruppi di lavoro, animazioni. Nell'ambito di questa attività, quest'anno il CRT ha organizzato una serie di seminari con gli opera-

tori del Teatro Laboratorio di Grotowsky, corsi di animazione teatrale per insegnanti e non, corsi per aspiranti attori, proiezione di filmati sul teatro, ricerche su alcuni aspetti della struttura dello spettacolo: espressività corporea e vocale, costruzione di oggetti, costumi, scene teatrali.

«In poco più di tre anni — dice Laera — abbiamo raggiunto la quota di 14 mila iscritti». Una cifra considerevole se si pensa, soprattutto, che non è molto comodo arrivare a Gratosoglio dove il CRT ha la sua sede.

«L'età media dei nostri soci è al di sotto dei trent'anni; e anche questo ci sembra un sintomo molto positivo».

Certo è una delle migliori risposte a chi dice che i giovani d'oggi non hanno interessi, hobbies, impegni. In questo momento di sfascio della scuola è un segno dei tempi l'impressionante passione dei giovani per la musica, il teatro e per queste nuove forme di studio, di ricerca, di sperimentazione, d'impegno culturale e sociale.

La frequenza ai laboratori, per gli iscritti al CRT, è obbligatoria. Viene richiesto impegno e tanta fatica. Ma i giovani ci vanno ugualmente.

Sono stati organizzati addirittura corsi serali e notturni per giovani lavoratori.

Al CRT lavorano dodici operatori a tempo pieno e sono una dozzina gli operatori a «part-time».

Ma le richieste d'intervento, nelle scuole per esempio, sono così numerose che, nonostante la disponibilità degli animatori, è materialmente impossibile soddisfarle.

CONTRO IL TEATRO DELLA SEPARATEZZA LA FESTA, LA STRADA, LA MASCHERA

di Sisto dalla Palma

NON SIAMO un teatro. Fin nel nome che ci siamo dati, Crt, Centro di ricerca per il teatro, cerchiamo di smentire il modello tradizionale della organizzazione teatrale. Alle nostre attività di ricerca, di animazione, ai laboratori e agli spettacoli si accede attraverso una iscrizione. Un socio può essere anche uno spettatore, ma non necessariamente. Se siamo associazione non è per eludere incredibili problemi di agibilità teatrale, ma perché cerchiamo di creare un rapporto nuovo, di tipo associativo con coloro che sono interessati al cambiamento teatrale. Cerchiamo, dove possibile e come possibile, di smentire una pratica teatrale fondata sulla mercificazione dello spettacolo. Dietro questa pratica c'è uno statuto della rappresentazione e del teatro che è in ogni luogo speculare a certe logiche che attraversano la intera società occidentale. E' possibile che il teatro interrompa questo circuito alienante e apra possibilità reali, alla libertà e alla creatività? E' possibile che la scena interrompa certe regole del gioco, vinca un destino di solitudine che scandisce da ogni parte la condotta dell'uomo di oggi? Noi crediamo di sì. Crediamo che il teatro abbia talune possibilità di contravvenire al sequestro dell'immaginario, allo statuto della dipendenza, della separazione, della delega, del professionismo, della scrittura e della reificazione dell'evento teatrale. Crediamo che sia possibile mettere in questione questa estraneità radicale dello spettatore alla scena, vincere il suo silenzio di fronte alla fascinazione del teatro.

Anche nelle sue pratiche più sconcertanti, anche nella ricerca delle avanguardie e in tanti comportamenti della emarginazione teatrale, c'è questa accettazione di fondo della solidarietà che lega chi esclude e chi è escluso, il potere del teatro e il potere che sta fuori del teatro.

In questa logica le varie politiche del decentramento, della moltiplicazione dei centri teatrali, talune linee dei gruppi teatrali di base e dei circuiti alternativi non parlano di una vera e propria alternativa. Lo statuto del teatro non viene messo in questione, perché si propone la cosiddetta appropriazione dei mezzi espres-

sivi, interni al teatro della separatezza.

Ciò che va superato è invece la rappresentazione come oggetto e non evento, oggetto concluso, ripetibile, mercificabile che oppone specializzazione a specializzazione in un rito di esclusione e di prevaricazione reciproca: da una parte la specializzazione dell'agire e dell'esibire il proprio corpo, dall'altra la specializzazione dello sguardo e dell'ascolto. La specializzazione del silenzio. Cerchiamo di rompere con questo privilegio e di rimettere in movimento un doppio registro della ricerca teatrale: quella del teatro-prodotto in cui cogliamo fra tante incertezze e contraddizioni la rottura della dominazione della scrittura e di un potere che viene da un altro luogo della scena. Potere della letteratura, della regia, dell'organizzazione teatrale e così via. Dall'altra valorizzazione del teatro-processo, in cui iscrivere tutta una serie di momenti alternativi, dalla teatralità povera a quella popolare a quella primitiva e orientale, sino a una teatralità di piazza che usa altri ingredienti e modi comunicativi; dalla struttura processionale e dalla mascherata sino al corteo, alla maschera, al pupazzo e al burattino, alla danza.

Ci interessa questa teatralità, che mettiamo quotidianamente a confronto, in un ostinato «tête-à-tête», con la drammaturgia chiusa, logocentrica, disperata. Cerchiamo i sentieri interrotti del teatro, il cerchio magico smarrito all'interno del quale può continuamente rivelare la dimensione utopica e tutto diventare possibile nei modi consentiti dall'immaginario. Lavoriamo in direzione dell'altra scena, di una nuova cultura di gruppo, di un teatro autenticamente comunicativo, al recupero in strutture di festa entro cui si possano generare nuovi assunti politici e un nuovo ordine del discorso.

In questa attraversata del deserto ci dibattiamo quotidianamente nelle contraddizioni, cercando di averne la coscienza più lucida e inquieta.

Non tentiamo impossibili recuperi, anche se quello che cerchiamo in parte è già stato sperimentato e vissuto in altre culture. Sullo sfondo di questa ricerca non c'è il silenzio, il vuoto della storia, ma culture in cui hanno funzionato modelli e comunicazioni teatrali che hanno oggi più attualità di ieri. Tentiamo tutto questo alla periferia della città, alla periferia del sistema teatrale in un luogo impossibile per una scena possibile.

INIZIATIVE DI STUDIO E RICERCA DEL CRT PER LA STAGIONE 1977/78

Seminari e stages

a) *Il lavoro teatrale*

Seminari di informazione e di studio sulla storia del teatro, sulle istituzioni e l'organizzazione teatrale, sulla drammaturgia contemporanea. Proiezione di materiali filmati e videoregistrati sul teatro contemporaneo di ricerca e sperimentazione. (Massimo 50 partecipanti).

b) *Pedagogia del teatro*

Laboratori sperimentali pratici sulle componenti elementari del linguaggio teatrale. La ricerca di gruppo, organizzata in successivi e differenti stages, (il corpo e la voce, il corpo e gli oggetti, ecc.) richiede la partecipazione attiva. (Ogni stage è composto da 3 unità di lavoro di 2/3 ore ciascuna; massimo 15 persone per ogni stage).

c) *Animazione teatrale e scuola*

Seminari e stages di lavoro per insegnanti e animatori scolastici sulle problematiche del rapporto tra scuola e attività teatrale. (Ogni stage comprende 3 unità di lavoro per un massimo di 15 partecipanti).

Laboratori e ricerche espressive

a) *Animazione fino al teatro*

Laboratorio di ricerca teatrale organizzato in

tappe successive che prevedono il training individuale e collettivo, fisico, vocale e musicale; attraverso l'improvvisazione tende quindi a realizzare azioni teatrali di gruppo.

(Da 10 a 50 partecipanti per 6/30 unità di lavoro).

b) *Progetto eco*

Laboratorio di ricerca teatrale con l'utilizzazione di maschere, trucco, strumenti musicali, per la realizzazione di azioni teatrali all'aperto o dove adulti e bambini si incontrano abitualmente.

(10/15 partecipanti per 15 unità di lavoro).

c) *Teatro e danza*

Laboratorio di studio e ricerca espressiva sul rapporto tra danza e rappresentazione nelle tradizioni popolari e nel teatro contemporaneo. Attraverso la ricerca pratica si potrà approdare al montaggio di sequenze teatrali.

(8/12 partecipanti per 4/8 unità di lavoro).

La prima parte del programma (Seminari e stages) ha carattere informativo ed è quindi rivolta a coloro che per la prima volta si accostano all'animazione teatrale.

La seconda parte (Laboratori e ricerche espressive) è organizzata come ricerca creativa di gruppo e vi possono partecipare quanti hanno già seguito uno o più stages formativi.

IL CIRCO E IL CINEMA

filmografia essenziale

1892 **Clown et ses chiens**, reg. Emile Reynaud;

1928 **Il Circo**, reg. C. Chaplin;

1934 **Il circo**, reg. R. Boleslawsky;

1936 **Il circo**, reg. Grigorj Alexandrov;

1942 **Il trapezio della morte**, reg. A.M. Rabenalt;

1948 **Il circo insanguinato**, reg. Ray Enright;

1951 **Il più grande spettacolo del mondo**, reg. C.B. De Mille;

1953 **Il circo delle meraviglie**, reg. J.E. Grant;

1953 **Il circo in fiamme**, reg. Victor Tourianzky;

1954 **Il circo a tre piste**, reg. Joseph Pevney;

1955 **Trapezio**, reg. Carol Reed;

1959 **Il circo degli orrori**, reg. Sidney Hayers;

1963 **Il circo e la sua grande avventura**, reg. Henry Mathaway;

1968 **Artisti sotto la tenda del circo: perplessi**, reg. Alexander Kluge;

1970 **I clowns**, reg. F. Fellini.

EG78 "I GRANDI CLOWNS DEL CIRCO"

ricerca di Anna Pezzotti

Desideriamo, con questi brevi cenni biografici, ricordare alcuni dei più grandi clowns del circo, che hanno dedicato una vita intera nel difficile compito di regalarci una comicità spontanea ed entusiasmante, non priva però di spunti e denunce tutt'altro che dozzinali, insegnandoci a ridere di noi stessi e aiutandoci a diventare uomini «seri».

Umberto Guillame: in pista Antonet

Nasce nel 1872 a Brescia da un direttore di circo fratello dell'attore Polidor: nel circo paterno, a Torino, debuttò all'età di sei anni come piccolo postiglione di una diligenza tirata da ponies. Fu poi cavallerizzo e clown dopo che a 17 anni fallì un suo tentativo di diventare torero; l'essersi comunque esibito come «banderillero» nelle «plaza de toros» contribuì a conferirgli quello stile rigoroso ed altezzoso che sarà la sua caratteristica di clown-bianco al quale approdò dopo aver debuttato come augusto.

Il suo stile è definito classico: i suoi abiti a sacco di raso sono ancor oggi citati come esempi di eleganza e di sfarzo insuperabili. Antonet moltiplica le invenzioni di costume ispirandosi al «Traje de lux» dei toreri e alle mode femminili che osserva alla domenica negli ippodromi di cui è assiduo frequentatore.

Recita in maniera estremamente compassata, contenuta probabilmente per evitare di sciupare le paillettes e le ricercate guarnizioni dei suoi abiti di raso con scomposte cascate e capriole: con Antonet il «clown-bianco» assu-

me il suo caratteristico distacco dall'azione ed in questo modo inizia quel processo che lo ridurrà, nel tempo, spalla dell'augusto.

A 27 anni Antonet forma la sua prima coppia celebre con Little Walter. Nel 1906 scopre un giovane augusto di serata e lo invita a fare coppia con lui: il Circo Alegria di Barcellona tiene, così, a battesimo in pista il miglior duo comico di ogni epoca: Antonet e Grock.

Questa data segna l'inizio di sei anni di collaborazione attiva e la nascita di almeno 80 entrate comiche inedite: famosa la ouverture di «Poeta e contadino» eseguita con trentadue strumenti musicali tra i più disparati.

In seguito Antonet trovò il suo partner ideale in Aristodemo Frediani, in pista Beby, diventato augusto dopo essere stato cavallerizzo di straordinaria bravura.

Stando insieme Antonet e Beby riescono a valorizzare nel migliore dei modi i loro rispettivi personaggi.

La loro arte non consiste nell'invenzione di nuove entrate, ma nell'estremo perfezionamento di quelle tradizionali: Antonet accentua l'altezzosità del proprio personaggio e così tutte le possibilità di suscitare risate e, quindi, la partecipazione del pubblico sono trasferite all'augusto.

Tutti i bravissimi partner di Antonet lo lasceranno dopo un sodalizio più o meno lungo, principalmente a causa del suo carattere irascibile, nevrastenico, intrattabile.

Dei suoi compagni di lavoro, del resto, Antonet soleva dire con aria di sufficienza: «Ho sempre avuto degli ottimi marinai» e in questa frase è

racchiuso tutto il carattere di Antonet, di questo grande artista che condizionò moltissimo tutta la tradizione caratteriale dei clowns-bianchi.

Stroncato da un male incurabile che lo sfigura, Antonet riposa, sepolto a Barcellona.

Carlos Andreu Rivel: in pista Charlie Rivel

E' di Cubellas sulla Costa Brava. Nasce durante una danza sulla corda eseguita in piazza dalla madre funambola.

Con i fratelli Polo e René forma una troupe di acrobati aerei, i «Rivels» ed una di clowns, gli «Andreu».

Come componente della prima si conquista subito la popolarità ed il favore del pubblico con una geniale imitazione di Charlot.

La somiglianza fisica ottenuta da Charlot-Rivel è straordinaria e il numero, privo di facili concessioni parodistiche, è così essenziale e astratto da conquistarsi una sua particolare originalità!

Nel gruppo degli «Andreu», Charlie interpreta invece un augusto di tipo infantile, nella mimica e nel linguaggio si ispira fedelmente ai piagnistei e alle smorfie dei lattanti.

Si narra che la moglie Carmen, ottima cavallerizza, lavando in casa la maglietta rossa del marito la rendesse, per sbaglio, smisuratamente lunga aggiungendovi, così, una caratteristica comica inconfondibile.

Da quarant'anni, ormai divisi dai fratelli, Carlos Andreu continua a rappresentare con eguale fortuna il suo personaggio di neonato piagnucoloso con la maglia rossa lunga fino ai piedi, sotto il nome, adottato definitivamente, di Charlie Rivel.

Ottiene il successo su scala mondiale e a Cubellas, suo paese natale, gli viene dedicata una via.

Dario e Manrico Meschi: in pista Dario, Bario & C.

Col nome di Dario, Bario & C. nell'intervallo tra le due guerre mondiali, fino alla fine degli anni Quaranta, i fratelli Dario e Manrico Meschi di Livorno compongono con un terzo partner variabile (si succedettero Ceratto, Coco, Felix Gontard e Rhum) un trio che nulla ha da invidiare ai più famosi Fratellini.

Accessori in grande quantità e moltissime entrate divenute poi classiche, sono di loro invenzione.

Dario è un clown enigmatico, quasi tragico: il suo trucco bianchissimo, poco mobile, è caratterizzato da un sopracciglio lievemente satanico nel quale qualcuno ha voluto vedere la stilizzazione del giglio di Firenze.

Si presenta in pista con un saio monacale di cui si libera solo in un secondo tempo, forse per far risaltare meglio i suoi vestiti sfolgoranti di clown-bianco.

Bario porta un nuovo personaggio nel mondo degli augusti: dimenticate le origini campagnole del personaggio, lo reinventa al più basso gradino della scala sociale cittadina: con una palandrana molle e grigia, Bario incarna il sottoproletariato barbone, l'ubriacone di periferia analfabeta, così sprofondata nel suo avvillimento da non saper reagire che con l'idiozia.

Maschera dal trucco pesante che sottolinea le rughe naturali del viso, aggiunge un paio di baffi a spazzola, elemento già usato dall'augusto danese Mihie, che se li era fatti crescere per nascondere una cicatrice sul labbro.

Il suo tic preferito: usare a sproposito le frasi più convenzionali.

Ottimi musicisti, Dario e Bario sono impareggiabili in un duo al clarinetto e flauto che eseguono schiacciandosi a vicenda le dita di mani e piedi.

Footit e Chocolat

Geo Footit (nasce nel circo) è di Manchester, di una famiglia d'arte clownesca inglese; nel 1890 costituisce, insieme a Chocolat, la prima coppia fissa di clowns, definendo anche con precisione, per primi, i rapporti tra clown-bianco e augusto.

Chocolat, l'augusto Rafael, adotta questo soprannome spregiativo che nei paesi di razza bianca compete, durante «la belle époque», a chi, come lui, ha la pelle nera.

Malgrado le sue prestazioni in pista fossero quelle tipiche dell'Augusto, Chocolat non indossò mai gli abiti del Toni: lavora sempre in abito da sera e cilindro, azzimato come un ballerino alla moda.

Footit, invece, si specializza nella parodia di donne famose da Cleopatra a Sarah Bernhardt, alla suffragetta principio del secolo.

Così la coppia Footit-Chocolat si può dire rappresenti il conflitto tra la donna sopraffattrice e l'autorità patriarcale umiliata, tra il bianco prepotente ed il povero negro, tra il clown autoritario e l'augusto.

Ogni sera Footit schiaffeggia sonoramente in pista il suo partner e nasce, così, la «commedia degli schiaffi»: da notare come, di tanto in tanto, si invertono i ruoli per dar modo a Footit di ricevere qualche schiaffo da Chocolat il che, a quei tempi, suscitava ilarità ancor maggiore data l'inammissibilità del gesto, un negro alzava le mani su un bianco...!

Footit e Chocolat restano, nella storia del circo, il primo esempio di duo comico clownesco contrapposto agli anonimi o quasi «augusti di serata»: della coppia classica delinearono i caratteri pur non avendone ancora le caratteristiche formali d'abbigliamento.

Chocolat morì nel 1917 e Footit nel 1921, quando il circo, che pure li ricordava come insostituibili, stava per far debuttare in pista i suoi nomi più prestigiosi.

François, Paolo e Alberto Fratellini: in pista «I Fratellini»

I Fratellini costituirono il trio più famoso di clowns riscuotendo un incontrastato successo non solo presso un pubblico popolare, ma anche fra gli intellettuali della loro epoca: Jacques Copeau li chiamò a dirigere ed a insegnare alla scuola di recitazione del Vieux Colombier e nel 1925 il Ministro della Pubblica Istruzione li faceva «Officiers D'Accadémie».

Figli di Gustavo Fratellini, che dopo essere stato seminarista, laureando in medicina e garibaldino, attratto dalla vita nomade, partì al seguito di un circo per il mondo, nacquero e vissero nel circo, lavorando in pista in varie specialità prima di diventare definitivamente clowns.

All'inizio del secolo François Fratellini (nato a Parigi nel 1879) era un abile cavallerizzo, eseguiva salti mortali flip-flap a cavallo e c'è chi lo ricorda con ammirazione fare due giri di pista in equilibrio sulle mani al Cirque d'Hiver.

Contemporaneamente i suoi fratelli Luigi (morto ancora giovane) e Paolo (nati rispettivamente a Firenze nel 1867 e a Catania nel 1877)

facevano delle entrées comiche figurando nel programma del circo col solo nome.

Il loro cognome doveva diventare famoso in seguito quando si vide al Medrano un trio di clowns composto da François, (ex cavallerizzo), Paolo e Alberto, il più giovane dei tre fratelli che aveva rimpiazzato Luigi morto nel 1909.

Le entrées dei Fratellini, alcune delle quali molto famose come la «corrida de toros», «les Chevaux dressés», «les Musiciens impossibles», si basavano su effetti acrobatici e fantasie musicali ed erano caratterizzate da una perfetta coesione fra i tre clowns e da una vasta preparazione atletica.

Erano inoltre sorrette da una profonda erudizione: Paolo era un appassionato bibliofilo e in vari anni riuscì a raccogliere un numero imponente di opere e di documenti rari riguardanti il circo, il teatro, la pantomina, i costumi, leggende e favole, ma soprattutto riguardanti il clown-bianco e l'augusto.

I Fratellini conoscevano e parlavano varie lingue ed i dialoghi dei loro numeri erano brillanti.

Dice François: «Un clown per divertire la gente, deve essere acrobata, danzatore, prestigiatore e cavallerizzo, ciarlatano e un pochino musicista. Il pagliaccio deve conoscere tutte le arti insieme».

I loro numeri, pur essendo preceduti da una lunghissima serie di prove e di messe a punto, lasciavano spazio all'improvvisazione: capitava spesso che una nuova idea venisse in mente in pista all'uno od all'altro: non si esitava a improvvisare e i partners erano pronti ad adeguarsi.

Albert stesso diceva: «Bisogna far ridere divertendoci noi stessi».

Arrivarono a tenere la pista per 45 minuti di seguito senza mai perdere un momento l'attenzione del pubblico né allentare la tensione comica; recitavano ad un ritmo serrato poiché sostenevano che non è possibile riavvicinare un pubblico che ha ripreso per un solo momento il controllo di se stesso.

Usarono molti accessori, ma con estrema misura, senza mai farsi superare da questi, restando sempre loro stessi i protagonisti al centro della pista.

François era il clown-bianco, si presentava con grazia danzante da ex-acrobata, splendente di

lustrini, col volto infarinato: era però, uno dei pochi clowns-bianchi non autoritari.

Paolo portava in pista la figura di un rispettabile borghese di provincia vestito di un frac troppo lungo e troppo largo; era appena truccato e si presentava con caramella e chitarra; i suoi stupori indignati, i suoi furori inoffensivi al confronto delle incongruità di Alberto scatenavano le risate: il suo è un personaggio originale dei Fratellini, simile nell'aspetto all'augusto; sta, però, dalla parte del clown-bianco.

Alberto era un augusto: al contrario di Paolo, si deformava il viso con un trucco artistico trasformandosi in una caricatura, questo anche perché era dotato di lineamenti molto regolari, cosa che si addiceva poco al personaggio dell'augusto.

Portava una parrucca mobile, lampadine elettriche nei calli, polpacci dal pelo ispido, scarpe immense e sgangherate: in scena era muto, di tanto in tanto lanciava solo qualche disarticolata esclamazione: la figura di Albert dava al trio una sua fisionomia inconfondibile.

I Fratellini lavoravano in comunicazione col pubblico e negli intervalli i loro camerini erano aperti a tutti i curiosi: tuttavia furono clowns dall'umorismo intellettuale e a questo riguardo è curioso riprendere una loro affermazione sul pubblico non per esprimere su di essa facili giudizi, ma perché contiene, a nostro avviso, materia di riflessione e di discussione: «Ci piace la classe intellettuale, i suoi applausi piazzati al momento buono che continuano durante il lavoro, ci sostengono e ci incoraggiano più di ogni altra cosa... Il pubblico troppo elegante crede che il buon tono esiga un ritegno nel piacere, egli ride bene, ma con riserva e sembra rimproverarselo in seguito. Il pubblico popolare è incantevole di gioia spontanea, ma più il suo piacere è vivo, maggiormente è di piccola durata».

I Fratellini girarono anche molti films fra cui un «Max Linder» e Jean Cocteau li chiamò al «Boeuf sur le toit» e con Erik Satie progettò per loro un'originale versione del «Sogno di una notte di mezza estate».

Dopo la morte di Paolo (1940), François e Albert presero come partner Ilès, il figlio di un clown-bianco e grande clown-bianco anche lui che debuttò in pista ancor bambino nel 1885: con questo comico eccellente, pieno di

autorità e bella presenza il trio poté continuare a lavorare.

I Fratellini ebbero molti imitatori, specie nei loro numeri musicali e dopo di loro nacque la moda del trio, che qualche volta si ampliò ancora con qualche comparsa: tutto di loro ha influenzato i clowns successivi, il tono generale della messa in scena, piccoli dettagli, trucchi, semplici gesti, il trucco, le entrate, le invenzioni.

Per chi ama le definizioni possiamo aggiungere che Paolo, (il clown-bianco) è stato definito il notaio, la prudenza, la bonomia; Francesco l'avvocato, la gioia di vivere, la grazia; Alberto (l'augusto) il querelante, il disordine, la grossolanità.

Carlo Adriano Wettach: in pista Grock

«Re dei clowns» è il titolo inglese della terza versione della sua biografia, tradotta in più lingue: un titolo immodesto, forse, ma incontestabile anche da parte dei suoi critici più accaniti.

Carlo Adriano Wettach non era figlio d'arte. Suo padre Jean Adolph lavorava come operaio nelle fabbriche di orologi attorno alla nativa Bienne: quasi per hobby, gestiva a tratti, piccole birrerie, nelle quali per invogliare la gente a fermarsi, obbligava moglie e figli ad esibirsi in piccoli spettacoli di varietà improvvisati su una pedana munita di pianoforte.

Furono i primi passi artistici del futuro Grock e, forse, su quelle improvvisate ribalte gli maturò la sua predilezione per il music-hall anziché per il circo, preferenza che conservò per tutta la vita.

Una visita al circo Wetzel, piccolo tendone con poche centinaia di posti, e il catalogo della casa Effner di «strumenti musicali per artisti» furono due momenti altrettanto importanti per il giovane.

Con sacrifici comperò i primi strumenti: uno xilofono, una serie di campanacci, e dei guanti col fischio, iniziando quelle che dovevano divenire delle importanti raccolte di strumenti per la pista; all'apogeo della sua fama Grock sarà padrone di oltre trenta strumenti.

All'età di diciassette anni, separatisi i genitori, Carlo Adriano ottiene un posto di maestro di francese in Ungheria presso il conte Betlen Sandor: rimane presso la nobile famiglia due

anni, apprendendo contemporaneamente equitazione, acrobazia e scherma.

Poi è difficile seguire la cronologia dei suoi lavori, anche perché le tre biografie spesso sono, in proposito, contrastanti: di volta in volta è liutaio, accordatore di pianoforti, imbianchino, xilofonista, uomo serpente, eccentrico musicale, cassiere, clown di un grande circo che dava quattordici spettacoli al giorno!

Ufficialmente Wettach diventa Grock, nel 1903 quando si trova a sostituire nel duo Brick e Brock il secondo eccentrico che se ne è andato: sceglie allora un nome simile a quello dell'altro, probabilmente pensando di cambiarlo a duo sciolto.

L'incontro con Antonet, tre anni dopo, consacrò invece il personaggio in maniera definitiva: il 1° ottobre 1906 Antonet e Grock debuttano al circo dell'Alegria di Barcellona.

Quando, dopo sei anni, dopo l'invenzione di una ottantina di nuove entrate comiche, il duo si scisse (Antonet, di vecchia famiglia d'arte, preferiva lavorare nel circo, Grock sul palcoscenico), Wettach era in possesso di quanto gli occorreva per realizzare il suo capolavoro, il numero di quaranta minuti «Kubelik e Rubinstein», noto anche come l'entrata del pianoforte.

Tra le due guerre Grock conosce il momento di popolarità più intensa, entra a far parte di quel piccolo gruppo di personalità della scena e dello schermo che il bel mondo si contende. Amico di tutte le maggiori personalità artistiche e politiche del suo tempo, è interessante sentire cosa soleva dire di Chaplin a chi gli sollecitava un parere: «Un bravo ragazzo» ripeteva «era nella troupe di Fred Karno nel 1908, un buon clown, poi si è messo a fare del cinema...».

Nel candore di questa frase c'è, forse, la chiave del personaggio Grock, troppo impegnato a mettere a punto i suoi meccanismi comici per avere un'idea, una visione più realistica del mondo che lo circondava, un artista per il quale l'unico metro di giudizio rimaneva il suo mondo, il mondo dei clowns, un mondo nel quale troneggiava da re.

E' questo un difetto dell'uomo Wettach che non può incidere su di un giudizio del personaggio Grock, ritenuto a ragione l'esponente più tipico dell'arte clownsca: un esempio e un simbolo per tutti i clowns.

Fra il 1929 e il 1932 costruisce a Oneglia la singolarissima Villa Bianca, che appare, con le bizzarrie architettoniche, la materializzazione degli ingenui miti di ostentato fasto e opulenza del mondo del circo.

Rimasto vedovo nel 1917 per la morte della signora francese sposata in precedenza, Grock sposa a Londra nel 1919 Ines Ospiri, già attrice di canto, un'unione felice destinata a durare negli anni.

Nel 1939 diede l'addio alle scene, ma nel 1950 lo ritroviamo impresario di un suo circo col tendone bianco e azzurro, con il quale continuò a lavorare sino al 1954.

Il 31 ottobre di quell'anno si ritirò definitivamente ad Oneglia, dalla quale si mosse solo per sporadiche e nostalgiche apparizioni in televisione.

Come tutti gli artisti del circo, non può lasciare una documentazione esatta di ciò che è stato il suo «numero» in cui acrobazia, agilità, variazione musicale si univano ad un umorismo leggero, ingenuo, fatto di piccoli gesti significativi più che di battute o parodie.

Di sé ha lasciato scritto: «Sono il risultato di mezzo secolo di osservazione ed ostinazione, il desiderio di perfezionare quello che già era perfetto».

Enrico Sprocani: in pista Rhum

Di origine triestina, Enrico Sprocani sceglie come altri augusti il suo nome nella gamma degli alcoolici: in pista si farà chiamare Rhum. Il suo trucco non è molto marcato, discreto come il suo abito privo delle tipiche esagerazioni dell'augusto, più simile, anche nel cappello tenuto sulle ventitrè, ad un ubriaco un po' sciatto di periferia.

Come il suo abbigliamento anche la sua recitazione è contenuta, una maschera immobile, quasi keatoniana che entra con matematica puntualità in ogni azione senza mai scadere nel meccanico.

Per tutte queste ragioni i suoi numeri si apprezzano meglio in circhi piccoli, mentre le grandi piste non rendono onore alla finezza del suo umorismo.

Una nota curiosa: affresca lui stesso con grandi fòrmiche in pose e costumi diversi, il camerin che per lunghi anni gli è riservato al circo Medrano, dove si esibisce con Dario e Bario,

dopo avere lavorato in precedenza con Carlo Manetti e con l'elegante Gustavo Joseph Soman, detto Pipo.

Con i fratelli Meschi dà il meglio di sé, collaborando attivamente all'invenzione di nuove entrate comiche.

A questo proposito si racconta che le sue trovate migliori fossero frutto di sbornie notturne, condizione, per lui, ideale per sfrenata creatività.

Muore dopo averne creata una sul tema del Paradiso Terrestre in cui interpretava la parte di Eva, e si convince, durante l'agonia, che è stato il serpente a portargli sfortuna.

Compromesso fin dalla giovane età dall'eccesso di alcool, che lo consola delle delusioni d'amore e della grave malattia che lo condurrà alla morte.

Per niente attaccato al danaro, vive in povertà

tanto che, per pagargli i funerali, occorre una colletta tra i compagni di lavoro nei quali lascia una sincera nostalgia.

Bibliografia

1. AA. VV., *Le grand livre du cirque*, Genève, Ed. Services, 1977. Coll. Bibliothèque des arts. 2 voll.
2. Tristan Rémy, *Arrivano i clowns*, Milano, Ed. il Formichiere, 1974
3. Federico Fellini, *I clowns*, Bologna, Ed. Cappelli, 1970
4. A. Cervellati, *Questa sera grande spettacolo. Storia del circo italiano*, Milano, Ed. Avanti!, 1975
5. A. Fratellini, *Nous les Fratellini*
6. Alberini, *Gli eredi di Arlecchino*
7. C. A. Wettach, *Sans blague, carrière de clown*
8. Dominique Denis, *Giochiamo ai clowns*, Firenze, Giunti Marzocco, 1976
9. Tristan Rémy, *Les clowns*, Paris, Grasset, 1945

NOTIZIE

TEATRO NUOVA ESPRESSIONE

Parma - Via Mistrali, 7

direttore organizzativo Umberto Nicoli

direttore artistico Pier Carpi

A Parma ha avuto inizio l'attività del nuovo «Centro Teatrale T» Teatro Nuova Espressione, che agirà in particolare nell'ambito dell'Emilia e Romagna.

le attività che si propone:

- scuola permanente di espressione teatrale.
- incontri e dibattiti con registi, autori, attori.
- allestimento spettacoli di autori italiani.
- ospitalità a compagnie e gruppi di lavoro.
- convegni nazionali e internazionali sul teatro e l'immagine.

— laboratorio permanente di ricerca espressiva.

il programma stagione 1978-1979:

DIECI TERMIDORO, MORTE DI ROBESPIERRE
dramma di Luciano Secchi

MANDRAKE A DALLAS
commedia in un atto di Pier Carpi

LA GABBIA
due tempi con canti, intermezzo-dibattito di Luigi Mélesi

L'ABBRACCIO
dramma di Pier Carpi, premio espressione giovani 1978

IL ROGO E IL POETA
lavoro di gruppo del centro T, con dame, cavalieri, streghe e inquisitori, canti, sorrisi e amori di poeti di ieri, di oggi, di domani.

INVITO

Lunedì 29 maggio 1978 - ore 21,00 al teatro San Babila di Milano
Premiazione del 1° Concorso di Espressione Drammatica indetto dalla rivista
Espressione Giovani 78.

I ragazzi del Centro Domenico Savio di Arese e gli 'Anawim di Milano rappresenteranno «La gabbia» di L. Melesi, musiche degli 'Anawim.
Vi invitiamo.

la redazione

A CASTELLAMMARE DI STABIA (NAPOLI)

SEMINARIO-LABORATORIO

teatro drammatico radiotelevisione - musica

promosso da CeMM - O.CRI.COM. - CGS - EG 78

Un gruppo di professionisti e operatori dello spettacolo e della comunicazione sociale, di ispirazione cristiana, anima **un seminario-laboratorio** dal 20 al 27 agosto a Castellammare di Stabia (Napoli) presso il Centro Meridionale Mass-Media.

Invita particolarmente i giovani interessati a:

teatro drammatico: drammaturgia — mimo e recitazione — regia e allestimento scenico

radio-televisione: ideazione e realizzazione di programmi

musica: applicata allo spettacolo.

Si sottolinea: «laboratorio», perché non sarà convegno di studio.

Condizioni di partecipazione

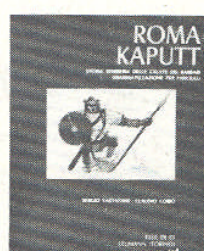
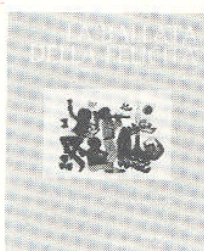
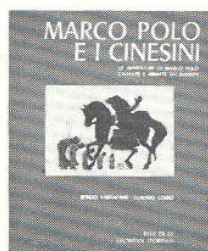
- età minima. 16 anni compiuti
 - l'adesione deve pervenire entro il 15 giugno alla segreteria del CeMM — Via Solaro, 11 — 80053 CASTELLAMMARE DI STABIA (Napoli)
 - l'iscrizione è compiuta col versamento della somma di L. 10.000 sul c.c.p. 6-19207 intestato a Salesiani — CeMM Scanzano — Napoli
 - l'ospitalità sarà in albergo di 2ª categoria con le quote approssimative da L. 10.000 a L. 15.000 giornalieri, a seconda della stanza richiesta
 - per ulteriori informazioni precise, rivolgersi a:
CASTELLAMMARE DI STABIA, tel. 081/87.17.114-87.15.260
ROMA - Via Marghera 59, tel. 06/49.20.97
MILANO - Renata Fasani - Via Mosè Bianchi 94, tel. 02/43.68.56 ore 9-13
-

Collana «ESPRESSIONE FANCIULLI»

ROMA KAPUTT

*Canti mimati di argomento storico
per la drammatizzazione nella scuola elementare*

Contiene i canti dei libretti:
MARCO POLO E I CINESINI
LA BALLATA DELLA FELICITÀ
ROMA KAPUTT



Facciata A

MI CHIAMO ASDRUBALE 1'20''
SONO ARRIVATI 1'18''
CANTO DEI BARBARI 1'52''
CORO DEI ROMANI 2'37''
MARCO POLO 3'47''
CORO DEI CINESINI 2'30''
PREISTORIA 6'41''
FELICITÀ 5'08''

Facciata B

Base orchestrale dei canti per l'esecuzione mimata

Testi: Sergio Vastapane

Musiche, armonizzazioni e strumentazione: Claudio Corio

Assistenza musicale: Antonio Fant

Esecuzione: coro della scuola elementare « Istituto Sociale » di Torino,
diretto da Claudio Corio

Registrazione effettuata

presso lo studio della Feeling Record Italiana, Torino
con l'assistenza tecnica di D. Girardi, A. Rovero
e la collaborazione di G. Fereli (percussioni),
A. Garbero (chitarra), C. Luone (basso), C. Corio (tastiere)

LDC 73203 - Disco didattico
ELLE DI CI EDITRICE
10096 LEUMANN (TORINO)
Corso Francia, 214

ESPRESSIONE GIOVANI 78 - Bimestrale

N. 3 - Maggio 1978 - Sped. abb. post. - Gr. IV (70)

Editrice Elle Di Ci - 10096 Leumann (Torino)