

ESPRESSIONE
GIOVANI
79



ESPRESSIONE GIOVANI 79

bimestrale. anno 2. numero 3. maggio-giugno 1979

redazione

20125 MILANO, via Rovigno 11/A, Tel. (02) 28.41.838 - 28.50.598

Carlo Alvoni, Bartolino Bartolini, Federico Bianchessi,
Gottardo Blasich, Arturo Bombardieri, Marco Bongioanni,
Vittorio Chiari, Gigi Di Libero, Bano Ferrari, Salvatore Grillo,
Valerio Guslandi, Franco Lever, Lorenzo Longoni, Luigi Melesi,
Carlo Maria Pensa, Enrico Resti, Luciano Scaglianti

Con la collaborazione dei C.G.S./CNOS
Cinecircoli Giovanili Socioculturali

corrispondenti

09100 CAGLIARI, viale Fra Ignazio 74
Francesco Loi

50121 FIRENZE, via del Ghirlandaio 40

Vittorio Bicego, Giorgio Bruni, Mario Brusasco, Pierdante Giordano

16151 GENOVA, via Rolando 63

Gino Berto, Primo Campioni

62100 MACERATA, viale D. Bosco 55

Giulio Nicolini

98100 MESSINA, via Lenzi 24

Vincenzo Caruso, Olimpio Simonato

20129 MILANO, via Bovesin de la Riva

Dina Alberti, Graziella Curti

31021 MOGLIANO VENETO, Collegio «Astori»

Severino Cagnin, Enzo Leoni

28100 NOVARA, via Lamarmora 14

Danilo Carretta

80050 CASTELLAMMARE (NA), via Solaro 11

Giancarlo e Roberto Guarino, William Rabolini

00156 ROMA, via Tiburtina 994

Adriana D'Innocenzo, Antonio Petrosino

00185 ROMA, via Marghera 59

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

10100 TORINO, piazza Maria Ausiliatrice 9

Bruno Corrado, Bruno Ferrero

37100 VERONA, via Provolo 16

Gianni Bazzoli, Giancarlo Neffari

amministrazione e distribuzione

abbonamento annuo
responsabile
stampa

EDITRICE ELLE DI CI

10096 Leumann (Torino) Corso Francia 214 - Tel. (011) 95.91.091

Conto corrente postale 2/27196

Spedizione in abbonamento postale Gr. IV (70)

Italia, L. 6.000; Estero, L. 7.000; Arretrati e singoli, L. 1.200

A. Alessi - Registr. Tribunale di Torino, n. 2730, 29.9.1977

Scuola grafica salesiana. Milano



-
- editoriale** **Attori cercansi per l'industria, 2**
- teatro** **Il guardaroba. La scuola del partito. I tre ladri e altri sketches,**
di Luigi Melesi, 5
- cinema** **CINESCUOLA. Esprimere il film,** di Federico Bianchessi, 17
Lo specchio, di Enzo Natta, 23
La donna invisibile: il personaggio femminile nel cinema italiano degli anni settanta, di Federico Bianchessi e Valerio Guslandi, 25
- drammatizzazione
e scuola** **Prospettive e limiti dell'animazione del bambino,** di Gottardo Blasich, 29
Ti aiuta a stare in forma, di Luigi & Bano, 35
- audiovisivi** **Una diapositiva sullo schermo,** di Carlo Alvoni & gruppo "Espressione AV", 42
- cgs** (nel n 4 **Cinecircoli e realtà locali**)
- musica** **Parabola di una vita,** di Giovanni Mauri, 45
Strumenti musicali a corde e a fiato, di Luciano Scaglianti, 53
- esperienze nuove** **Specchio magico,** 59
Il rastramello, di Specchio magico, 63
- avvenimenti
e notizie** **Teatro bilingue,** di Mario Fratti, 80
- segnalazioni** **Leggere il cinema,** di Luciano Simonelli, Mario Paggi, Carlos, 77
Collana Espressione fanciulli, 79
- fotografia** **Foto-inserito,** 48
In copertina: "Aspettando Godot"
-

ATTORI CERCANSI PER L'INDUSTRIA

«Contro il parere dei miei, ho piantato la scuola.

Non mi andava più, né mi interessava. Frequentavo la III scientifico. Ora voglio fare l'attore».

Sta succedendo a Franco, quello che è successo a Gary Cooper.

A scuola non si distinse mai e non la terminò perché non possedeva il dono dell'astrazione e i libri per lui erano lunghe file di parole prive di concretezza, ombra della realtà, incapaci di soddisfare il suo acuto senso visivo e il bisogno fisico, non solo intellettuale, di crescere e vivere. Erano gli anni venti.

Nelle case produttrici americane c'era grande richiesta di cavalieri da western. Frank Cooper, era il suo nome, si presentò per i provini... e i suoi futuri datori di lavoro furono più interessati al suo modo di cadere da cavallo che a quello di cavalcare. Non gli è stato facile però diventare attore.

Ci riuscì. Aveva la stoffa e la volontà, la naturalezza e la genuinità.

Aveva personalità. Cooper non faceva l'attore; lo era. Come del resto tutti gli autentici attori del teatro e dello schermo.

Domanda > offerta

Oggi, sul mercato-attori, è più alta la domanda che l'offerta.

Perché non solo il teatro cerca attori, ma il cinema normale e il superotto, la televisione ufficiale e quelle private, le radio, i rotocalchi, i fotoromanzi.

I mass-media hanno industrializzato il consumo degli attori ma non la loro produzione, se non di quelli in serie; e smerciano politici-attori, calciatori-attori, operai e professionisti-attori, sacerdoti-attori, artisti-attori, pappagalli-attori.

Anche i teatri classici corrono ad accaparrarsi i divi TV dello spettacolo leggero. Non si capisce bene se si tratta di un vero ricambio, della voglia di attori dal volto nuovo, o se è il potere della TV che ci sta condizionando fino a questo punto. Abbiamo però la sensazione che anche gli attori da supermercato avranno vita breve: si usano e si buttano; o, al massimo, rischiano il servizio del chewing-gum.

Attori si nasce

Per essere veri attori, a nostro parere, non è sufficiente la battutina pronta, la spregiudicatezza nell'affrontare gli spettatori, né una forte carica

esibizionistica e nemmeno un prepotente bisogno di una platea capace di drogare le voglie di potere e di soldi, più o meno inconscie. E neppure basta frequentare l'accademia d'arte drammatica.

Le teorie demagogiche in voga, insieme al facile populismo, non cambiano la natura delle cose: non trasformano la creta in oro, né diventeremo tutti dei Leonardo Da Vinci. Al massimo, potranno piantarci sulla nostra cuspide, priva di ornamento, le penne di un pavone, con la prospettiva di finire prima o poi come la gallina di Esopo. Da che mondo è mondo «artisti si nasce», anche se il desiderio e l'utopia nostra ci fanno dire «artisti si diventa». Del resto è risaputo che si incontrano più attori per la strada che nella scuola d'arte: quelli sono nati naturali, questi invece spesso, artificiali.

Non rinuncia alla propria identità

L'attore artista, come il pittore, il poeta, il musicista, deve esprimere sé stesso, la sua personalità, l'intimo profondo del suo essere. Non siamo d'accordo con chi afferma che attore autentico è colui che riesce a rimuovere o sopprimere la propria personalità, per assumere una personalità fantastica. L'attore assume il «ruolo» di un personaggio teatrale, ma senza rinunciare alla propria identità. Può succedere, come del resto capita nel teatro della vita, di confondere l'identità personale con il ruolo, dando origine a una specie di nevrosi istrionica. Ma non è certo l'ideale. La maschera (= ruolo) deve essere vivificata da uno stato d'animo personale, e non la persona animata dalla maschera. Sarebbe una imperdonabile strumentalizzazione.

L'attore ricerca sempre la verità dei sentimenti e delle emozioni anche nella «menzogna teatrale». Li rivive in prima persona con intensità pari o anche superiore a quella del personaggio di cui assume il ruolo.

Dispone di materiale emotivo

Immaginate di essere offesi in pubblico; peggio, di avere ricevuto uno schiaffo. Non riuscirete a dimenticarlo mai. La scossa interiore è stata tale che non vi ha permesso di registrare tutti i particolari e le circostanze esteriori, ma solo il gesto brutale.

Per qualsiasi insignificante motivo, il ricordo dell'offesa subita si riaccende improvvisamente nella vostra memoria emotiva e si raddoppia di intensità. Arrossite, impallidite, il cuore vi batte furiosamente.

Un attore, scrive K. Stanislavskij in «An Actor Prepares», che disponesse di un materiale emotivo molto acuto e facilmente eccitabile, non dovrebbe fare alcuno sforzo per rivivere sul palcoscenico scene analoghe a quelle vissute realmente e che sono rimaste impresse in lui in seguito alla scossa subita. Non avrebbe neanche bisogno della tecnica. Tutto avverrebbe da sé, per forza di natura.

E' attore chi ha una personalità ricca di valenze, fortemente emotiva, e la capacità di mettere in luce i molteplici volti del suo io, sotto lo stimolo e la provocazione delle circostanze e relazioni interpersonali. Senza troppe inibizioni riesce a mettersi in situazione, in diretto rapporto con uomini e cose, personalizzando l'anonimo, il comune, il quotidiano. E queste sono caratteristiche popolari più che tecniche o d'élites.

Si è parlato e scritto della morte dell'attore, ma di quell'attore vecchio,

diventato un fantoccio, un costume e una maschera, svuotato d'ogni significato perché svuotato dell'uomo.

Assistiamo oggi ad una ricerca faticosa dell'uomo, trovato il quale vedremo rinascere anche il nuovo attore.

Perché voglio fare l'attore

Alla domanda che abbiamo rivolto ad alcuni giovani «perché vuoi fare l'attore», così ci hanno risposto.

— *Voglio ritrovare l'uomo vero dentro di me.*

— *Ho dentro degli interrogativi prepotenti, e sento che nel teatro troverò una risposta.*

— *Vedo nel teatro il mezzo più adatto e confacente al mio carattere per porre delle domande alla gente che ha perso l'abitudine d'interrogarsi.*

— *Sono stufo di nascondere i miei stati d'animo, i miei sentimenti: il teatro mi riporta alla luce.*

— *In questo modo mi sento «vivo».*

— *Il tipo di teatro che ho scelto, quello a contatto della gente, gomito a gomito con gli altri, mi aiuta a scoprire una solidarietà che mi libera da una solitudine angosciante.*

— *E' un lavoro che mi piace, mi diverte, non nel senso che non sia faticoso o sia un prendere la vita alla leggera. Mi sento me stesso.*

— *Spero mi aiuti a diventare più persona. Sento che mi «personalizza» radicalmente. Mi svela quello che sono, quello che voglio essere, quello che posso essere.*

Ci vuole anche la scuola

A questo punto è importante dire che ci vuole anche la scuola.

Purtroppo in Italia c'è grande carenza. Forse anche per questo molti attori italiani sono poco versatili, scarsamente atletici, fisicamente impacciati, impreparati alla musica, al canto, alla danza, al mimo, ignoranti di lingue straniere, dalla recitazione accademica, imitatori più che creatori.

Una delle cause è certo la mancanza di scuole efficienti, moderne, sperimentali. Manca inoltre, da trent'anni in qua, una gamma di esperienze teatrali, che era un autentico patrimonio culturale: le recite scolastiche che iniziavano dalle scuole materne, le compagnie filodrammatiche quasi scomparse, le ricerche sperimentali a livello universitario, le feste popolari delegate oggi al partito.

Tutto questo ha favorito l'impoverimento culturale che si è soliti denunciare.

Dobbiamo ritornare al teatro popolare con coraggio e ottimismo, ricordando che i migliori attori italiani, De Filippo, Carotenuto, Scotti, Soleri, Tognazzi, Magnani, Sordi, Totò, sono usciti proprio da quella fucina.

Il ritorno ad una scuola viva, popolare, di tipo artigianale, sostenuta dallo studio, la ricerca, la sperimentazione, il confronto, ci sembra una delle possibilità da rivalutare, prendere in considerazione con urgenza e incrementare per arrivare alla riscoperta dell'attore nuovo per il teatro, la televisione, il cinema.

LA REDAZIONE

IL GUARDAROBA LA SCUOLA DEL PARTITO I TRE LADRI e altri sketches

di Luigi Melesi

E' più facile imitare il lattaio, che mettersi ad accontentare le voglie di tutti.

In questo numero, per la rubrica teatro, vorremmo rispondere ad un gruppo di lettori i quali hanno chiesto a EG «pezzi brevi» e «sul ridere». Che siano brevi, quelli che vi presentiamo, ne siamo certi. Che facciano ridere, dipenderà soprattutto dalla recitazione; dagli attori quindi. Prima di essere nel testo, la vis comica è nell'attore. La comicità nasce da una situazione, da un gesto, da una contraddizione; è nello sguardo dell'attore, nella sua mimica, nel modo di camminare, nel tono della voce, nella fissazione ossessiva di qualche particolare, nel trucco, nell'abito, magari nel cappello o nelle scarpe. L'attore ha la capacità di far ridere anche mentre recita una tragedia. Importante: che non faccia ridere di compassione.

Ridere è un diritto; far ridere può essere un dovere, purché non diventi «droga» che ci costringa, magari senza accorgerci, ad evadere dalla realtà e dalle responsabilità, quelle sociali comprese. E imparare a ridere nella vita, significa sdrammatizzarne alcuni aspetti, uscire da una visione pessimistica del mondo, e, alla fine, riuscire a ridere pure di fronte alla morte. Basta crederla un momento teatrale, uno scherzo, un cambio di scena; non un perdere ma un trovare; non uno scontro ma un incontro.

«Chi bussa? — chiese il moribondo all'infermiera. — Vada a vedere. E se è la morte, la faccia accomodare in anticamera; che abbia la bontà di attendere un quarto d'ora ancora».

I pezzi di LUIGI MELESI che vi presentiamo contengono una comicità che viene fuori dal paradosso, dal grottesco, dalla satira, dall'ironia, dallo scherzo, dal conflitto.

IL GUARDAROBA è un atto breve. S'ispira all'inconscio dell'uomo, dando origine ad una comicità surreale.

LA SCUOLA DEL PARTITO: un montaggio incompleto di battute, barzellette, storielle fiorite nel mondo politico contemporaneo. Ce ne sono di tutti i colori. La satira politica non è mai mancata, specie là dove viene proibita.

I TRE LADRI: trascrizione drammatica di un racconto di Canterbury, di Chaucer, narrato dall'indulgenziere. Ha come tema iniziale il «radix malorum cupiditas» di san Paolo e come finale la ridicola colletta bramosa del cantastorie.

Gli altri sketches sono:

DAL LATTIAIO

PRONTO, PRONTO? HOTEL GOLDEN KAY?

AH, SIETE VOI?

Tutto questo, con altro, andrebbe incastonato dentro l'impianto di uno spettacolo a flash. Un genere classico di spettacolo così è il cabaret: spettacolo di varietà che solitamente si rappresenta al caffè o al ristorante, oggi anche in teatro: musica, battute, canzoni, sketches, balli, mimi, quiz, giochi, e ancora musica... Anche un gioco-spettacolo può essere framezzato da pezzi di varietà. Alla televisione se ne vedono tanti.

Ci ripromettiamo in uno dei prossimi numeri di Espressione Giovani di presentare qualche impianto già sperimentato, una cornice cioè dentro la quale inquadrare vari numeri per creare così un «montaggio teatrale» originale, vario, simpatico, brillante, divertente, ricreativo.

IL GUARDAROBA

Personaggi

VON HERR, uomo senza età

ELISABETH, l'affittacamere, una vecchia signora dall'aria di un incubo

JORGE e ANNA, due camerieri, automi

La scena

L'anticamera della pensione di Elisabeth. Una stanza di una nuda tristezza: pareti bianche e spoglie; tre sedie di vimini verniciate di rosso vivo; un tavolo da toilette con specchio. A destra la porta d'entrata. A sinistra un'altra porta bianca che immette nella camera da letto. Al centro della parete di fondo, il guardaroba: un mobile massiccio, di noce, lucidato.

Il testo

(La stanza è buia. Entra Elisabeth con una lampada, seguita da Von Herr. L'affittacamere alza la lampada per illuminare meglio l'anticamera al nuovo ospite).

ELISABETH – Le va bene o ha qualcosa in contrario? Questa è l'anticamera. *(Fa un giro su se stessa illuminando le pareti, poi apre la porta sulla sinistra).*

Da questa porta si va alla camera da letto. E allora?...

VON HERR – No, non ho niente in contrario a prima vista. Ma non s'accende la luce?

ELISABETH – Sì, quella dell'abat-jour. Se le va bene attacco il generale. Abbiamo tolto la corrente perché siete il primo cliente in questo momento.

VON HERR – Mi va benissimo. La prendo. Non ho problemi se non quello della tranquillità, e qui sento che c'è.

ELISABETH – *(Esce. Accende il generale. La stanza si illumina di una luce soffusa. Rientra in anticamera).*

VON HERR – *(Guardando con distacco ma nei particolari).* L'arredamento è un po' curioso. Il tavolo munito di specchio. Queste sedie che spiccano come fragole nella panna... *(Osservando dalla porta)* Stupendi quei quattro globi di ottone che arricchiscono il letto. Quel guardaroba poi è meraviglioso. Lì dentro ci starà comoda tutta la mia roba. E com'è bene sistemato: un pezzo d'arte al centro della parete più importante.

ELISABETH – Un guardaroba è indispensabile oggi, in questa nostra ricca civiltà. *(S'avvicina e apre l'armadio).* E' completamente vuoto. Capace. Profumato di naftalina. Stia tranquillo signore, qui la tarma non ci sta. E' noce massiccio.

VON HERR – L'ho notato subito anch'io. E, le dico la verità, senza guardaroba non ci sarei rimasto.

Mi scusi: vorrei che qualcuno mi portasse il bagaglio. L'ho lasciato all'ingresso, nella hall, accanto a quel magnifico ficus.

ELISABETH – Sarà fatto.

VON HERR – Abbia la cortesia di darmi subito le chiavi di casa. Mi procuri due asciugamani. A mangiare andrò al ristorante di fronte.

ELISABETH – *(Uscendo)* Sarà servito immediatamente.

VON HERR – Finalmente un po' di pace. Lontano dalle tante schermaglie quotidiane e dalla guerriglia sociale. Si vuole vivere insieme, tutti parlano di comunità... ma al guardaroba personale nessuno rinuncia. Forse non si può rinunciare. Fa parte della natura. *(Si toglie il cappotto invernale, color marrone scuro e la giacca. Scioglie il nodo della cravatta)* Liberarci dal convenzionale non sempre è facile. Come liberarci da certi sogni. Anche quando ti pare di averli buttati fuori definitivamente, il giorno dopo te li ritrovi dentro più prepotenti di prima. Non so ancora se sono più innamorato del sogno o della realtà.

CAMERIERI – *(Entrano dopo aver bussato. Jorge porta le due grosse valigie di Von; Anna gli asciugamani, le chiavi, un vaso con tre rose).*

VON HERR – Oh, grazie. Gentili veramente... e soprattutto precisi.

ANNA – Desidera che le disfi le valigie e sistemi nel guardaroba...

VON HERR – No, no. Grazie. Faccio da me. *(Dà la mancia ai due. Li accompagna alla porta che chiude a chiave).* Nelle mie cose, gli altri, non devono metterci mano. Anzi, non possono. *(Apre la prima valigia)* Certo qui dentro tutto è represso... ma in quel grande armadio... *(L'apre e... trova appeso ad un ometto una divisa militare di comandante, completa di cappello, giacca, pantaloni).*

Ma questa è la mia! Com'è finita qui dentro? Credevo proprio di averla lasciata a Monaco. *(Si toglie i pantaloni normali per indossare la divisa: prima si mette il cappello, poi la giacca, da ultimo i calzoncini. Chiude il guardaroba. Si sente militare, comandante, generale, Führer).*

(Von Herr deve con gradualità arrivare alla manifestazione della personalità di dittatore, in crescendo. Una musica marziale che dal piano si fa fortissima può favorire questa trasformazione).

VON HERR – *(Si ritrova in marcia alla conquista del mondo, applaudito da migliaia di persone, fino ad una esaltazione grottesca.*

Improvvisamente si scopre nello specchio. Cessa la musica di colpo. Si vede «dittatore» nel volto, nei gesti, nel linguaggio, nella divisa.

Sorride con ironia. Scoppia a ridere. Si deride... ma ci crede ancora. Si convince di essere il Führer. Diventa sempre più paradossale ed inspiegabile. Prende il grande specchio dal tavolo per meglio vedersi da vicino. Rifiuta la sua immagine, ma ne è innamorato. La cancella con l'avambraccio e subito la ricerca. Appare un personaggio tragicomico. Lo specchio finisce per terra in tanti pezzi.

E' finito anche il Führer. Si toglie il cappello e la giacca. Si avvicina al guardaroba per riporre gli abiti militari. Apre e vi trova una bellissima ragazza. Per un istante il cuore gli si arresta).

(La ragazza con un braccio alzato è appesa a un uncino del guardaroba).

VON HERR – *(Si passa la mano sugli occhi e vede, con piacere e con imbarazzo).*

Via, non vuole entrare... come devo dire... non vuole uscire da quell'armadio? (Non ha risposta).

Posso offrirle una rosa?

LA RAGAZZA – *(Tace. I suoi occhi inespressivi, muti, senza fondo, sono sempre rivolti a lui...).*

VON HERR – *(Come continuando il discorso di lei)* Devi raccontarmi... Racconta. La mia felicità è nell'ascoltarti. *(E si lascia andare a sedere sulla sedia verniciata di rosso. Pausa).*

(Musica romantica).

VON HERR – Adesso sì, ricordo anch'io. Camminavamo lungo il mare che profumava di alghe e ci investiva con spruzzi aerei d'acqua salata. Le onde spingevano sino ai nostri piedi una bianca schiuma candeggiante. *(Si alza e si avvicina alla ragazza)* Tu reclinavi il capo sulla mia spalla. *(La tocca come per ripetere il gesto, ma ... è un freddo manichino di donna da vetrina. Resta deluso. Non del tutto. Sorride. Ride. Eppure non accetta la realtà. Non è convinto. Non è un manichino. Le mette una rosa in mano. La bacia. Questo suo amore per un manichino di donna lo rende paradossalmente grottesco, allucinante.*

Nel momento in cui intuisce con chiarezza la proiezione del suo inconscio, sbatte la porta del guardaroba in faccia alla ragazza. E ride... si deride).

(Ma, lentamente, la porta dell'armadio si riapre. Incorniciata dal massiccio mobile di noce, lucidato, sta una elegante signora in abito nero da sera. Il suo volto e le mani sono di un bianco trasparente: la morte!)

VON HERR – *(Non si spaventa, ironizza. Ride sempre più istericamente).*

«Senta... profuma di naftalina. Qui dentro la tarma non ci sta, signore, stia tranquillo».

(Improvvisamente si domanda): Ma come mi tratterà? Mi tratterà come un verme o da signore? O mi strangolerà afferrandomi per la gola? Mi colpisce con un pugnale non mi piacerebbe... meglio ancora con una pistola munita di silenziatore. Ma no... no... perché penso al peggio, davanti ad una signora? *(Rivolgendosi alla morte):* Bella! grande, solenne, maestosa, regale!...

Ehi, non ti decidi a venir fuori? Hai paura di me? Io ti faccio paura? No, no, io non ho paura. Da quando in qua la vita ha paura della morte. Non ti muovi proprio? Allora tu devi avere paura della vita. Dimmi la verità. In fatto di verità non ti lasci vincere, lo so. Non rispondi verbo? *(Deciso)* Sei un sogno anche tu allora. Una delle tante cose inutili che ogni uomo conserva nel suo guardaroba!

Ah già, non è la morte che viene da noi; noi andiamo verso la morte. *(Le porge una rosa)* To', prendi, ce n'è una anche per te... o, preferisci un bicchiere di cognac? Ho anche questo. Ti rimetterebbe in vita. Niente? Non vuoi proprio nulla da me, né accetti di venire fuori per stare qualche minuto assieme?... Beh, entrerà io con te. *(Salta nel guardaroba tra le braccia della morte, mentre la porta gli si chiude alle spalle).*

(Musica).

LA SCUOLA DEL PARTITO

Personaggi

IL PROFESSORE

GLI ALUNNI: Piero, Mario, Antonio, Ivan, Gino, Giuseppe, Francesco, Marco, Angelo, Luciano.

L'ISPETTORE *(accompagnato da due segretari)*

La scena

Un'aula scolastica oppure la sede del partito, uno qualsiasi, passato, presente o futuro.

Il testo

(In classe sono presenti gli alunni... anche ultra cinquantenni. Ripassano la lezione. Sono in attesa di ordini).

PROFESSORE – Vi annuncio che in serata ci sarà un'ispezione. Siamo tutti preoccupati, ma soprattutto lo dovete essere voi, perché da voi dipende la nostra, la nostra di me, promozione o bocciatura.

PIERO – Professore, che cosa vengono a ispezionare? Anche il gabinetto?

ALLIEVI – *(ridono nascondendosi).*

PROFESSORE – Che cosa vuoi dire?

PIERO – Che sulle pareti del gabinetto c'è scritto: «Al cesso si va di corpo e al partito anche! E che...»

PROFESSORE – *(furente)* Piero, in piedi. Non ti vergogni di raccontare barzellette schifose sul Partito? Il Partito che ha fatto la grandezza del Paese, il Partito che ha autorizzato il popolo a respingere il nemico, il Partito che ha sviluppato l'agricoltura, il Partito che ha dato la casa ai cittadini, il Partito che ha industrializzato il paese, il Partito che...

MARIO – *(esasperato lo interrompe)* Senta, professore, è il Piero o è lei che racconta barzellette?

PROFESSORE – Qui dentro le domande le faccio io e non voi! Avete capito? E fatelo capire anche a chi ha la testa di legno...

ISPETTORE – *(entra nel momento di massima tensione...)* Che cosa succede? Come mai questo bordello?

ANTONIO – Scusi signore, dalla testa di legno... Qui dentro le domande le fa solo il nostro professore, non ha ancora capito?

PROFESSORE – *(fulmina con lo sguardo Antonio. Poi ordina a tutti gli allievi di mettersi in piedi).* In-piedi! At-tenti! Salutate il mio e vostro superiore.

ALLIEVI – *(scattano in piedi e tutti insieme in un accordo stonato grideranno uno slogan... seguito da:)* Comandi Ispettore.

ISPETTORE – *(Passa in rassegna la scolaresca. Vede uscire dal taschino di Ivan un biglietto. Lo ritira. Legge. Il suo volto si oscura. Gli ordina di andare alla cattedra).*

Fuori! *(e agli altri)* Seduti tutti. *(Si siedono).*

IVAN – *(Esce. E' preso da una finta paura).*

ISPETTORE – Come ti chiami?

IVAN – Ivan, signor Ispettore.

ISPETTORE – Chi è tuo padre, Ivan?

IVAN – E' il Partito, Signor Ispettore!

ISPETTORE – E tua madre?

IVAN – La segreteria del Partito, signor Ispettore!

ISPETTORE – Molto bene. Quando sarai grande cosa vuoi diventare?

IVAN – Orfano, Signor Ispettore.

ISPETTORE – *(Infuriato).* Non lo sarai mai. Il Partito è immortale!

GINO – Ispettore, me ne frego se il Partito è immortale se io poi devo morire.

ISPETTORE – A chi milita per il Partito non interessa la propria morte, ma solo la vita del Partito. *(Poi chiama vicino il Professore e gli dice sottovoce).*

Opporre il Partito al popolo, è come opporre il cuore al corpo umano. Io esco un attimo. Lei ordini agli allievi disciplina e dica alla scolaresca che colui che deride il Partito, critica il Partito, si oppone al Partito merita l'inferno di qua, non di là, e... anche per il suo professore.

(*Agli allievi*) Mi assento un attimo, mi vuole al telefono il Partito. (*Esce*).

PROFESSORE – In-piedi. At-tenti! (*Appena uscito l'Ispettore*). Seduti. E fate attenzione. «Chi deride il Partito merita tre anni di lavori forzati; chi critica il Partito merita sei anni di lavori forzati; chi si oppone al Partito merita l'ergastolo». E la legge è uguale per tutti. Questo significa che il premio si riceve in solido. Cioè se tu Piero ti opponi al Partito, tutti noi meritiamo l'ergastolo, io compreso.

ALLIEVI – (*Comprendono il discorso del professore e si dispongono per continuare la satira*).

ISPETTORE – (*rientra con i due segretari, mentre il professore dà gli ordini consueti alla scolaresca*).

Che ora è, professore?

PROFESSORE – Ispettore, è l'ora che volete voi!

ISPETTORE – Le 21 e 15.

PROFESSORE – (*Guardando l'orologio*) Esatto Ispettore: le 21 e 15.

ISPETTORE – Ho intenzione di interrogare i suoi allievi in scienze naturali, economia, filosofia, premio Nobel, politica estera... Mi riserverò un giudizio globale al termine dell'interrogatorio. Sentiamo... (*Legge i nomi sul registro*) Giuseppe... E' possibile sedersi sopra un riccio?»

GIUSEPPE – Di massima no. Ci sono però tre eccezioni in cui diventa possibile: se si rade il riccio; se si fa sedere un altro al proprio posto; e, da ultimo, se il Partito lo ordina.

ISPETTORE – (*Soddisfatto*) O.K.! No! Jes! No! Ja! No... Ma sentiamo Francesco. Come è possibile nella nostra nazione avere un frigorifero sempre pieno, indipendentemente dai raccolti, dagli arrivi di merce, dalla coda davanti ai negozi, dai prezzi politici?

FRANCESCO – Basta attaccarlo alla radio del Partito, Signor Ispettore.

ISPETTORE – D'accordo... Emh!... Angelo, tocca a te. Che differenza passa tra un film muto e la nostra democrazia?

ANGELO – Nel film muto si può vedere ma non si può sentire. Nella democrazia si sente parlare ma non si vede.

ISPETTORE – Certo è una realtà ideale... Dimmi Marco, che consiglio si può dare, ad un intellettuale?

MARCO – Prima di tutto di non pensare. Se non può farne a meno, non deve parlare. E se anche di questo non può farne a meno, non deve sottoscrivere. Se non può farne a meno, non si stupisca.

ISPETTORE – Intuitivo, Marco... Tocca a Luciano. Come mai il nostro Partito è andato nelle nazioni vicine?

LUCIANO – Perché è stato chiamato, Signor Ispettore.

ISPETTORE – E fino a quando ci resterà?

LUCIANO – Finché non avrà trovato coloro che l'hanno chiamato.

ISPETTORE – Vi dico che siete sulla buona strada...

ALLIEVI – Per dove, signor Ispettore?

ISPETTORE – Sulla strada del Partito, che supererà i suoi avversari.

ALLIEVI – E dove stanno andando gli avversari del Partito?

ISPETTORE – Verso la rovina totale.

ALLIEVI – Evviva! Evviva!

ISPETTORE – Noi abbiamo bisogno di fare dei seguaci. La scuola del Partito ha questo obiettivo.

E vi diciamo che:

1° Chiunque troverà un nuovo membro per il Partito sarà esentato dall'obbligo di venire alla scuola del Partito per sei mesi.

2° Chiunque troverà cinque membri nuovi per il Partito, avrà diritto di lasciare la scuola del Partito.

3° Chiunque troverà dieci nuovi membri al Partito riceverà una dichiarazione che non ha mai frequentato la scuola del Partito.

E ricordatevi infine che il Partito non molla e che per il Partito «molti nemici, molto onore».

I TRE LADRI

Personaggi

L'INDULGENZIERE, *cantastorie medievale*

TULLIO, *il più giovane*

MELIBEO, *il complice*

GIANNOZZO, *il più malvagio*

UN VECCHIO

La scena

Una strada, una collina, una grossa quercia, il sole d'agosto.

Il testo

L'INDULGENZIERE – Signori, quando predico cerco di farmi sentire più che posso. La mia voce vibra; è sonora come una campana. Quello che dico, lo so tutto a memoria. L'argomento della mia predica è, e sarà sempre, uno solo: «Radix malorum est cupiditas». (*Giustificandosi*) Racconto le mie solite storie autorizzato. Guardate: diplomi, autorizzazioni, patenti, bolle e sigilli (*li tira fuori*). Lo dico per salvarmi le spalle. Alla fine distribuirò perdoni, indulgenze e miracoli.

Io predico, come sentirete, contro l'avidità...

Ascoltate questa storia. Vi piacerà di certo. E' molto morale e la uso nelle mie prediche per guadagnare... anime.

State zitti. Incomincio.

(Si apre il sipario. Arrivano i tre ladri: Tullio, Melibeo, Giannozzo. Portano cappelli uguali, a falda larga; stivali e coltello. Camminano da ore. Sono sudati e stanchi).

TULLIO – Uffa, non ne posso più. Questo sole mi brucia. Che cosa vi sembra se ci sedessimo all'ombra di questa magnifica quercia?

MELIBEO – Non è una brutta idea. Sono sfatto anch'io. Tengo la gola arsa

e non ne posso più. Per giunta ho un nodo all'alluce del piede destro che mi fa vedere le stelle.

GIANNOZZO – (*Ironizzando*) Datti alla crapula e al vino dell'Inferno, Melibeo, è l'unica maniera per fartelo passare... Ma adesso riposiamo tutti. E sì, possiamo sederci. E' proprio una bella idea, quella di Tullio.

Ma che cosa ci è venuto in mente di metterci in strada per braccare quel maledetto ladro?

TULLIO – Non vorrei cambiar parere, Giannozzo. Lo sai che ha ucciso improvvisamente, stanotte passata, Tizio, compagno nostro di vecchia data, mentre se ne stava ubbriaco, seduto nella taverna.

MELIBEO – Sentite. Noi tre siamo stati sempre d'accordo. Diamoci la mano e promettiamoci fede di fratelli; rinnoviamo la nostra volontà di uccidere questo falso traditore e ladro, assassino di tanta gente e dell'amico nostro.

(*Si mettono in ginocchio, in cerchio, si prendono per mano incrociando le braccia*).

TUTTI – (*Insieme*) Ci diamo fede di vivere e di morire l'un per l'altro, come fossimo fratelli di sangue. Colui che ha ucciso tanta gente, che è soprannominato «La Morte», prima di notte cadrà morto per sempre. Amen. (*Si siedono nuovamente*).

GIANNOZZO – E' strano. Questa terra mi pare stia profundando. (*Guarda la terra su cui era seduto. Annaspa. Vede spuntare una specie di cassaforte*). Ma che cos'è questa roba?

TULLIO – Sembra il coperchio di una cassaforte.

MELIBEO – Non può essere! Mica sarà una cassa da morto?

TULLIO – Tocca ferro!

VECCHIO – (*Arriva, avvolto in un grande tabarro, con cappuccio*).

(*I tre vedendolo si indispettiscono. Sono presi da dubbi. Ricoprono la cassa scoperta*).

GIANNOZZO – Ohè! Straccione della malora, che fai qui? Perché sei tutto imbacuccato fuorché il viso? (*Gli si avvicina, vede che è un vecchio*). Com'è che vivi ancora, vecchio come sei?

VECCHIO – Per quanto abbia girato tutto il mondo, non ho trovato uno che voglia cambiare la sua gioventù con la mia vecchiaia. E devo tenermela, finché la morte... O vuoi tu barattarla?

MELIBEO – No, vecchio straccione. Tu non la passi liscia.

TULLIO – (*Si alza, s'avvicina al vecchio, impugnando il coltello. Lo guarda in faccia togliendogli parte della cappa che gli copre il volto*). Non sarai tu, vecchio, quel vile traditore, detto «La Morte», che uccide in paese tutti gli amici nostri?

GIANNOZZO – Ci scommetto che tu sei una spia sua!

MELIBEO – Dicci dove si trova... o tu ce la pagherai.

GIANNOZZO – Certo tu sei d'accordo con lui, per uccidere noi giovani. Di noi hai grande invidia.

VECCHIO – (*Con disinvoltura e per nulla intimorito*) Se tanto vi è caro, signori miei, trovare chi cercate, restate qui, sotto questo albero. Il ricercato, l'ho lasciato, in fede mia, ieri, sotto la quercia, e quivi tornerà. Per i vostri vantì, certo, non si nasconderà. Salve giovanotti, e il Dio che v'ha redenti, migliori vi faccia. (*Se ne va*).

GIANNOZZO – Se n'è andato, il vecchio, finalmente. Siamo ormai soli. Scopriamo questa cassa appena vista.

(I tre si mettono a scavare ed estraggono la cassaforte).

TULLIO – Apriamola, vediamo che cosa contiene. (*La forzano. Con fatica riescono ad aprirla.*)

MELIBEO – Fortuna è oggi dalla nostra parte. Un tesoro!

GIANNOZZO – Quanti fiorini d'oro tondi conati.

TULLIO – Belli, luccicanti, sonanti giusto. (*Grida dalla contentezza.*)

GIANNOZZO – Ssst! Sei matto? Non capisci che potrebbero scoprirci? Fratelli, sentite quello che vi dico. Questo tesoro ci ha dato fortuna perché allegri e lieti viviamo tutta la vita. Spenderemo in abbondanza, ché in abbondanza abbiamo ricevuto.

MELIBEO – Chi di noi stamattina avrebbe pensato di trovare tanta grazia?

TULLIO – (*Con ingenuità*) Senza dubbio questi soldi non son nostri.

GIANNOZZO – Che cosa dici? Vuoi che li lasciamo qui perché li intaschi un altro al posto nostro? Quest'oro deve essere portato via di qua, in casa mia o... in casa vostra, perché ora tutto è nostro.

TULLIO – Ma come si fa a portarlo via di giorno? Se ci vedono ci prenderan per ladri... e finiremmo attaccati alla forca.

MELIBEO – Allora bisogna portarlo via di notte, con grande astuzia e destrezza.

GIANNOZZO – Io propongo che si tiri alla paglia più corta, per vedere a chi tocca. E chi tira la corta, a cuor leggero, andrà in città di fretta a comprare, senza dar nell'occhio, pane, companatico e vino buono per la giornata. Gli altri due resteranno ad attenta guardia del tesoro. Giunta la sera, sfamati e in gran forza, porteremo il tesoro via, d'amore e d'accordo, dove meglio crederemo. (*GiannoZZo prende tre fili di paglia, li stringe nel pugno e fa tirare la sorte agli altri due.*)

MELIBEO – Tullio, tocca a te ed è più che giusto. Sei di noi tre il più giovane.

TULLIO – Va bene. Vado e torno. Mi raccomando... in guardia e occhio! (*Prende lo zaino e s'allontana di corsa.*)

GIANNOZZO – Fa in fretta e acqua in bocca.

MELIBEO – (*Seguendo con lo sguardo Tullio*) Va come il vento. I fiorini gli han dato le ali.

GIANNOZZO – Senti, tu hai giurato d'essere mio fratello, perciò voglio spiegarti un grosso vantaggio. Quest'oro dovrebbe essere diviso in tre parti. Ma se io avessi trovato la maniera di dividerlo fra noi due soli, non ti pare che ti avrei reso un servizio proprio da amico?

MELIBEO – Ma non lo vedo affatto possibile questo. Tullio sa benissimo che l'oro l'abbiamo noi; quindi che potremo fare? Che cosa gli diremo?

GIANNOZZO – (*Con confidenza*) Mi posso fidare? Se me lo prometti, ti dirò il da farsi in poche parole... e tutto condurremo a buon fine.

MELIBEO – Ti giuro sulla mia parola. Non ti tradirò.

GIANNOZZO – Or bene, noi siamo in due: due di noi hanno più forza di uno solo. Sta dunque attento. Appena Tullio sarà tornato, e si sarà messo a sedere, tu alzati in piedi, come per scherzare e fargli festa, e mentre tu fai la lotta con lui per gioco, io lo trafiggerò nei fianchi; tu poi farai lo stesso. Allora tutto l'oro sarà nostro e ce lo divideremo fra te e me.

MELIBEO – (*Entusiasta*) Sono d'accordo. Così potremo soddisfare tutte le voglie nostre. Oh, ecco Tullio di ritorno. Buon viso a cattivo gioco!

GIANNOZZO – Sei stato assai veloce, Tullio!

TULLIO – Ho pensato molto alla vostra sete. Per questo ho corso tanto, ma tanto che... una gran sete mi son preso anch'io. (*Con avidità beve dal suo*)

fiasco, lasciando l'altro in vista, per gli amici. Questi si buttano sul pane e prosciutto) (Tra sé) Credevan di farmi fesso, e riuscire a fuggire con tutto l'oro!... (Beve).

MELIBEO – *(Si alza. S'avvicina a Tullio che stava bevendo. Scherza alzandogli il fondo del fiasco...)*

GIANNOZZO – *(Colpisce Tullio alla schiena).*

TULLIO – *(Stramazza a terra, urlando e rovesciando il fiasco che teneva in mano. I due lo guardano, finito).*

GIANNOZZO – Ora che l'abbiamo ucciso, mettiamoci a bere e stiamo allegri. Penseremo poi a seppellirne il corpo.

MELIBEO – Sento la gola arsa.

(Il sole tramonta).

GIANNOZZO – *(Prende il fiasco rimasto intatto e beve a canna; lo porge poi all'amico, e gliene fa trincare un bel po'. Subito i due si sentono male. Si guardano in faccia. Si contorcono dal dolore di pancia. Cadono, morti, accanto al morto).*

L'INDULGENZIERE – Io credo che nessuno abbia mai descritto sintomi di avvelenamento più tremendi di quelli. Così morirono i due omicidi e lo sleale avvelenatore con essi.

O uomini sciagurati! O cupidigia! O scelleraggine!

(Cambiando tono) Miei buoni amici, sarete liberi da morte, purché offriate a me, grande indulgenziere, sterline e dollari, fermagli d'argento e orecchini d'oro, spille e anelli... ma tutto è buono. In cambio io vi dono, perdono, benedizione e vita eterna.

DAL LATTIAIO

(Filippo entra in una latteria)

FILIPPO – Buona sera, signor lattai. Vorrei del formaggio olandese.

LATTAIO – Come, nel paese del parmigiano-reggiano lei cerca formaggio...?

FILIPPO – Sì, formaggio olandese.

LATTAIO – Non è possibile. Quando penso che non c'è cosa più significativa che personifichi l'Italia al di fuori del parmigiano-reggiano. E poi in Italia abbiamo almeno trecentotredici qualità di formaggio, dalla fontina al taleggio, la caciotta e la mozzarella, l'invernizzina e il gorgonzola... lei vuole formaggio olandese?... Mi ascolti bene. Eccole del formaggio italiano. Lo prenda, se lo porti a casa, l'assaggi e se non le piacerà, lo riporti indietro. Così le va?

FILIPPO – O.K. *(Si guarda attorno come per cercare altro).*

LATTAIO – Desidera altro?

FILIPPO – Vorrei... del tonno di Scozia.

LATTAIO – Di dove?

FILIPPO – Di Scozia!

LATTAIO – Ma allora, signore, che storia è? In Italia abbiamo pescatori che nel mare di Sicilia pescano il tonno per noi, e lei vuole il tonno... di dove?

FILIPPO – Della SCO-ZI-A!

- LATTAIO – Prenda signore, ecco del tonno italiano. Se lo porti a casa, l'assaggi, e se non le piacerà, me lo riporti indietro. Così le va?
- FILIPPO – O.K. *(Si guarda ancora attorno)*
- LATTAIO – Ma vuole ancora qualcosa d'altro?
- FILIPPO – Sardine del Portogallo!
- LATTAIO – *(Impazientito)*. Ma lei insiste, signore. Non è possibile, lei lo fa apposta, lei è recidivo. Adesso mi domanderà spaghetti australiani, prosciutto tunisino, arance della Groenlandia?! Mi tenga signore, mi tenga, se no io la prendo e poi gliene do tante, ma tante... che...
- FILIPPO – Oh! Oh! Oh! Oh! Oh! la, la. Oh, la, la! Lei è un poco nervoso, per non dire nevrotico. Io avrei dovuto sposare sua sorella, ma... penso che non lo farò più. Perché se ha un carattere così brutto come il suo, io preferisco sposare una ragazza tedesca.
- LATTAIO – Una tedesca! E lei osa criticare mia sorella, signore? E' la più bella ragazza del mondo! Mia sorella è più graziosa di... è Miss-Formaggio. Aspetti, signore. Vado a chiamarla, Titti, Titti, Vieni subito!
- TITTI – *(Entra tutta avvolta in un accappatoio da bagno)*.
- LATTAIO – Aspetti. La guardi bene mia sorella! E' graziosa! Ha gli occhi blu come le trote dei nostri laghi alpini; e i denti bianchi, bianchi come i formaggini di capra. Stupenda, meravigliosa, incantevole! Il suo seno è fior di latte e i due fianchi gonfi e soffici come panna montata. Affascinante! Signore, la cosa è semplice, mi dia retta: se la porti a casa, l'assaggi, e se non le piace me la riporti indietro. Le va bene così?
- FILIPPO – No! Preferisco il formaggio olandese.

PRONTO, PRONTO? ... HOTEL GOLDEN KAY?

(Il bar dell'Hotel Golden Kay, vuoto e con le luci spente; presso la cassa, seduto al telefono, un cliente, serio, preoccupato, quasi nervoso. La voce del centralinista fuori campo. O viceversa. Si potrebbe anche dividere la scena: da una parte il bar, dall'altra il centralino con centralinista in uniforme).

IL CLIENTE – Pronto, pronto?... L'hotel Golden Kay?

CENTRALINISTA – Sì, signore!

IL CLIENTE – Mi dica, per gentilezza, a che ora apre il bar?

CENTRALINISTA – Signore, si apre alle sette domani mattina.

IL CLIENTE – Scusi, ma non potrebbe farlo prima?

CENTRALINISTA – No, signore, mi spiace. Io sono solo il centralinista, e mi scuso... Le ripeto che il bar si apre domani mattina alle sette precise.

IL CLIENTE – Ma lei non può proprio farlo aprire prima?

CENTRALINISTA – No, signore, e non insista oltre... Arrivederci e buona sera.

IL CLIENTE – Ma troverò bene qualcuno. Voglio riprovare. Voglio ritelefonare. Pronto? Hotel Golden Kay?

CENTRALINISTA – Sì, signore.

IL CLIENTE – A che ora apre il bar?

CENTRALINISTA – M'ascolti bene, signore. Lei mi ha già telefonato ed io le ho anche già risposto: alle sette domani mattina!

IL CLIENTE – Non potrebbe farlo aprire per me questa sera in via del tutto straordinaria?

CENTRALINISTA – No, signore. E non insista. Alle sette di domani mattina. Vada a letto subito... Ho l'impressione che lei abbia bevuto troppo quest'oggi, signore. Vada a nanna e... sogni d'oro.

IL CLIENTE – Io voglio...

CENTRALINISTA – Arrivederci e buona notte, signore!

IL CLIENTE – Bella anche questa. Non mi ha proprio convinto. Voglio provare ancora una volta e sarà l'ultima. (*Intona una canzone*). Fatti mandare dalla mamma, a prendere il latte... Ritelefono. Vorrei per forza... Pronto?...

CENTRALINISTA – Pronto!

IL CLIENTE – L'hotel Golden Kay?

CENTRALINISTA – Sì, signore. E le rispondo per l'ultima volta. Lei sta rompendomi l'anima, esasperandomi... Lei mi provoca. Il bar apre alle sette di domani mattina. Questo è tutto. E se lei è un cretino non obblighi gli altri a essere altrettanto. E mi lasci in pace una buona volta. (*Cambiando tono*). Mi scusi, mi dica: perché non va a letto? E' tardi, signore.

IL CLIENTE – Non posso...

CENTRALINISTA – Ma perché?

IL CLIENTE – Sono chiuso nel bar!

AH, SIETE VOI?

(Un padre incontra il salvatore di suo figlio che stava annegando miseramente nelle acque di un fiume).

IL PADRE – Ditemi, ditemi per favore! Siete voi il coraggioso salvatore di mio figlio che stava per annegare nei vortici del fiume?

IL SALVATORE – Sì, sì, sono io. Non ho fatto che il mio dovere. L'avrei fatto per chiunque, s'immagini per un ragazzo.

IL PADRE – Ah, siete voi?! Voi in persona?

IL SALVATORE – Sì, gliel'ho già detto. Sono io. Suo figlio camminava sulla riva destra del fiume, sopra quei lastroni di marmo. E' scivolato ed è caduto in acqua... facendo un volo... plaff! L'ho visto ed immediatamente mi sono tuffato, nella speranza di salvarlo... ploff! Il resto lo sapete bene. Ma perché...

IL PADRE – (*interrompendolo*) Ah, siete voi che avete salvato mio figlio dall'annegamento?!

IL SALVATORE – Sì, sono io. Mentre veniva travolto da un gorgo pauroso, l'ho preso per i capelli e, lottando con tutte le mie forze contro il fiume l'ho trascinato a riva. Subito gli ho praticato la respirazione artificiale... bocca a bocca... e sono riuscito a salvarlo. E' stato uno sforzo immane.

IL PADRE – Ah, siete voi!?!

IL SALVATORE – Sì, sono proprio io...

IL PADRE – Ma, e il suo berretto, eh? Del berretto di mio figlio che cosa ne avete fatto?

Schede per un'educazione al linguaggio del film

Con questa nuova serie di articoli di Federico Bianchessi, ci rivolgiamo agli insegnanti della scuola dell'obbligo che si trovano alle prese con la necessità di lavorare attorno al cinema in modo pratico ed efficace, con lo scopo di fare dell'allievo un soggetto e non un oggetto della civiltà delle comunicazioni di massa.

La serie di articoli che proponiamo ha un'origine ed una destinazione molto concreta: evitando tutte le esercitazioni verbali sull'argomento «teoria della didattica del cinema nelle scuole medie» (chi non ne ha sperimentato la noia?), partiremo senz'altro dall'esperienza quotidiana dell'allievo, dentro e fuori la scuola.

E' del resto sempre nei programmi di EG fornire strumenti utili ad impadronirsi delle tecniche e dei linguaggi che la società produce e mette a disposizione di chi se ne sa servire.

L'elemento centrale della nostra ricerca-proposta è il film e il linguaggio del film: dal film, nel film, sul film si svolgerà la trama della serie, che punta a definire una gamma di possibili analisi del testo filmico e, soprattutto a concretizzare vari interventi creativi, sul film e a partire dal film, che hanno lo scopo preciso di maturare la soggettività espressiva del giovane spettatore cinematografico, non relegandone la funzione a mero strumento di tollerante e passivo assorbimento culturale-sociale del film e della sua ideologia, ma facendone una controparte, una risposta personale e feconda di idee proprie.

La serie si articolerà in quattro puntate e proporrà di volta in volta un gruppo di schede operative, di analisi e di lavoro, da utilizzare come materiale didattico sussidiario. I primi due gruppi riuniti sotto il titolo di «Esprimere il film» intendono stimolare il giovane studente ad una lettura del film che sia insieme il più possibile obiettiva e personale, collegando sempre il film alle altre realtà culturali e sociali che egli sperimenta ogni giorno personalmente. Gli altri due gruppi, i più originali, raccolti sotto il titolo di «Esprimersi col film», si propongono invece, come si è detto, la maturazione di una capacità ricreativa, di risposta personale alla comunicazione cinematografica: anche in questo caso, verranno proposte delle schede, schede di lavoro sul film, elaborate attraverso uno studio attento e documentato delle attese e degli interessi del pubblico giovane del cinema e dell'utilità sociale e culturale di un lavoro come questo, specialmente se svolto in un contesto scolastico.

E' nelle nostre intenzioni sviluppare successivamente la proposta contenuta in questa serie di articoli in un testo, più ampio e più organico, che illustri una metodologia di studio del film, valida non solo per la scuola, ma anche per cineforum e gruppi di studio. Per questo motivo è estremamente utile la vostra diretta collaborazione: ogni consiglio, ogni proposta, ogni critica saranno tanto più gradite quanto più concorreranno alla messa a punto di uno strumento che, riteniamo, potrà essere utile a molti insegnanti e, soprattutto, a molti giovani.

1. ESPRIMERE IL FILM: la storia e la società

In questo primo gruppo di schede di analisi cinematografica cerchiamo di condensare i modi più proficui per stabilire un collegamento concreto tra il film e la conoscenza della storia e della società indispensabile, anche ad un ragazzo delle scuole medie, per crescere come attento lettore dei messaggi del cinema.

Ogni proposta è rivolta a stimolare un lavoro di ricerca che deve avere due punti di partenza ed un punto di incontro: il gruppo degli studenti e l'insegnante rappresentano i due punti di partenza, concepiti autonomamente come unità di ricerca ciascuno all'interno della propria realtà (e non è detto che sia l'insegnante ad essere avvantaggiato); la scuola è invece il necessario punto di collegamento, di confronto, di discussione dei dati raccolti intorno al tema proposto dalla scheda e di elaborazione definitiva della stessa.

Ogni film è un fatto storico e un fatto sociale che nasce da altri fatti storici e da altre situazioni sociali. E' questo il concetto basilare di questo primo schedario, ed è anche il primo elemento che un insegnante dovrebbe far recepire ai suoi allievi: il film non si fa da sé, o per magia, ma è il risultato di una società e di un lavoro, un prodotto che riflette su di sé la storia e, spesso, la giudica, la trasforma, la strumentalizza, oppure la contesta proponendo nuove soluzioni, ora fantastiche ora reali, ora evasive ora impegnative. Impariamo quindi innanzitutto a leggere nel film la sua dimensione storica. Ci saranno utili a questo scopo le prime schede che proponiamo.

1ª SCHEDA - Le condizioni di produzione del film

E' una scheda all'interno della quale possono strutturarsi diversi settori specifici:

- l'epoca in cui è stato prodotto;
- la nazione;
- l'industria che l'ha prodotto;
- l'autore (o, meglio, gli autori).

Questa prima scheda è indispensabile ad inquadrare il film nel proprio contesto storico: nell'elaborazione dei dati si deve tenere presente la *situazione politica*, la *struttura economica e sociale*, l'*atmosfera culturale* dell'epoca e del luogo, e, non ultima, anche la *tradizione cinematografica*, le consuetudini della produzione di film in quel contesto. Una certa porzione del lavoro di ricerca dovrebbe essere compiuta dagli allievi stessi, soprattutto quella più

a loro portata, che può essere la raccolta di notizie sull'epoca (in genere abbastanza recente) e sull'autore (per i registi più noti) del film. L'insegnante dovrebbe affrontare, nei termini più semplici e chiari, il discorso circa il tipo di produzione del film e circa le condizioni tecniche.

La scheda dovrebbe consentire, alla conclusione del lavoro, di rispondere alle seguenti domande:

— *In che modo il film documenta la storia e la situazione contemporanea dell'epoca in cui è stato girato?*

— *Quali sono i caratteri che fanno del film considerato un prodotto caratteristico della nazione che l'ha prodotto?*

— *Quale è la posizione dell'autore del film circa le idee prevalenti al suo tempo e nella sua nazione?*

— *Quali erano le idee del produttore (non dell'autore) circa la funzione e l'utilità di girare questo film?*

— *In che modo e in che misura le tecniche cinematografiche caratterizzano storicamente il film considerato?*

— *Quale tipo di società, in conclusione, ha prodotto il film considerato?*

Per rispondere a queste domande, come è facile capire, non è sufficiente documentarsi in modo astratto: occorre vedere e interpretare il film. Quindi si devono fondere il lavoro di ricerca vero e proprio con quello di lettura del film, per poter giungere a delle risposte capaci di accrescere la conoscenza della storia e della società oltre che del cinema.

2ª SCHEDA - Il film come testo di storia

Questa scheda prende in considerazione il «contenuto» del film, visto nella sua prospettiva storica.

Quasi tutti i film collocano la propria vicenda in una dimensione temporale più o meno fortemente caratterizzata.

La prima cosa da considerare è se si tratta di un film storico vero e proprio o di un film che colloca gli avvenimenti che descrive nell'epoca ad esso contemporanea o, nel caso di film di fantascienza, nel futuro. In ogni caso, è sempre utile dimostrare i legami esistenti tra la vicenda del film e fatti storici che, se pure non vengono citati, sono implicitamente presenti come radici, come spiegazione remota della vicenda stessa. E questo anche nel caso di film in cui l'aspetto storico-sociale sia volutamente trascurato dall'autore.

Una volta individuati dunque i fatti storici cui fa riferimento la vicenda, il secondo passo consiste nel valutare l'interpretazione che di essi dà il film, verificandone il grado di imparzialità e/o di manipolazione. Questo sarà molto utile come esercizio per insegnare ai giovani studenti a interrogarsi sempre sull'autenticità di ciò che viene loro presentato come verità, e a documentarsi utilizzando altri strumenti. Il film potrà diventare così lo spunto di una lezione di storia interessante e diversa dal solito, oltre che molto proficua. Sarà anche importante dare ragione dei motivi più probabili che hanno spinto l'autore a presentare quei fatti e quell'epoca in quel certo modo piuttosto che altrimenti.

Nel caso di film i cui contenuti narrativi siano collocati in un contesto temporale diverso dal nostro, sarà poi necessario cercare il probabile collegamento tra quei fatti storici e la situazione storica dell'epoca in cui è stato girato il film (prima scheda), in modo da giustificare l'interesse per certi fatti

del passato (o magari del futuro). E' anche possibile che la sola ragione della scelta sia stata la spettacolarità degli avvenimenti mostrati: sarà comunque utile anche in questo caso prenderne atto nella scheda.

Le domande a cui la scheda dovrebbe, una volta completata, permettere di rispondere sono:

— *Quali sono i fatti narrati dal film che si possono definire come «fatti storici»?*

— *Qual è il quadro storico in cui si inserisce la trama del film?*

— *Il film è obiettivo e imparziale nella presentazione dei fatti o assume una posizione, un punto di vista? E quale punto di vista?*

— *Quali fonti, oltre che il film, possiamo usare per conoscere la storia del periodo e dei luoghi mostrati dal film?*

— *Qual è il rapporto dei fatti storici mostrati dal film con i fatti contemporanei all'epoca della sua realizzazione? E quale con i fatti che sono contemporanei a noi, oggi, nel momento in cui studiamo il film?*

3ª SCHEDA - Il film come fatto sociale

Ma il film, oltre che specchio di storia, è anche un fatto sociale. Non è sempre facile distinguere la sfera della storia da quella del sociale, in quanto esse sono, nella realtà, intimamente fuse. Tuttavia è possibile organizzare un primo elementare studio della sociologia del film, adatto anche a chi non disponga di strumenti raffinati da ricerca o di metodologie complesse. Le schede che presentiamo a questo proposito intendono inquadrare la sociologia del film in due momenti: quello del film come prodotto sociale destinato a un certo pubblico e a provocare determinate reazioni nella società; e quello del messaggio sociale che il film, al di là del messaggio superficiale, comunica agli spettatori, magari senza che questi ne siano perfettamente coscienti.

Il lavoro che questa scheda richiede è essenzialmente di ricerca: una elementare e semplice ricerca sociologica «sul campo», come si dice in gergo. Non solo sul campo, in verità: infatti il lavoro «a tavolino» e in classe è parte integrante della scheda, anche se gli spunti e le idee più interessanti verranno dalle ricerche personali e dirette.

Vediamo le piste di ricerca lungo le quali coordinare il lavoro:

- il successo del film (incassi, rappresentazioni, critiche);
- a quale pubblico si rivolge;
- come è impostata la pubblicità: quali temi prevalgono;
- in quali cinematografi (zone, città, quartieri) è stato presentato;
- notizie, scandali, ripercussioni, lancio di mode, divismo, e fenomeni analoghi collegati al film e dal film provocati;
- sociologia del pubblico: chi lo apprezza di più, chi lo capisce meglio;
- ruoli sociali dei personaggi del film che si riflettono in quelli del pubblico;
- reazioni del pubblico: emotiva, critica, razionale, di comportamento, consumistica, polemica;
- reazioni a livelli sociali diversi: individuale, familiare, gruppi di lavoro, nella scuola, nella città, nella nazione, nel mondo.

La ricerca si potrà svolgere servendosi di giornali e riviste, di notizie raccolte da radio e televisione, ma soprattutto, dove è possibile ricorrendo a ricerche

personali e dirette: interviste e piccoli sondaggi rivolti al pubblico del film, tanto potenziale (famiglie, scuola, posti di lavoro, eccetera) quanto immediato (all'uscita del cinema).

Le domande cui si dovrebbe poter rispondere dopo avere impostato e compilato la scheda sono:

- *Quale pubblico (e quindi quale società) concorre a formare questo film?*
- *Che giudizio si può dare di questo film come fatto sociale?*
- *Quali comportamenti esso stimola nello spettatore? quali reazioni?*
- *Come in realtà reagisce il pubblico al film?*
- *E' corretta la reazione del pubblico, oppure è diversa da quella che deriverebbe da una analisi consapevole e razionale del film?*
- *In che modo la società risulta modificata da questo film? in che modo la personalità e la cultura dello spettatore?*

4ª SCHEDA - La sociologia del film

Non dobbiamo proporre compiti superiori alle forze e alle possibilità di uno studente della scuola media e la parola sociologia non deve spaventare nessuno. Questa scheda è integrativa della seconda, quella sui contenuti storici del film, e prende in considerazione il tipo di società descritto dal film. E' questo, tra l'altro, un modo utile di introdurre un giovane a considerare l'aspetto sociale della realtà che lo circonda e in cui egli stesso vive. Ogni film rappresenta una certa dimensione del sociale ed offre molti spunti per affrontare l'argomento della descrizione sociologica di un fenomeno.

La cosa fondamentale per rendere possibile una simile descrizione è la scelta degli elementi da prendere in considerazione e delle categorie da usare. E, del resto, il problema della sociologia è tutto qui. Proprio perché il film presenta una società relativamente contenuta e semplificata, esso è un terreno ideale per sperimentare il valore di strumenti d'analisi delle varie categorie possibili.

Si possono scegliere categorie di tipo *economico*, di tipo *culturale*, di tipo *familiare*, *sentimentale*, *razziale*, *politico*, *religioso*, a seconda del film stesso. Ogni diversa categoria porta naturalmente a diverse descrizioni della stessa società: tra le possibili, bisogna identificare quella preminente nella impostazione del film. E' questo il primo passo della descrizione sociologica del film; identificare qual è il *tipo di rapporto prevalente* tra i personaggi e tra i personaggi e l'ambiente.

In secondo luogo, la descrizione sociologica dovrebbe prendere in considerazione il *ruolo di autorità* all'interno di quei rapporti sociali: in parole povere, chi conta di più nella società mostrata dal film, come e perché.

Infine, una analisi del film dal punto di vista sociale dovrebbe individuare i *conflitti*, latenti o espliciti, e le *tensioni* esistenti all'interno della società del film. E' questo un elemento assai importante anche per una sociologia spicciola, in quanto serve a mettere meglio a fuoco il funzionamento delle diverse strutture, i rapporti profondi, le contraddizioni, le spinte al rinnovamento esistenti all'interno della società. Anche di queste situazioni conflittuali si dovrebbe arrivare a stabilire i motivi; tanto quelli presentati dal film, quanto quelli storicamente accertabili (che, frequentemente, possono non coincidere).

Osservazioni: ci sono film che apparentemente non presentano una «società».

Si tratta sempre di apparenza perché, a meno di un film completamente astratto, basta che ci sia anche un solo personaggio perché ci sia una società, sia pure ultranucleare. Bisogna ricordare che i tipi di società presentabili in un film (ed esistenti nella realtà) sono innumerevoli: dal naufrago solitario alla coppia di fidanzati, dal club del golf alla gita scolastica, dalla tribù dei Piedi Neri all'esercito americano, dalla banda del buco al circo Barnum. E' chiaro, l'abbiamo sottolineato all'inizio, che ognuna di queste società richiede di essere considerata secondo una tipologia di valori differente.

Ecco le domande a cui rispondere dopo avere completato la scheda:

— *Quale tipo di legame tiene insieme la (o le) società del film?*

— *Quali sono i valori principali di questa società?*

— *Come viene attribuita e a chi l'autorità?*

— *Come sono i rapporti della società considerata con altre società che la circondano o la inglobano in unità più ampie?*

— *Qual è l'atteggiamento e il giudizio del film sulla società che rappresenta?*

— *Ci sono conflitti all'interno di questa società, tra membri della stessa società? Per quali motivi? Ci sono tensioni? di che genere?*

— *Qual è il grado di corrispondenza tra l'analisi sociale del film e la situazione contemporanea?*

Con queste quattro schede si è cercato di inquadrare la lettura del film nella sua dimensione storica e sociale. Una quinta scheda, di sintesi, è definibile nei seguenti termini:

5ª SCHEDA - L'ideologia del film

Si tratta, in sintesi, di rispondere a questa domanda:

— *in base alle conclusioni e alle risposte date alle precedenti domande delle prime quattro schede, qual è l'ideologia del film? Cioè: a quale sistema di idee, di valori, di interpretazione della realtà, di comportamento, di cultura, di convinzioni, si può riferire, nel suo complesso, il film esaminato?*

Condizione preliminare per rispondere, è la presentazione di una serie di possibili risposte, cioè una gamma di ideologie cui fare capo. Intendiamo ideologia non in senso strettamente politico, ma nel senso ampio di «*sistema di idee, visione del mondo*». La gamma è molto ampia, naturalmente; ci sono ideologie legate alla *politica* e all'*economia* (*liberalismo, socialismo, fascismo, democrazia, capitalismo*), alla *visione trascendente della realtà* (*materialismo, spiritualismo, idealismo, fede religiosa*), alle *correnti culturali* (*romanticismo, illuminismo, decadentismo, realismo*) e ad altri fattori ancora. La principale preoccupazione deve naturalmente essere quella della chiarezza del discorso e della sua comprensibilità: ma è importante iniziare a introdurre anche il giovane studente alla lettura in chiave «*culturale*» e «*ideologica*» della realtà e soprattutto dei sistemi di comunicazione e di informazione.

Nel prossimo numero, presenteremo un altro gruppo di schede, sul tema dello stile e del linguaggio del film. Con questo secondo gruppo si completerà la parte intitolata «*Esprimere il film*».

Federico Bianchessi

(1 continua)

LO SPECCHIO

di Andrei Tarkovski

Andrei Tarkovski e i suoi film

Figlio d'arte (il padre è il celebre poeta Arseni), Andrei Tarkovski nasce nel 1932 a Zauroze, un villaggio sulle rive del Volga. Scopre il cinema abbastanza tardi, a ventiquattro anni, dopo aver portato a termine la scuola di musica, tre anni di pittura, lo studio della lingua araba e dopo aver lavorato due anni in Siberia come geologo. Dal 1956 al 1960 frequenta la scuola statale del cinema e due anni dopo vince il Leone d'oro alla Mostra di Venezia con il suo primo film, *L'infanzia di Ivan*.

Se c'è una costante che passa in modo uniforme attraverso i film di Andrei Tarkovski questa è la linea autobiografica.

1962. *L'infanzia di Ivan*: l'infanzia lacerata dalla guerra, e la guerra qui è vista con gli occhi di un ragazzo di dodici anni, quanti ne aveva Tarkovski quando il secondo conflitto mondiale raggiungeva le punte più drammatiche.

1966. *Andrei Rublev*: l'artista nel suo rapporto con la società, con il potere, l'ispirazione e la creatività (per svolgere questo discorso, Tarkovski si rivolge alla vita del grande pittore russo che dà il titolo al film).

1972. *Solaris*: un romanzo di «science-fiction» di Stanislaw Lem è la traccia che Tarkovski segue per arrivare alla conclusione che non è possibile far tacere la nostra coscienza e le sue proiezioni nella nostra esistenza.

1975. *Lo specchio*, di prossima uscita sugli schermi italiani.

Fra *Solaris* e *Lo specchio* c'è un legame piuttosto stretto. Da una parte (*Solaris*) lo psicologo-astronauta che si era illuso di essersi liberato dalla presenza della moglie, la quale si era uccisa qualche tempo prima non senza colpa del marito; dall'altra (*Lo specchio*) una definizione di Tarkovski che ben chiarisce il senso del film: «E' un film dedicato al senso di colpa che l'uomo prova nei confronti della

sua famiglia per il fatto che non può ripagare gli altri per quello che gli hanno dato. E' questa impossibilità di poter ricompensare gli altri che sta alla base del conflitto spirituale dell'uomo». La condanna della guerra (e di ogni altra forma di violenza o di imposizione morale), la libertà dell'artista e i suoi conflitti morali sono dunque i temi centrali che emergono dalla filmografia del regista sovietico.

«Tutti i miei film, in definitiva, parlano della stessa cosa» ha infatti confermato Tarkovski «e tutti i miei personaggi hanno un elemento in comune fra loro: quello di dover superare un ostacolo».

Ma, fra tutti, *Lo specchio* è il film più fortemente autobiografico di Tarkovski. In questo film il regista sovietico evoca due vicende familiari analoghe e consecutive, sviluppate in modo unitario (un paio di personaggi sono addirittura interpretati dallo stesso attore per meglio sottolineare la continuità e la similitudine fra le due vicende) in un continuo accavallarsi di passato e presente che si inseguono e si sorpassano a vicenda. La prima è quella dell'autore quando è bambino, il quale vive con la madre dopo che il padre li ha lasciati; la seconda è quella dell'autore diventato adulto, anch'egli separatosi dalla moglie e dal figlio.

Su queste due vicende il senso della colpa (il vero protagonista) che domina sovrano e il rimpianto di non poter ricambiare l'affetto ricevuto. Sullo sfondo e di contorno quarant'anni di storia russa: da Stalin agli incidenti di frontiera con i cinesi.

Intervista al regista

Parliamone con lo stesso Tarkovski.

«Perché questo titolo?»

«In un primo momento avevo pensato di intitolare questo film *La confessione* in quanto all'inizio della fase di sceneggiatura davo grande importanza allo stato d'animo di un uomo che parla e racconta episodi importanti della pro-

pria vita. Inoltre tutto il film è basato sulle mie impressioni, sulla mia concezione della realtà e proprio per questo si tratta di una confessione, dato che non ho voluto nascondere ma anzi far risaltare la soggettività della mia visione delle cose. Poi, a mano a mano che procedevo nella stesura della sceneggiatura, mi sono convinto che il problema più importante all'interno del film fosse, prima ancora di quello squisitamente personale, quello morale e allora mi sono orientato verso *Il bianco, bianco giorno* che è un verso di una poesia di mio padre, una lirica sull'infanzia allo stesso modo del film che a sua volta è un'opera sull'infanzia. Infine mi sono reso conto che *Il bianco, bianco giorno* era un titolo amorfo, che non rendeva l'idea del film, e allora ho scelto *Lo specchio*, che esprime l'autentico significato dell'opera perché lo specchio riflette sempre l'immagine di chi lo guarda. In questo senso io vorrei che il film fosse veramente uno specchio nel quale lo spettatore possa vedere non tanto ciò che riguarda l'autore ma ciò che riguarda direttamente se stesso».

«Come potrebbe definire il film riassumendolo in poche parole?»

«*Lo specchio* è la storia di un uomo che ricorda episodi della sua vita trascorsi al fianco della madre, della moglie e del figlio. Quest'uomo, arrivato a un certo punto della vita, tenta un bilancio della sua esistenza, cerca di chiarire a se stesso i suoi errori e le sue manchevolezze verso gli altri.

I ricordi dell'infanzia, le cronache del tempo e i giudizi della storia su certi eventi procedono di pari passo e si alternano in questa evocazione. Ma sopra tutto c'è il senso di colpa che quest'uomo prova nei confronti dei suoi familiari e il rimorso di non poter tornare indietro, di non poter far nulla per ricambiare l'affetto e la generosità dei suoi cari».

«Che differenza c'è tra *Lo specchio* e i suoi film precedenti?»

«Nello *Specchio*, per la prima volta, ho cercato non di raccontare una storia, anche se filtrata attraverso la mia interpretazione personale, ma di fare oggetto del film la mia stessa memoria, la mia concezione del mondo, la mia comprensione o non comprensione di qualcosa, e in definitiva i miei stati d'animo. C'era però il problema di non separare la mia memoria dalla

realtà e allora per dar credito allo sviluppo della vicenda narrata ho ricostruito il passato combinandolo con brani di cinegiornali e pagine autenticamente vissute. Inoltre, e proprio per mantenere questo equilibrio fra memoria e realtà, l'autore non appare mai in campo pur essendo sempre presente ovviamente fuori campo con il suo racconto».

«La struttura del film risulta allora una combinazione di diversi elementi narrativi?»

«*Lo specchio* è un film sull'infanzia e sulla madre; è un film che esprime quello che l'infanzia significa per tutti; è un film che spiega quella nostalgia per l'infanzia che ciascuno di noi si porta dentro. Di conseguenza è anche un film sulla figura della madre che dell'infanzia rappresenta il punto di riferimento comune, con il suo amore, i suoi sacrifici, le sue ansie, la sua immortalità. Le pagine dedicate alla vita della protagonista si alternano ad altre di cronaca dal vero relative agli episodi più tipici e più salienti di quegli anni proprio per far risaltare con maggior forza il difficile ruolo della madre che non può essere mai disgiunto dalla realtà del suo tempo. Nel film si vedono i primi voli nella stratosfera prima della guerra, l'eco della Spagna del 1936, lo stalinismo, la guerra. L'autenticità realistica di avvenimenti appartenenti al passato si accompagna a vicende private riviste attraverso l'inquietudine nostalgica dei sogni di oggi unificando i piccoli ricordi d'infanzia e i grandi avvenimenti che hanno sconvolto il mondo. Il tutto, però, osservato con gli occhi con cui vedo oggi mia madre, la mia infanzia, la vita stessa».

«Il film inizia con la scena di un ragazzo balzubiente. Al suo fianco una dottoressa che cerca di aiutarlo a pronunciare correttamente una frase e che alla fine ci riesce. Che significato ha questa premessa?»

«E' lo stesso significato che io attribuisco all'inizio di *Andrei Rublev* e al pallone che si alza nel cielo consentendoci di guardare la terra con occhi diversi. E' l'artista che riesce a esprimersi, ma che ci riesce soltanto se le condizioni gli sono favorevoli e se lo si aiuta a farlo».

ENZO NATTA

LO SPECCHIO (titolo originale ZERKALO)

Regia: Andrej Tarkovskij - Sceneggiatura: Aleksander

Misarin e Andrej Tarkovskij - *Fotografia (colore)*: Georgij Rerberg (*Positivi Colore Cinecittà*) - *Montaggio*: L. Fejginova - *Musica*: Eduard Artemjev (Bach, Pergolesi, Purcell) - *Scenografia*: Nicolaj Dvigubskij - *Costumi*: N. Fomina - *Interpreti*: Margarita Terechova, I. Danilcev, L. Tarkovskaja, A. Demidova, A. Solonicyan, N. Grinko, T. Ogorodnikova, J. Nazarov,

O. Jankovskij, F. Jankovskij, J. Sventikov, T. Resetnikova, E. Del Bosque, L. Correca, A. Gutierrez, D. Garcia, T. Pames, Teresa e Tatjana Del Bosque - *Produzione*: MOSFILM, una produzione del IV Gruppo Artistico - *Distribuzione*: Italnoleggio Cinematografico - *Origine*: URSS 1975 - *Le poesie dette nel film sono di Arsenij Tarkovskij.*

LA DONNA INVISIBILE

Il personaggio femminile nel cinema italiano degli anni settanta

Dopo «La donna nel cinema USA degli anni 70» (pubblicato su EG 79 n. 1), continuiamo la nostra ricerca sui rapporti tra mondo del cinema e mondo femminile, spostando l'attenzione su quanto avviene in Italia. In seguito, ci occuperemo della produzione femminile di cinema.

Due decenni di femminilità cinematografica italiana sono racchiusi tra due celebri acque: quella della risaia di Silvana Mangano, avvenente bellezza di un'Italia proletaria e contadina, e quella della fontana di Trevi dell'Anitona Ekberg, erotica immagine di una prosperità borghese ed europea.

Dalla risaia alla fontana di Trevi («Riso amaro», 1949; «La dolce vita», 1960) si è svolto e si è filmato tutto il sogno italiano del dopoguerra: dalla ricostruzione al boom, dallo scooter all'automobile per tutti. Un sogno tutto maschile, ma popolato di donne simbolo, di ninfe propiziatrici, di mitiche grazie e di fate generose: un olimpo rosa creato ad arte dai mass-media, primo fra tutti il cinema, per dare agli italiani l'idea che la Bellezza aveva ancora patria tra loro e, forse, per consolarli della chiusura di certi templi giudicati ormai poco decorosi per la dignità della repubblica fondata sul lavoro, anche femminile. Furono i tempi mitici della Lollo, della Bosè e di una Loren più attraente per le qualità del fisico che per quelle fiscali, i tempi di famosi matrimoni e anche di oscuri scandali, in cui la politica, però, si mescolava più alle scollature e alle mondanità che agli aeroplani e alle bombe. Molta altra acqua è passata sotto i ponti belli e pericolanti dell'Italia, trascinando via risaie e boom, coprendo di rughe le bellezze e di piaghe le illusioni. Ma, è la vita prima che la

storia, l'uomo continua a sognare: e il cinema a filmare. Anche negli anni Settanta: anche quando i vecchi sogni si sono rivelati incubi, il benessere si è fatto malessere, e, di crisi in crisi, la vita ha iniziato a sapere d'amaro. Anche allora il cinema ha continuato a sfornare sogni, sogni per ogni genere di fantasia e per ogni gusto.

E la donna, che di questi sogni era l'ingrediente fondamentale?

Uscita dalla fontana, dov'è andata?

Per dire la verità, mentre la donna italiana cercava faticosamente di uscire dai ruoli imposti dalla regia maschile della società, sullo schermo l'evoluzione andava massicciamente nella direzione di sempre: la seduzione dello spettatore maschio. Non c'è dubbio che, in linea generale, il cinema italiano ha sempre rispettato il lato deterioro della condizione femminile: in tutti gli ambiti dell'esistenza (lavoro, politica, famiglia, cultura, sessualità) la «donna da schermo» è sempre stata la più banale ed offensiva caratterizzazione dei difetti e delle debolezze, non di rado scambiate per virtù, della donna reale.

L'evoluzione culturale e sociale dell'ultimo decennio ha avuto, come paradossale conseguenza nei confronti del cinema, quella di aggravare le cose: per adeguarsi al costume, il cinema si è sbarazzato di ogni vecchio codice morale e, per dare allo spettatore l'immagine della don-

na moderna e liberata, ne ha compiuto la più radicale strumentalizzazione. Nella gran massa della produzione italiana «il personaggio femminile è sparito per lasciar posto a una pupattola» (Patrizia Carrano, *Mala femmina. La donna nel cinema italiano*, Guaraldi. Firenze, 1977). E, nonostante l'affermazione di una maggiore libertà, a ben vedere, la presenza femminile continua a connotare nel cinema italiano «occhio maschile»: donna, un uomo ti guarda. C'è sì maggiore libertà di costumi, di linguaggio di comportamento privato (molto meno di comportamento sociale): ma (si parla sempre di cinema) è una libertà superficiale, intrisa di ostilità, a volte di ironia e di satira, nei confronti dei comportamenti femminili. Non è un caso che le due donne che forse hanno fatto più «anni '70» siano state, per gli spettatori italiani, Maria Schneider e Amanda Lear, immagini soprattutto di una crisi femminile piuttosto che di un progresso e di una emancipazione. Ma soprattutto il linguaggio profondo del cinema italiano non è cambiato, restando irriducibilmente maschile, fatto da maschi per un pubblico prevalentemente maschile. E' stata questa l'evoluzione della commedia all'italiana, ma anche di tanto cinema etichettato come impegnato.

Emergono tuttavia, ma non più numerose che in passato, le eccezioni.

In qualche caso il femminismo è riuscito ad intaccare la coscienza «machista» del cinema italiano e a produrre opere se non altro inquietanti per lo spettatore disposto a concedere alla donna solo il diritto di prendere la pillola e non portare il reggiseno.

Raramente, anche tra le eccezioni, vengono affrontati con un linguaggio nuovo temi importanti della lotta femminile quali la richiesta di un ruolo più autonomo nella maternità, di rapporti più giusti nella famiglia, di autentica parità nel lavoro, nella cultura, nella politica. Il cinema italiano, quando vuole distinguersi, predilige ancora il linguaggio ricercato, surreale, allusivo: alla realtà preferisce pur sempre, anche per dire la verità, il sogno.

Tenendo presente questa osservazione, si possono individuare tre tipi fondamentali di eccezioni:

il cinema italiano che denuncia la manipolazione e il controllo maschile sulla donna, la sua trasformazione in oggetto consumistico o

ideologico;

il cinema che, partendo dalla constatazione di una crisi ormai in atto all'interno della società, propone il tema della presa di coscienza, tanto da parte dell'uomo che della donna, della necessità di progettare rapporti diversi e contesti più giusti;

e il cinema, infine, che, pur riconoscendo l'esistenza di una crisi e pur aderendo alla ricerca di alternative, finisce con il creare nuove situazioni di condizionamento e di sfruttamento reazionario della femminilità da parte delle strutture sociali, politiche, economiche e culturali.

Non è però facile tracciare una mappa precisa dai contorni esattamente delineati, nome per nome, film per film, di questa situazione: l'argomento è ancora così profondamente spigoloso per la maggioranza degli autori, magari contro le loro stesse affermazioni, che non è raro il caso di film dello stesso regista tra loro contraddittori sulla questione femminile, e, altrettanto frequentemente, di uno stesso film intimamente ambiguo, oscillante tra diverse posizioni: anche se, in linea di massima, quando un film è ambiguo tende ad esserlo a favore dello sfruttamento della donna, latente sotto la patina della «donna libera».

Proponendovi questa filmografia, vogliamo perciò anche sottoporvi un lavoro di ricerca: dovrete essere voi a giudicare quali, tra i film che vi proponiamo e tra altri sullo stesso argomento che potrete individuare, si possano collocare tra la massa «maschile» della produzione e quali, invece, tra le eccezioni; facendo però attenzione anche a che tipo di eccezione si possano attribuire. I film dell'elenco sono scelti esclusivamente in base alla presenza in essi di un discorso significativo sulla donna: significativo, naturalmente, in qualsiasi direzione, tanto positiva quanto negativa.

A voi, quindi, l'incarico di condurre a termine le indagini sul caso della «donna invisibile» del cinema italiano degli anni '70.

Sappiamo che ha lasciato la fontana di Trevi almeno dieci anni fa, che, di film in film, deve avere passato ogni sorta di avventure. Di questi film, noi vi riveliamo le informazioni ma sta a voi la risposta finale, la soluzione del giallo: dove si trova ora? Qual è il personaggio di cui ha assunto le fattezze? E quale sarà la sua prossima mossa?

I Film

• 1968:

Grazie zia (Samperi)

Dalla sudditanza morale, fisica e psicologica nei confronti di un maschio ormai «invalido» si può uscire solo con la violenza privata del delitto.

La ragazza con la pistola (Monicelli)

La Vitti sfida ancora una volta, con ironia, i codici di comportamento di una società che fatica a seppellirsi.

La bambolona (Giraldi)

La donna è un'arma a doppio taglio: ma è sempre l'uomo a servirsene contro l'uomo.

• 1969:

Dillinger è morto (Ferreri; distr. I.N.C.)

Quale uomo è vivo? e per quale donna?

Diario di una schizofrenica (Nelo Risi; distr. Medusa)

L'amore e la giustizia sono le sole medicine che guariranno la donna dalla schizofrenia e dall'infantilismo della propria condizione.

La donna invisibile (Spinola)

La crisi della famiglia di fronte alla assurda realtà di una donna invisibile.

Medea (Pasolini; distr. Euro International)

Una donna simbolo del femminismo, che rivendica un ruolo di protagonista nella coppia e nella società, combattendo, in nome dell'amore, fino a sacrificare a questo ruolo i propri figli.

Il seme dell'uomo (Ferreri)

Ancora Ferreri sulla irrimediabile crudeltà e disumanizzazione dei rapporti uomo-donna imposti dai relitti della società dei consumi.

• 1970:

I cannibali (Cavani; distr. Euro International)

La donna contraddice la storia, violandone le regole in nome dei diritti dell'uomo: da Eva ad Antigone.

Ondata di calore (Nelo Risi; distr. Titanus)

Un «giallo» inquietante e misterioso su un caso chiamato «donna».

Quando le donne avevano la coda (Festa Campanile)

Perché per qualcuno sono ancora «belle animali con tanta ciccia dietro».

Zabriskie Point (Antonioni; distr. M.G.M.)

Dal romanticismo del '68 la minaccia femminile al consumismo.

Cuori solitari (Giraldi)

Fallimentare e reazionaria ricerca di una dimensione diversa della famiglia.

• 1971:

Decameron (Pasolini; distr. U.A.E.)

Contro la «malizia», il sesso come dimensione gioiosa della storia.

La califfa (Bevilacqua; distr. Titanus)

Femminilità sindacale: tra politica e lavoro vince ancora l'amore, la lotta di classe finisce a letto.

La supertestimone (Giraldi)

Dopo quattro secoli dalla «Mandragola», la donna italiana, per qualcuno, è ancora lì.

• 1972:

La cagna (Ferreri)

Paradossale apologo sulla degradazione femminile nella società maschile.

Ultimo tango a Parigi (Bertolucci; distr. United Artists Europe)

Nell'autunno dei sentimenti, il crepuscolo del sesso.

La prima notte di quiete (Zurlini; distr. Titanus)

Ancora donne-specchio della crisi umana e culturale del maschio italiano.

• 1973:

Malizia (Samperi)

Apoteosi del buco della serratura: la donna non si ama, si sbircia.

La grande abbuffata (Ferreri; distr. FIDA)

Perché chi (maschio) di consumo ferisce (la donna), di consumo perisce.

Baba Yaga (Farina)

Satira surreale ed amara della donna trasformata in fumetto.

Anna (Grifi)

Un film-inchiesta eccezionale sulla condizione di una donna autentica, una volta tanto un cinema dal volto umano.

• 1974:

Il portiere di notte (Cavani; distr. Italnoleggio)

La donna, ancora, come contraddizione della storia: che è storia di reciproca, violenta sovrapposizione tra potere maschile e femminile.

La circostanza (Olmi; distr. Italnoleggio)

Le tensioni della famiglia borghese e una lettura inconsueta della personalità femminile.

Mio dio come sono caduta in basso! (Comencini; distr. Titanus)

Il tramonto (grottesco) dell'innocenza femminile nell'Italia dannunziana: ma per maturare quale donna?

Life-size (Berlanga)

Come sostituire vantaggiosamente la donna con una bambola di gomma gonfiabile.

• 1975:

Professione: reporter (Antonioni; distr. CIC)

La donna è compagna di viaggio dell'uomo alla ricerca di una identità nuova.

Amarcord (Fellini; distr. Deal International)

Perché è fascismo anche la donna-mucca dell'inconscio nazionale.

• 1976:

L'innocente (Visconti)

La donna dei sogni dannunziani d'un'Italia che fu. Ma «fu» davvero?

L'eredità Ferramonti (Bolognini)

La sola arma della donna per ottenere l'autonomia è la bellezza al servizio del denaro: di chi è la colpa?

Salon Kitty (Brass)

Quando la donna si fa oggetto per il bene della causa. Ma di chi è in realtà la causa? Della libertà o del maschilismo di Brass?

Il Casanova di Fellini (Fellini)

Avventura e dramma di un uomo-macchina che crea l'industria del sesso e riesce a trasformare la donna in un robot.

L'Agnese va a morire (Montaldo)

A morire, nella Resistenza, ci sono andate in tante. Ma per il cinema è sempre stata roba per soli uomini. Finalmente un ripensamento.

• 1977:

L'ultima donna (Ferreri)

La frattura tra universo maschile e universo femminile è ormai irreparabile.

Mogliamante (Vicario; distr. P.I.C.)

Classica liberazione dal proprio ruolo di oggetto di piacere che conduce la donna a farsi riscoprire come oggetto di piacere.

Nené (Samperi; distr. Ceiad Columbia)

Altre divagazioni dell'autore di «Malizia» sulla «femminilità».

Una giornata particolare (Scola; distr. Gold film)

La breve libertà di una donna soffocata da miti, storia, ideologie, imperativi supremi, sentimenti umilianti.

• 1978:

La fine del mondo nel nostro solito letto in una notte piena di pioggia (Wertmüller; distr. P.I.C.)

L'incerto futuro della coppia tra maschilismo e femminismo.

Io sono mia (Scandurra; distr. Titanus)

Il primo film italiano al femminile: o si tratta invece di «femminese»?

Ciao maschio (Ferreri; distr. FIDA)

Come King Kong così il maschio: da super-scimmia romantica a rottame d'un pupazzo.

Primo amore (Dino Risi; distr. United Artists Europe)

La donna-sogno dell'uomo italiano sul viale del tramonto.

Eutanasia di un amore (Salerno)

Conflitto tra due concetti d'amore: procreare o vivere in pace?

Amori miei (Steno)

Una soluzione alternativa alla coppia o un classico «triangolo» in versione femminista?

FEDERICO BIANCHESI TACCIOLI
E VALERIO GUSLANDI

PROSPETTIVE E LIMITI DELL'ANIMAZIONE DEL BAMBINO

Gottardo Blasich

L'articolo riprende quasi integralmente una serie di interventi compiuti in un incontro dibattito svoltosi al Centro Culturale San Fedele di Milano, e realizzato dalla Cooperativa «Animazione e Territorio». Vi sono gli apporti di Umberto Tabarelli, Gottardo Blasich, Chiara Guzzo, Giuseppe Materazzi, che si rivolgono a delineare la situazione del bambino prima di introdurre e specificare il significato dell'animazione.

Luoghi e momenti dell'educazione del bambino

a) Il bambino e la famiglia

Prima di Rousseau, pare che il bambino non avesse diritto a una sua personalità: era un homunculus, un «non ancora uomo». Da allora il bambino è cresciuto nella stima degli adulti tanto che pedagogisti, psicologi, qualche politico, e gli industriali lo hanno scoperto come «nuovo soggetto sociale», assieme alla donna, ai giovani, ad altre categorie di emarginati storici da reintegrare nella società.

Allora Emilio, il figlio ideale di Rousseau, con quali novità si confronta facendo un giro dentro la nostra società, a parte Nutella, pannolini-cisterna e altri prodotti reclamizzati dalla pubblicità? Le considerazioni di alcune avanguardie hanno cambiato la famiglia, la scuola, e coloro che concorrono alla formazione individuale e sociale del bambino?

Nella Costituzione Italiana del 1947 si parla del bambino per i nati fuori dalla famiglia e per i connessi problemi patrimoniali, e si par-

la genericamente di doveri dei genitori; nella Dichiarazione dei Diritti del bambino del 1959 si parla molto del bambino, premettendo la sua immaturità fisica e intellettuale, la necessità di una protezione «particolare e speciale», il suo diritto a una infanzia felice: sembra quasi un sudista americano che parli dei negri.

Emilio insomma si troverebbe sbalottato tra contraddizioni arcaiche, radicate in una mentalità autoritaristica e nuove leggi nate da oggettive realtà: la nuova media unificata del '62, il nuovo diritto di famiglia del '75, gli organi collegiali del '77, terminali di vaste lotte sociali e politiche.

Di fatto le tradizionali difficoltà del rapporto genitori-figli non sono più da ricondurre a generici conflitti di generazioni, per cui il padre non capisce i conflitti dei figli, ma a rapporti economico-sociali diversi dal passato, che hanno messo in crisi valori secolari: oggi il padre e la madre tendono a proporre ai figli valori nevrotici della famiglia.

Se caliamo l'espressione «diritti del bambino» nella realtà familiare (e non solo in questa) ci osserviamo incapaci di concretizzare l'espressione «diritti del bambino». Quali diritti? Oltre a quelli di nutrirsi, avere un tetto, si pensa al diritto allo studio e all'affetto. Del diritto allo studio e dei rapporti fra la scuola e il bambino ne parliamo in seguito. Soffermiamoci sull'affetto e in particolare sull'affetto dedicato al bambino nella famiglia: «Il bambino non è compreso degnamente in nessun luogo.

Il celato timore che il bambino ci rechi danno o ci procuri fastidio lo mostriamo già nei primi momenti: noi abbiamo quasi un istinto di di-

fesa contro di lui, ed un istinto di gelosa difesa e di avarizia per le cose che possediamo, anche se non valgono niente.

E da quel momento si va avanti così; sempre l'anima dell'adulto ribadisce questo fatto: badare che il bambino non deturpi, non insudici e non disturbi, non impedisca il tranquillo svolgersi della nostra vita quotidiana.

Quando si ha in casa un bambino, bisogna non solo correre a salvare tutte le cose e magari fuggire per non essere disturbati; bisogna per di più combattere i suoi cosiddetti capricci, perché non sia vittima di essi e diventi una persona bene educata. Ecco quello che sembra il primo dovere morale.

Ma nel compierlo, commettiamo profondi errori di incomprensione e teniamo per capricciosi alcuni atti del bambino, che non lo sono».

Queste parole le ho tratte da *Il bambino in famiglia*, scritto da Maria Montessori nel 1936. Ora è vero che nel 1975 è stata approvata la legge del nuovo diritto di famiglia, che instaura nuove dinamiche all'interno della famiglia, spostando l'asse della potestà da uno ai due genitori. Ma di fatto cosa è cambiato dal 1936 a oggi?

Psicologi e pedagogisti ci avvertono da molti anni del valore formativo del gioco per i bambini. Ma quanti papà e quante mamme sanno giocare? Il gioco è inteso come una attività subnormale (da homunculus), da usare per gli infanti; oppure viene concepito come evasione, per cui scatta l'ordine: «Basta giocare, fai i compiti!» — «Prima il dovere, poi il piacere!», ripetendo per il bambino l'alienazione propria degli adulti, per i quali esiste il tempo del lavoro e il tempo libero dal lavoro; per i quali la vita non è vissuta in funzione di loro stessi, ma di «altro», misterioso, diverso, alieno.

Tradizionalmente l'educazione è una scatola di cose da consegnare: chi la riceve ne abbia cura. La famiglia è vista come un monumento da ammirare riverenti. E' demagogico invece affermare che l'educazione familiare è un rapporto dinamico di conoscenza? Un rapporto dinamico nel quale i due termini hanno l'obiettivo di affrontare e risolvere problemi comuni?

Quando mi sono sposato mi sono accorto che i miei tempi, i miei modi di vita erano cambiati; quando è nata mia figlia c'è stato un ulteriore cambiamento, nei primi mesi anche violento, vista la mia impreparazione a educare

un figlio. Infatti si pensa che automaticamente, diventando padri e madri, si diventi anche educatori. Questi educatori, un po' perché è comodo, molto perché non hanno strumenti per inventarsi un principio educativo originale, educano secondo la tradizione: consegnando una scatola da conservare. E il rapporto diventa autoritaristico-repressivo, oppure permissivistico-indifferente, a seconda del temperamento.

b) Il bambino e la scuola

Accostare lo spazio e il momento educativo della scuola alla situazione in cui il bambino si trova nella sua famiglia, può mettere immediatamente in evidenza alcuni contrasti e tensioni del resto abbastanza evidenti.

E cerchiamo di segnalare queste tensioni, non per ritornare a fare una accusa alla scuola, ma per mettere in evidenza alcuni problemi, che le stesse attività dell'animazione hanno maggiormente sottolineato.

Nella famiglia qualunque bambino ha accumulato una serie di esperienze tipiche e ha personalizzato tante situazioni. Ora in tanti casi la scuola si presenta come una istituzione chiusa, con sue strutture e modelli di comportamento, che non si rapportano all'esperienza del bambino, al suo vissuto quale si è andato formando nell'ambiente familiare. E l'efficacia degli stessi Decreti Delegati è stata sminuita e poco valorizzata in tal senso, come occasione per un interscambio effettivo fra scuola e famiglia. La situazione stessa già precaria può essere in certe occasioni aggravata dalla mentalità e dalle esigenze dei genitori, che abituati a un certo modello scolastico, non accettano volentieri e non favoriscono un interscambio attivo fra scuola e famiglia.

Le esperienze stesse del bambino, in età prescolare e nel corso stesso della sua frequenza scolastica, spaziano in tanti campi, e questo soprattutto in conseguenza dei rapporti che è già riuscito a stabilire con compagni e amici, rapporti con l'ambiente in cui è inserito e abitualmente vive; e in conseguenza dei mezzi di comunicazione di massa e della televisione. Attraverso questo dispiegarsi di esperienze il bambino si è formato una sua particolare «disposizione culturale». Anche di fronte a questo dato di fatto, difficilmente la scuola riesce a rispondere in maniera positiva, prendendo come

punto di partenza di una attività pedagogica il vissuto globale del bambino, come non valorizza il bisogno di socializzazione che ha già avuto una sua esplicazione e che deve essere potenziato attraverso una dinamica di gruppo. Osservando da un altro punto di vista quanto si diceva, si dovrebbe riconoscere come il bambino forma una unità che sta sviluppandosi e organizzandosi attraverso tanti apporti. Le curiosità e gli interessi del bambino sono diversificati in tante direzioni: e sono fatti che riconosciamo senza difficoltà: il bambino si è divertito e ha sviluppato la sua capacità psicomotoria in tante forme di gioco, ha manipolato materiali svariati, è passato dallo scarabocchio informale a forme più espressive, ha giocato a imitare i compagni e i più grandi o a riprendere certe suggestioni della TV; è stato bombardato dai messaggi televisivi. In una parola si è lasciato spontaneamente prendere dal gusto dei linguaggi non verbali, mentre nello stesso tempo si arricchiva la sua capacità espressiva verbale ed eventualmente scritta. Ora nell'ambiente scolastico il bambino difficilmente si trova a poter sviluppare queste serie di linguaggi non verbali, a organizzarli e a perfezionarli dal punto di vista espressivo-comunicativo. Tante sue possibilità e potenzialità che richiederebbero di essere ampliate e intensificate, armonizzate con l'apprendimento verbale e scritto, vengono trascurate o dimenticate del tutto. O quando certe attività cosiddette libere vengono proposte dall'insegnante, la proposta stessa viene spesso fatta senza tendere a una armonizzazione fra le diverse attività. L'apprendimento è qualcosa di diverso, ed esclude una integrazione che veramente solleciti le potenzialità del bambino. Paradossalmente ci si dimentica che il bambino, e soprattutto nei primi anni di attività scolastica, ha bisogno di agire, per imparare; ha bisogno di rispondere con tutta la sua sensibilità fisico corporea perché l'apprendimento non si riduca a un razionalistico accumulo di nozioni. Ci si comporta come se il bambino non avesse che una capacità razionale-intellettuale da stimolare: è una enorme testa senza corpo!

Analogamente l'urgenza di allargare l'esperienza del bambino attraverso un contatto diretto con l'ambiente in cui si trova, induce talvolta a impostare delle ricerche episodiche e che conducono ancora a dei risultati espressi con

il linguaggio verbale e scritto.

Conseguenza logica di una impostazione scolastica che privilegia le materie tradizionali è quanto già si accennava: le attività e le tecniche dell'animazione sono eventualmente usate come sussidio, o per l'allestimento di una mostra, per fare una pausa e in determinati momenti dell'anno arrangiare uno spettacolo teatrale, che è ben diverso e distante dall'animazione teatrale vera e propria.

Altra conseguenza spesso verificata è quella di relegare le attività di animazione nel tempo del cosiddetto doposcuola, come se fosse una attività di secondo grado e che non ha dei contatti con la programmazione che si svolge nella scuola del mattino.

Bisogna anche aggiungere che talvolta le attività di animazione e soprattutto l'animazione teatrale è stata usata in maniera distorta, come se le stesse attività potessero automaticamente risolvere i problemi connessi con la dinamica di gruppo, con la socializzazione, con il recupero di bambini in difficoltà. ecc. Si è passati a un atteggiamento opposto a quello della diffidenza, senza avere chiara una prospettiva globale dell'apprendimento.

Gli spazi del bambino nel territorio

Il bambino vive nel quartiere i suoi momenti liberi, il suo tempo non organizzato dagli adulti. Nel quartiere il bambino spesso non trova occasioni di gioco e di contatto con gli altri bambini che lo soddisfino, per cui l'alternativa che si pone ai ragazzi è quella di trascorrere lunghe ore in casa davanti alla televisione, visto che nemmeno in casa è possibile una grande libertà di movimento. La televisione diventa spesso una alternativa alla povertà di proposte culturali e di divertimento offerte dalla famiglia e dalle strutture di quartiere.

Il bambino si rifugia così nella famiglia e davanti alla televisione proprio perché non trova nemmeno gli spazi adeguati alle sue esigenze. I quartieri sono quasi sempre costruiti a misura dei bisogni degli adulti (ammesso che ciò sia vero), e non sono previsti spazi, se non in minima parte specificatamente studiati per offrire ai bambini luoghi e momenti di incontro e occasioni per giocare assieme. Anche i quartieri dotati di strutture come le biblioteche o i centri sociali non rispondono ai bisogni dei

bambini, ma sono luoghi di proposte culturali rivolte prevalentemente agli adulti e ai giovani. Le uniche strutture direttamente rivolte ai bambini nel quartiere spesso sono solo gli oratori, aperti però in orari limitati (sabato pomeriggio, domenica).

La situazione è particolarmente grave per i bambini dove non esistono strutture di scuola a tempo pieno e quindi il tempo libero che i bambini trascorrono in assenza di proposte culturali e educative, proporzionate e adatte a loro, è particolarmente lungo.

In alcune occasioni gli adulti, soprattutto di ceto benestante, tentano di «riempire» il tempo libero dei loro figli facendoli frequentare corsi di ginnastica, nuoto, inglese ecc., iniziative, queste, che sono rivolte più a soddisfare esigenze e aspettative degli adulti sui bambini (il bisogno di emergere attraverso figli istruiti e capaci), che a soddisfare i veri bisogni di crescita, di socializzazione, di espressione del bambino.

Comunque esistono anche strutture del territorio specificatamente indirizzate ai bambini: sono le colonie elioterapiche, i Parchi Robinson, i centri ricreativi estivi istituiti, per lo più, per iniziativa degli enti locali. Queste strutture hanno la caratteristica però di essere aperte solo durante l'estate; hanno spesso un marcato carattere assistenzialistico, funzionano da area di parcheggio per i figli dei lavoratori e quindi non offrono di solito proposte culturali valide ai bambini, limitandosi a soddisfare solamente, la pur giusta esigenza sociale di custodia. Ciò non significa che non sia auspicabile l'intervento degli enti locali in questo settore, ma nell'organizzazione di queste iniziative gli enti locali devono rispondere alla duplice esigenza di offrire ai bambini occasioni di incontro e di esperienze qualificate culturalmente e aperte alla partecipazione delle articolazioni democratiche presenti nel territorio.

L'animazione si è inserita all'interno delle iniziative più organiche promosse sul territorio dagli enti locali. Il filo conduttore che ha guidato le esperienze di animazione in queste strutture pubbliche è stato quello di offrire al bambino la possibilità di conoscere il proprio quartiere attraverso attività ludiche, di recuperare, stando insieme agli altri bambini, le proprie matrici culturali e quelle degli altri bambini, raccogliendo i giochi, le canzoni, le filastrocche, le conte, ecc., tipiche delle varie

culture e individuandone gli aspetti simili. Questa operazione si è rivelata estremamente importante nelle città del Nord, in cui è particolarmente diffuso il fenomeno dell'immigrazione e perciò maggiormente sentita la difficoltà di amalgamarsi tra i vari gruppi di persone provenienti da culture diverse.

I bambini hanno avuto la possibilità di prendere coscienza del loro essere inseriti nel territorio attraverso momenti di ricerca d'ambiente nel quartiere, utilizzando varie modalità: ricerca sul campo con l'uso degli audiovisivi, esplorazione sistematica del quartiere con interesse prevalente per gli spazi gioco, per le abitazioni dei bambini, e in generale per i luoghi del quartiere più legati alla loro vita, costruzione di plastici del quartiere, modificazione fantastica del quartiere stesso, in rapporto alle esigenze dei bambini, ecc. Attraverso queste ricerche i bambini si rendono conto della storia del quartiere in relazione alla sua crescita e alla provenienza dei suoi abitanti.

All'interno dei Campi Robinson sono stati organizzati laboratori di ricerca espressiva, aiutando i bambini a riscoprire la propria possibilità di esprimersi con i linguaggi non verbali (grafico-pittorico, ritmico-musicale, drammatico-gestuale, ecc.), un ambito di ricerca, questo, spesso totalmente nuovo per i bambini, perché trascurato abitualmente dalla scuola. I linguaggi espressivi sono stati utilizzati come momenti di comunicazione all'interno del gruppo dei bambini, per raccontare ai compagni i propri bisogni, i propri problemi, le proprie scoperte, ecc. I risultati espressivi sono stati anche occasione di incontro e di partecipazione per i genitori e gli adulti del quartiere; invitati dai loro figli per la presentazione dei lavori dei bambini, si sono sentiti più coinvolti e partecipi delle iniziative pubbliche, e hanno trovato una positiva possibilità di incontro e di nuovi rapporti anche con gli altri adulti del quartiere.

Un altro momento importante delle esperienze di animazione all'interno del quartiere è dato dalle feste come ricerca di momenti di incontro, di conoscenza, di aggregazione degli adulti attraverso i loro figli.

E' da notare comunque che per essere stimolo autentico, l'animazione non può ridursi a occasioni estemporanee e casuali di festa, che per quanto efficaci, non creano rapporti precisi con le strutture presenti nel territorio e quindi non

ne promuovono una maturazione.

A nostro modo di vedere, la carenza più grave delle iniziative rivolte ai ragazzi sul territorio è la loro settorializzazione, la mancanza di un progetto educativo organico sul bambino, che tenga conto, anzitutto, delle sue autentiche esigenze. E' importante evitare, con il contributo dell'animazione, che continui a sussistere la frattura presente fra le attività scolastiche specifiche e le attività culturali e del tempo libero (biblioteca, campi gioco, attività di quartiere, attività integrative, ecc.).

E' chiaro però che l'animazione può solo porsi come momento di stimolo in questa direzione. E' indispensabile che tale esigenza di continuità educativa sia sentita in tutti i luoghi educativi in cui il bambino vive. Ciò dovrebbe condurre a un impegno conseguente da parte di tutti gli operatori culturali e da parte delle forze sociali presenti sul territorio nella gestione delle iniziative educative rivolte al bambino nel quartiere.

L'animazione come proposta di continuità educativa e di interazione fra i vari momenti educativi

E' emerso negli interventi precedenti non soltanto il pericolo che il bambino diventi campo di conflittualità ideologica e metodologica, ma che manca un progetto educativo nei confronti del bambino. Intendendo per progetto educativo non singole proposte disorganiche, ma momenti precisi, diversificati, variati, che presentino alternative; non conflittualità, che addossino al bambino modelli, tempi, che non ha il bambino, ma l'adulto. Ad esempio la distinzione fra gioco e lavoro, fra tempo libero e tempo impegnato, non è del bambino. Il bambino ha il tempo della esperienza, della conoscenza di questo continuo rapportarsi con il reale, con le situazioni, per scoprire, all'interno delle situazioni quello che è il suo rapporto, quella che è la sua interpretazione. Quindi il bambino non ha bisogno di interpretazioni ideologiche, ha bisogno di «strumenti». Ecco, al di là della grande euforia e dell'illusione che è stata l'animazione, un momento gratificante e bello che doveva trasformare le cose, che doveva dare anima alle cose, cerchiamo di dare una visione più realistica, più calata nei bisogni e nella realtà del bambino e degli utenti.

Quindi per noi l'animazione non può più presentarsi come un blocco omogeneo, e non lo è mai stato, perché ogni animatore portava in sé la sua esperienza, la sua cultura, le sue motivazioni a operare. Quindi diverse sono le matrici, diversi sono gli obiettivi, i tempi di intervento dell'animatore. Ci pare importante considerare questa crescita della funzione dell'animazione: l'animazione come stimolazione, individuazione e attivazione di dinamiche. Un secondo momento è quello dell'offrire agli operatori e agli utenti di certi spazi, possibilità di sperimentare strumenti di lavoro e linguaggi culturali diversi e nuovi. Un terzo momento molto importante ci pareva quello di favorire la capacità di progettazione e di verifica.

Perché queste diverse situazioni? Un motivo era quello che si accennava prima, la mancanza di un progetto educativo nei confronti del bambino. Questo progetto esiste per gli adulti, un progetto culturale, un progetto educativo: l'educazione non termina con il bambino, è un fatto che continua sempre. Qui invece abbiamo delle proposte localizzate per il bambino, mancano proposte ad esempio per l'adulto, perché l'adulto continui a crescere, interessarsi, a rapportarsi sempre con novità. E infatti uno dei problemi degli insegnanti è quello dell'aggiornamento, di essere capaci di recepire quelle che sono le provocazioni che vengono dalla realtà, e gli strumenti, non solo per riceverli, ma anche per leggerli e per riproporli come proposte ai bambini. Quindi si avverte una mancanza di una cultura permanente, che teoricamente c'è, un momento che è rivolto ai bambini, ai giovani, agli adulti, che veda non la vita di una persona distinta nei momenti di produttività, e momenti di offerta o di preparazione alla produttività, che si risolvono in momenti di esclusione. Noi riteniamo importante questa visione di una cultura che coinvolga tutti i momenti della persona, e quindi una proposta di una cultura permanente.

E in questo caso ci pare importante che l'animatore acquisti una sua funzione, appunto nell'attivare dinamiche, nello stimolare questi momenti di comunicazione, che non sono soltanto momenti «parlati», momenti, diciamo, «recitati», secondo una comunicazione già codificata, chiusa, ma che siano momenti di una comunicazione diversa, in cui le persone recuperano i loro interessi, il loro vissuto. E questo

può realizzarsi nei momenti di attività, non in momenti generici.

In questo caso però non bastano le attività, come fatto di tecnica, o di tecnicismo. L'attività è qualcosa di diverso. Non è imparare a fare una cosa, per cui l'insieme di una persona è l'insieme di tante cose imparate a fare: un bambino che sa disegnare, che sa modellare, recitare, che sa leggere. Al di là di queste varie cose ci sono i bisogni di una realtà globale, per cui è il bambino che acquista questa capacità che consiste nell'animare, nel rendere le cose vive, di rendere i rapporti stimolanti, capaci di interessare. Questo è un primo obiettivo molto importante, questa capacità di rendere gli interventi vivaci, aperti, (non chiusi, codificati), attivatori di dinamiche. In questa direzione ci sono proposte interessanti. Per esempio nel Comune di Milano esiste una proposta di laboratori di quartiere. Bisognerà vedere come poi vengono realizzati, sollecitando la capacità degli utenti non solo a ricevere queste cose, ma anche a partecipare alla gestione. E' da sottolineare ancora che l'animazione non è un momento euforico, che si concretizza ad esempio nella festa, questo momento bello, gratificante, che realizza le persone, che permette di sfogarsi da quella che è la deprivazione, la stanchezza, lo stress. Invece la festa è qualcosa di costruito, è il culmine di momenti di comunicazione. Giustamente prima si parlava della festa del carnevale. Il carnevale non è una occasione che rallegra un determinato periodo, deve essere il risultato di una serie di lavori, di ricerche, di attività della classe, verifica di momenti interni di socializzazione, verifica dei linguaggi espressivi, di tecniche, per individuare situazioni nuove. Per cui la festa diventa un momento di comunicazione di un gruppo, che partecipa ad altri gruppi quelle che sono le sue ricerche, le sue scoperte.

Esiste poi un secondo momento, quello della partecipazione di competenze. L'animatore non è il *deus ex machina* che risolve ogni situazione, che passa dal fare mascheroni a fare il mimo, a fare l'attore, lo scenografo, l'esperto in videotape, il burattinaio, ecc. ecc.

In rapporto a questo è importante osservare che noi non lavoriamo come singoli, ma in *équipe*. E all'interno del gruppo c'è un progetto educativo, un progetto di intervento, con la precisazione delle competenze e dei singoli interventi.

Questo non è un modello, ma un'ipotesi che proponiamo agli insegnanti, o ai gruppi di lavoro: una capacità di progettare, di individuare gli strumenti, di intervenire e quindi di verificare gli strumenti usati. E' chiaro che ogni insegnante ha una sua storia, ha dei suoi interessi, ha delle sue attività, eventualmente mai utilizzate in quello che è il suo «mestiere». Perché? Perché quella è scuola; lì si fa cultura o si fanno altre cose. Invece è decisivo recuperare questa professionalità che ognuno di noi ha, di valorizzare e di precisare meglio gli strumenti, le competenze, e quindi di utilizzarla. Ecco quindi l'esigenza di momenti di progettazione, momenti di verifica.

Una dimensione inoltre in cui crediamo è l'aggiornamento continuo, e quindi la presenza di laboratori all'interno delle singole situazioni; per poter precisare, con un certo lavoro quelli che sono i nostri interessi, perché non crediamo alla creatività come fatto casuale. Ognuno di noi senza dubbio ha certe disponibilità, ma occorre una severità, una correttezza di lavoro su se stessi, per esprimere con sempre più maturità i nostri interessi, le nostre intuizioni. Accettiamo quindi la spontaneità e non lo spontaneismo, la spontaneità come capacità di cogliere sempre meglio questi momenti di comunicazione, di maturarli e svilupparli.

Di conseguenza risulta l'importanza non dell'intervenuto una tantum, dell'intervento evasivo, occasionale, ma il bisogno di un progetto che maturi all'interno di spazi. Chiaramente questo spazio dipende dagli obiettivi. Il nostro obiettivo non è quello di fare proposte euforiche, ma di modificazioni del comportamento e quindi delle situazioni.

In tale processo bisogna coinvolgere tutte le componenti. E riguardo al bambino le componenti sono le strutture esistenti, i genitori, quindi la scuola, e tutti gli operatori interessati.

Noi crediamo in questa visione un po' globale, che può sembrare presuntuosa, ma è l'unica salvezza, perché altrimenti si finirà che veramente il bambino è il campo di scontri, di conflitti.

Ciò presuppone che si chiariscano i bisogni del bambino, perché molto spesso noi tendiamo a riversare sul bambino tante nostre tensioni, tante nostre attese, deprivazioni.

Insistiamo quindi su un progetto educativo, legato all'idea di educazione permanente, di un progetto educativo valutato e da verificare.

TI AIUTA A STARE IN FORMA

dalla mimica all'expression corporelle

Luigi & Bano

Il mimo è sì un'arte, ma anche una ginnastica. E «fare ginnastica» significa mettere in movimento il nostro corpo, soprattutto quelle parti che nella vita quotidiana vengono utilizzate scarsamente o mai, costringendole così a invecchiare e a morire prima del tempo. I comforts di questa nostra epoca, ascensori e scale mobili, automobile e acqua in casa, frigorifero e televisione, non favoriscono certo l'allenamento fisico.

«La ginnastica ti mantiene in forma». Questa convinzione l'abbiamo trovata espressa in una recente lettera enciclica, estremamente interessante, che un padre, nostro amico carissimo, ha indirizzata ai suoi cinque figli e rispettive nuore e cognati, e ai nipoti, sul tema «della cura del corpo». In essa, dopo una geniale analisi di ordine filosofico, storico e biblico, passa ad una umoristica critica sul contemporaneo amore-odio per il corpo nella società, nella famiglia e nei singoli, e, infine, chiude con un elenco di consigli realistici e di esercizi assai concreti, per bene conservare e valorizzare il dono del corpo umano. Tra questi, suggerisce la ginnastica, o come dice il saggio padre, gli sports non competitivi, pregando con insistenza i suoi interlocutori di praticare almeno la vecchia, umile e povera «ginnastica da camera».

«Se vivessi una seconda volta, scrive, mi piacerebbe dedicarmi alle cose che "fanno sentire" il corpo più profondamente nelle sue qualità di agilità, flessibilità, resilienza, consistenza, sottoponendolo a una rigorosa disciplina come la danza, la ginnastica, il mimo, lo yoga che va così a fondo nello studio ed esercizio di tutte le sue funzioni, prima di tutte la respirazione».

Chi non è allenato si è certamente trovato in difficoltà di fronte alle nostre proposte di improvvisazione su temi di apertura e di chiusura con supporti ritmici, pubblicate in EG 79, numero due. E se ha provato ad inventare per il suo fisico le evoluzioni del gabbiano, sarà apparso una vecchia gallina spennacchiata; oppure nel tentativo di vivere la nascita di Adamo avrà con più naturalezza impersonato Matusalemme morente. Senza l'allenamento quotidiano il nostro corpo si sente legato, imbranato, pesante, sconnesso, disarmonico, goffo e non mimico.

Come può esprimere le sfumature dei sentimenti e l'intensità delle emozioni un fisico imperfetto, rozzo e diseducato? Non si può comunicare il mondo interiore dello spirito umano con un corpo non allenato, come non si può rendere la dolcezza della musica di Chopin con la grancassa, né suonare la Fuga di Bach con un organo scassato.

A nostro parere, tra i molteplici vantaggi della ginnastica, in rapporto al mimo, vi sono questi due:

— ridona ai muscoli del corpo il loro ruolo di «relè» nella globalità della persona umana, procurandogli quindi e conservandogli il suo dinamismo fisico;
— secondo vantaggio: dà la libertà al nostro cervello, messo nella condizione di essere ubbidito immediatamente e perfettamente dai muscoli, lo rende più sensibile e dai riflessi pronti, e induce così nell'individuo un'armonia originale tra il braccio e la mente, tra corpo e spirito.

E' questa un'esigenza di ogni persona e non solo di chi vuole essere attore, mimo, clown. Certo, si può essere persona anche senza ginnastica, ma non si può essere mimo.

In questa decima lezione «dalla mimica all'expression corporelle» vi proponiamo una serie di movimenti preparatori al mimo. Li avessimo proposti nelle prime lezioni avrebbero scoraggiato molti di voi. Il gioco mimico sperimentato, gli spettacoli proposti e realizzati fanno ora da supporto psicologico e tecnico e hanno sviluppato in tutti un bisogno di tecniche per affrontare con coraggio la fatica dell'allenamento fisico, il duro della ginnastica.

Gli esercizi che suggeriamo vi aiuteranno ad ammorbidire e riscaldare i vostri muscoli, e con gradualità, li renderanno completamente disponibili. Consigliamo di ripeterli all'inizio di ogni seduta di lavoro sul mimo; ma nessuno vi proibisce di farlo più spesso, anche in altri momenti. Dopo un po' vi sentirete agili, leggeri, liberi e meravigliosamente bene.

Questi gesti che vi consigliamo si ispirano molto allo hatha-yoga, forse più che non alla ginnastica come solitamente viene intesa. Importantissimo: bisogna eseguirli con lentezza e senza forzare.

E', a nostro avviso, una qualità essenziale. I muscoli non si riscaldano affatto sottoposti a movimenti bruschi ed esagerati... ma si snervano, si spezzano, «cuociono».

Non sono tutti gli esercizi che vorremmo suggerirvi, ma lo spazio limitato non ci permette di essere completi.

Tenendo presente che RESPIRAZIONE, MOVIMENTO e GRIDO, sono le espressioni e le esigenze più primitive del dinamismo animale costruiremo gli esercizi proprio su queste forme.

Prima però vogliamo elencare le puntate pubblicate «dalla mimica all'expression corporelle» per tutti quelli che si sono abbonati alla rivista per la prima volta nel 1979.

- | | |
|--|-------------|
| 10. Ti aiuta a stare in forma | EG 79, n. 3 |
| 9. Il corpo si muove, improvvisa... | EG 79, n. 2 |
| 8. Il corpo cerca la compagnia | EG 79, n. 1 |
| 7. Relax, un bisogno del corpo | EG 78, n. 6 |
| 6. Il corpo nel gioco trova la sua liberazione | EG 78, n. 5 |
| 5. Il corpo umano questo sconosciuto | EG 78, n. 4 |
| 4. Hanno occhi e non vedono (esercizio dei sensi) | EG 78, n. 3 |
| 3. I cinque non mass-media | EG 78, n. 2 |
| 2. Il mimo | EG 78, n. 1 |
| 1. Introduzione: dal gesto all'expression corporelle | EG 78, n. 0 |

1. RESPIRAZIONE

Respirazione normale

Corpo diritto, spalle indietro, gambe leggermente allargate, braccia pendenti leggermente allargate dal gomito, mani distese con il dorso in avanti. In questa posizione respirare largamente, profondamente e lentamente: inspirare riempiendo i polmoni; pausa di tre secondi con il pieno; espirare lentamente e alla fine pausa di cinque secondi. Tre volte di seguito.

Mezza respirazione

Espirazione: attraverso la bocca espellere tutta l'aria residua nei polmoni.

Inspirazione: inspirare dal naso allargando le costole e gonfiando il petto.

Pausa.

Espirazione: espellere l'aria dalla bocca, gradualmente e lentamente sgonfiando petto e costole.

Respirazione facciale

Espirazione: espellere dalla bocca tutta l'aria residua nei polmoni.

Inspirazione: inspirare aria sufficiente per riempire collo e bocca.

Espirazione: lenta e controllata.

Respirazione profonda

Espirazione: espellere dalla bocca tutta l'aria contenuta nei polmoni.

Inspirazione: inspirare dal naso più aria possibile; gonfiare l'addome, il petto il collo e le guance.

Pausa.

Espirazione: rigettare fuori lentamente l'aria, per gradi, premendo l'addome.

2. RESPIRAZIONE E MOVIMENTO DEL CORPO

La testa

Inspirare rovesciando la testa indietro.

Espirare piegando la testa sul petto.

Il busto (fino alla cintola)

Inspirare petto in fuori, testa indietro, tutto il corpo spinto verso l'alto.

Espirare inchinando la testa, spalle e dorso.

Il tronco (fino alle gambe)

Inspirare sotto la spinta verso l'alto e indietro del tronco.

Espirare spezzando il corpo, braccia verticali a terra, gambe tese.

Tutto il corpo

Inspirare aprendosi al massimo e spingendo tutto il corpo verso l'alto, braccia comprese. (Sentire i muscoli tendersi, dinamicizzarsi).

Espirare piegando tutto il corpo al massimo.

Riscaldamento dei muscoli dei polpacci

Corpo piegato in due, in avanti ad angolo retto. Tronco diritto, reni inarcate, gambe tese e divaricate, mani appoggiate sulle ginocchia serrandole; il peso del tronco riposa sulle braccia tese. In questa posizione altalenare il peso del corpo in avanti e indietro, dando origine ad una oscillazione lenta, senza sforzi, tenendo i piedi, punta e tallone, sempre aderenti al suolo.

Riscaldamento delle gambe e braccia

Corpo diritto, gambe divaricate e ben tese, spalle indietro, braccia distese lungo il corpo, mani giunte. Piegare il corpo in avanti cercando di avvicinare il capo alle ginocchia e contemporaneamente alzare le braccia, tenendo sempre le mani unite, tentando di portarle in alto in posizione verticale. Conservare la posizione per 15 secondi, poi ritornare lentamente nella posizione di partenza.

Coordinamento: gambe-braccia

Corpo diritto, gambe tese, talloni uniti, braccia distese lungo il corpo. Ripiegarsi lentamente sulle ginocchia, alzando le braccia tese in avanti fino alla posizione orizzontale, alzare i talloni fino a trovarsi in punta di piedi.

Coordinamento totale

Corpo diritto, gambe divaricate, braccia davanti al corpo, con le palme orizzontali al suolo, pollici incrociati (sempre). Piegare la schiena. Discendere con le mani verso il pavimento, per gradi, conservandole nella stessa angolatura di partenza rispetto alle braccia, orientandole verso il piede destro, poi sinistro. Forzare leggermente i muscoli delle gambe provocando l'elasticità dei muscoli. Piegare progressivamente le ginocchia nello stesso tempo, per trovarsi al termine del movimento con le palme delle mani posate a terra tra i piedi. Rialzarsi e ripetere il movimento per almeno tre volte.

Riscaldamento del tronco

Corpo diritto, gambe divaricate, mani sui fianchi. Piegarsi in avanti il più possibile. Far roteare il busto per cinque volte da sinistra verso destra. Ripetere per altrettante volte la roteazione nel senso opposto.

Flessioni sulle ginocchia

In ginocchio, gambe unite, piedi divaricati, talloni aperti, alluci uniti. Sedersi sui piedi, dentro i talloni, appoggiando al suolo le mani aperte a fianco dei piedi. Da questa posizione inarcare il busto indietro, lentamente, al massimo. Pausa di cinque secondi. Ritornare lentamente nella posizione di partenza. La respirazione deve essere libera e leggera per tutto il tempo.

Nella morsa

Imitare un animale, preso per il naso da una molletta da biancheria, che cerca di liberarsi: rivivere il soffocamento e la respirazione.

Il manifesto

Tenere disteso sulla parete come un manifesto il proprio partner, soffiandogli addosso in continuazione.

Fisarmonica

Partendo dalla posizione eretta, espirando comprimere il proprio compagno di gioco sino a terra; inspirando ridistenderlo al massimo, braccia comprese.

Goal!

Un tavolo da ping-pong. Due o più giocatori alle estremità del tavolo. Una pallina da ping-pong. Soffiando sulla pallina (espirazione e inspirazione) segnare con la pallina il goal all'avversario.

3. RESPIRAZIONE E GRIDO

Oh! oh! oh!

Usando una mazza, da solo o alternandosi con un compagno, picchiare un paletto per terra, emettendo un grido ed espirando nel momento di colpire il legno proteso in avanti.

Grido del Samurai

Uno sta immobile distante qualche metro da un gruppo che cammina verso di lui. Questi si concentra, raccogliendo tutte le sue energie rivolto nel senso opposto. Improvvisamente si rivolge verso il gruppo paralizzandone l'avanzata emettendo un grido fortissimo.

Vertigini

Corpo teso verso l'alto su inspirazione; vertigini e caduta su espirazione, con grido di paura.

Grido e passo

In gruppo: gioco di collegamento di gesto e grido. Inizia il primo, riprende il secondo così fino all'ultimo cercando di costruire una frase gestuale e sonora.

IL FANTASMA

PERSONAGGI:

— *due mimi, il visitatore e il fantasma*

COSTUMI:

— *il visitatore è vestito normalmente*

— *il fantasma è interamente in nero, compreso il viso e le mani*

OGGETTI:

— *un tavolino*

— *una sedia*

— *un giornale*

- una brocca colma d'acqua
- un bicchiere
- una scatola di fiammiferi
- un pacchetto di sigarette

NOTA:

Lo sfondo dello spazio scenico deve essere nero per permettere al fantasma di essere il meno visibile possibile. Anche l'illuminazione dev'essere studiata in modo particolare. Ampliate il mimo inventando nuove situazioni.

AZIONE:

1. Il fantasma è già in scena. Se ne sta sul fondo invisibile.
2. Il visitatore, fuori scena, bussa alla porta. Nessuna risposta. Bussa di nuovo ma niente ancora.
3. Entra in scena guardandosi in giro.
4. Fa alcuni passi verso il centro della scena con aria incerta e circospetta, scruta tutto lo spazio nella speranza di vedere qualcuno.
5. Convinto, ormai, di essere solo, il visitatore si avvicina alla sedia per sedersi.
6. Il fantasma, nel frattempo, si è portato alle spalle della sedia ed aspetta.
7. Il visitatore dà un ultimo sguardo in giro e s'accinge a sedersi.
8. Il fantasma, velocissimo, sposta la sedia. Il visitatore finisce a terra.
9. L'uomo, seduto a terra, si guarda in giro sbigottito. Si alza e cerca con lo sguardo la sedia.
10. Questa si trova alla sua sinistra, immobile, il fantasma le sta dietro.
11. Il visitatore la guarda, la tocca, la gira, la scuote. Convinto che non vi sia nulla di anormale si accinge di nuovo a sedersi.
12. Il fantasma ripete lo scherzo facendo capitombolare il malcapitato di nuovo a terra.
13. Sempre più sbalordito l'uomo si rialza e si avvicina con circospezione alla sedia. Mentre sta per afferrarla questa si sposta.
14. L'uomo, meravigliatissimo, guarda ad occhi sbarrati il pubblico. Cerca di afferrarla di nuovo, ma la sedia non ne vuole sapere di lasciarsi prendere.
15. La caccia alla sedia continua tra agguati, finte, controfinte, cariche in cui il povero visitatore ha sempre la peggio.
16. Ormai spossato, l'uomo rinuncia all'inseguimento, mentre la sedia si mette a sobbalzare come se stesse ridendo.
17. Sconsolato non meno che allibito il visitatore si versa un bicchiere d'acqua e lo beve sorseggiando.
18. La sedia lentamente gli si avvicina, portandosi dietro l'uomo. Il fantasma appoggia le sue mani sulle spalle dell'uomo e lo spinge a sedere.

19. Il visitatore sbarra gli occhi e spruzza dalla bocca l'acqua che sta bevendo rimanendo con il bicchiere nella mano a mezz'aria.
20. Il fantasma prende la brocca e gli versa ancora acqua nel bicchiere.
21. L'uomo segue con aria meravigliata il percorso della brocca e l'acqua che scorre nel bicchiere.
22. Stravolto ingurgita l'acqua. Il bicchiere gli viene riempito di nuovo. Rimane a bocca aperta sbirciando il bicchiere e la brocca.
23. Il fantasma, riempito il bicchiere, alza la brocca fino alla testa del pover' uomo, e gli versa un po' d'acqua sulla testa.
24. L'uomo balza in piedi lasciando cadere il bicchiere. Il fantasma depone velocemente la brocca, prende il giornale ed inizia a far aria al malcapitato.
25. Il visitatore ringrazia ma, improvvisamente, si ricorda di essere solo nella stanza ed allora per l'emozione sviene.
26. Il fantasma, a sua volta spaventato per l'effetto ottenuto dai suoi scherzi, si precipita a bere un bicchiere d'acqua, mettendosi a sedere e facendosi aria col giornale.
27. L'uomo rinviene. Il fantasma ha deposto il giornale sul tavolino e se ne sta seduto immobile.
28. Il visitatore si guarda in giro timoroso, ispeziona l'intero spazio scenico, si avvicina con circospezione alla brocca, l'afferra e si versa un bicchiere d'acqua che, tremando visibilmente, cerca di portarsi alle labbra, ma non vi riesce, la «tremarella» gli fa versare tutta l'acqua. Se ne versa un altro ma la scena si ripete.
29. Sempre tremando, l'uomo s'infilà una mano in tasca ed estrae un pacchetto di sigarette. Cerca di prenderne una ma ne estrae cinque o sei che cascano a terra. Decide allora di portarsi il pacchetto alla bocca e ne prende così non una ma più sigarette.
30. Il fantasma, interessato da tutto questo trambusto, si avvicina all'uomo ed osserva con curiosità tutte le sue azioni.
31. Noncurante del numero di sigarette che tiene in bocca, l'uomo estrae dalla tasca i fiammiferi e si appresta ad eccendere le sigarette.
32. Effettua vari tentativi inutili, ostacolati anche dal fantasma burlone che soffia sui fiammiferi, ed ormai sconsolato rinuncia.
33. A questo punto il fantasma accende un fiammifero e lo pone davanti alle sigarette del visitatore che, spaventatissimo, spalanca la bocca, lascia cadere le sigarette e fugge urlando.
34. Il fantasma raccoglie una sigaretta da terra, l'accende, torna a sedere ed inizia a sfogliare il giornale.

EG79
audio
visi
vi

UNA DIAPOSITIVA SULLO SCHERMO

**Tempo, emozione, ritmo, tono
in una serie di diapositive**

Carlo Alvoni & gruppo "Espressione AV"

EG, in questi mesi, ti ha proposto diversi settori in cui operare con gli audiovisivi:

le diapositive sonorizzate (1978/4-5-6);

il Super 8 (1978/2-3-5-6; 1979/1-2);

il disco (1978/4); la TV (1978/4); la radio (1978/4-5).

Alla base sta sempre una buona conoscenza della fotografia (1978/6); e il concorso fotografico GIOVANI: ANGOSCIA E SPERANZA stimola alla ricerca ed all'espressività attraverso la fotografia.

Per le diapositive in particolare, abbiamo visto come organizzare un audiovisivo nel contesto di un argomento (1978/4-5-6; 1979/2), come preparare la successione delle diapositive (1978/4). Proseguiamo ora con indicazioni sul sonoro e sulle macchine (hardware) che si potrebbero adoperare. L'argomento proseguirà sui prossimi numeri.

L'anti-noia

Se ti è capitato di assistere alla proiezione di diapositive noiose e tediose, uno dei motivi della cattiva riuscita di quel programma (prova a ricordarlo) era forse l'esagerata persistenza di ogni diapositiva sullo schermo; o forse era eccessiva la durata complessiva del programma (che approfittava della pazienza dello spettatore).

Questo articolo dovrebbe servire a orientarti nel problema e a migliorare i tuoi programmi in diapositive.

Prima di chiederci quanto a lungo una diapositiva può/deve essere proiettata, conviene tener conto della durata totale del programma in quanto si può contare sull'attenzione dello spettatore per una decina di minuti (molto meno

che per i film, che sfruttano il movimento). Si può arrivare anche a venti minuti, secondo François Desfonds, di cui riportiamo qui qualche intuizione e suggerimento.

Ogni diapositiva

I tempi di proiezione sono collegati innanzitutto con la nostra capacità visiva:

tempo per percepire un'immagine: 3 secondi;

per vederla: 4-5 secondi;

per vederla bene: 6-7 secondi;

tempo per... annoiare gli spettatori: da 10 a 15 secondi.

Il tempo di proiezione di ciascuna diapositiva non varia in modo arbitrario, ma secondo la dinamica dell'immagine e della sequenza.

Tale tempo, infatti, è strettamente legato ai fatti seguenti:

1. *i campi o piani della foto.* Un primo piano si legge rapidamente, mentre un campo totale contiene maggiori informazioni visive e quindi richiede una lettura più lunga.

2. *il dinamismo o la staticità del soggetto fotografato.* L'immagine di un corridore in bici, in piena discesa, richiede minor tempo di proiezione di un corridore fermo. Un cavallo al galoppo, uno sciatore che si stacca dal trampolino, un uomo che saltella implicano un'idea di velocità che condiziona la durata di proiezione.

3. *l'interesse del soggetto fotografato.* Certe facciate di case moderne meritano solo d'essere percepite... Ma una facciata di Le Corbusier richiede attenzione, tempo...

4. *La composizione dell'immagine, il suo ritmo pittorico.* Una costruzione diagonale richiede una proiezione più rapida che non una costruzione orizzontale.

5. *l'argomento trattato.* L'evocazione di una festa campestre esige un ritmo diverso dall'evocazione di vacanze sulla spiaggia.

6. *l'informazione codificata nell'immagine.* Un'immagine culturalmente difficile (per esempio, una foto simbolica) richiede un tempo lungo di proiezione. (Nota che devi decidere il tempo tenendo presente in maniera empatica lo spettatore che vedrà la diapositiva per la prima volta; senza badare molto a te che l'hai già vista 10-20 volte). — Alla stessa maniera, una sequenza che compie molti passaggi logici, richiede non solo tempi lunghi ma anche ampia spiegazione sonora. Per esempio, il passare da un fiore ad un sorriso richiede tempo lungo; invece il passare da un C.L. a un campo ravvicinato di un medesimo soggetto (per esempio, madre con bambino) richiede poco tempo, perché è enfasi.

L'emozione

Immagini a contenuto fortemente emotivo richiedono tempi lunghi — ci precisa Mario Comoglio, del settore Audiovisivi dell'Elle.Di. Ci. di Torino — perché l'emozione non è im-

provvisa ma si sviluppa secondo una fase preparatoria, un acme, un rilassamento. E' utile, quindi — preparando un audiovisivo — costruirsi un diagramma delle emozioni (secondo preparazione, acme, distensione). Per esempio, un diagramma tutto in salita: critica, contestazione, violenza, terrorismo, rivoluzione.

Se l'audiovisivo termina con la linea del diagramma in alto, è *in genere* problematico, lascia sconcertati (come le finali improvvise di certi film), mentre la linea dell'emozione che discende poi sulla distensione indica uno sviluppo positivo, dà una soluzione (o un indirizzo) a quell'emozione.

Non dobbiamo, tuttavia, diventare matematici esecutori di regole. I creativi non badano *coscientemente* a queste regole né ad altre simili.

Il ritmo

Pur tenendo conto dei dati oggettivi elencati finora, l'autore di un audiovisivo è abbastanza libero nel determinare la durata di proiezione di ogni diapositiva, in base a ciò che vuole ottenere. «Sovente si nota un certo contrasto — ci dice Tino Limonta, della *Symbols* di Milano — tra un'esigenza artistica che tende a salvare il ritmo a rischio anche di compromettere l'intelligibilità e la tendenza didascalica o didattica che tende a mortificare il ritmo pur di farsi capire».

Si tratta, in ogni caso, di comunicare un messaggio e di usare gli strumenti a disposizione; e il *ritmo* che nasce dal rapporto del tempo di proiezione delle diapositive e dalla velocità di passaggio da un'immagine all'altra, è di per se stesso significativo. Come esempio (poiché in questo campo non c'è nulla di assoluto) possiamo elencare i casi seguenti:

1. Un ritmo rapido, spezzettato, può servire per esprimere durata, vigore, volontà di potenza, mobilità, azione caotica. E' logico che si esprima un'azione rapida con un ritmo vivo, con movimenti nell'immagine (cioè piani corti e numerosi).

2. Un ritmo lento, regolare, scorrevole, può significare solidità, riposo, inerzia, tensione drammatica...

3. Un ritmo ansante va in crescendo fino alle immagini-chiave, con piani sempre più corti...

Variare

Come un'opera musicale ha «tempi» diversi (Allegro, Lento, ecc.), così alcune diapositive lente e regolari possono preparare l'arrivo di due/tre immagini «flash». Sono proprio i ritmi opposti che comunicano, risvegliano, significano: lento/rapido, scorrevole/urtante...

In conclusione, anche il tempo di proiezione di ogni diapositiva è in funzione di ciò che vuoi dire e di come lo vuoi dire; è in funzione di un certo ritmo, di un certo tono (come vedremo tra poco). Alcune immagini hanno un ruolo rafforzativo oppure sono corollari (che non occorre più spiegare) o esempi ed applicazioni: e lo si capisce anche dalla durata della loro proiezione.

«In un audiovisivo prodotto per la regione Lombardia — esemplifica Tino Limonta — per far vedere la portata sociale capillare della medicina preventiva, dei comitati sanitari di zona ecc. abbiamo messo una quindicina di immagini delle città della Lombardia, per un secondo e mezzo ciascuna, con il commento musicale e basta. Per capire ognuna di quelle foto occorrevano 6-8 secondi («Questa è Mantova»...); mentre noi volevamo solo richiamare visivamente ciò che avevamo detto prima; ed era anche un momento di respiro. Circa il ritmo, non esistono canoni, se non intrinseci alla comunicazione che si vuol fare».

Il tono

La durata di proiezione di ogni diapositiva dipende anche dal tono, che è un aspetto importante di un audiovisivo.

Consiste nel dare una certa tinta, una dominante generale, che determina non solo la scelta e la disposizione delle immagini, ma anche il ritmo e il tipo di commento sonoro.

Vi sono un'infinità di toni. L'essenziale è di sceglierne uno: familiare e intimistico, fanta-

stico, esplicativo, sarcastico, umoristico, narrativo, eroico, lirico, ecc. Per esempio:

1. Un tono «coinvolgente» (del tipo «short» pubblicitario) può essere caratterizzato da immagini sobrie, incisive, con contenuto leggibile; ritmo vivace; brevità del tempo di proiezione della sequenza.
2. Un tono «poetico» richiama immagini dolci, senza urti visivi, senza luci violente; una composizione armonica dell'immagine, un ritmo legato piuttosto che a scatti.
3. Un tono «drammatico» utilizza naturalmente luci violente, una forte opposizione fra le parti chiare e le parti scure.

Tempo per il sonoro

Le singole diapositive — e le loro sequenze — necessitano dunque di un tempo di proiezione che risulterà essere pure quello disponibile per il sonoro (a meno che sia necessaria qualche variazione per le esigenze del sonoro stesso). Occorrerà tener conto anche del tempo che il proiettore impiega a cambiare diapositiva (e che varia secondo il tipo di proiettore): di solito è la musica che attenua lo stacco brusco tra una diapositiva e l'altra e le collega, al di là dello spazio buio che si determina durante tale fase di avanzamento del caricatore.

Ora tutto è pronto per preparare una colonna sonora ben sincronizzata con le esigenze delle immagini. Vedremo come.

Se vuoi approfondire:

F. Desfonds, *Dossier n. 4 ACNAV*, 6 Avenue Vavin, Paris; M. Giacomantonio, *Insegnare con gli audiovisivi*. Milano, Mazzotta, 1976; Pierre Babin (a cura di), *L'audiovisivo e la fede*. Torino, ElleDiCi; Jean Cloutier, *L'ère d'Emerc ou la communication audio-scripto-visuelle à l'heure des self-media*. Les Presses de l'Université de Montréal (Canada), 1975.

**BOB DYLAN: dopo la protesta, la libertà;
senza mai fingere di sapere
quel che val la pena di cercare**

Giovanni Mauri

Siamo alla Terza e ultima puntata.

Se non mi hai letto sul n. 2 di EG 79, devi sapere che erano gli anni delle lotte per l'integrazione dei negri e non potevo restare agli «Anni Trenta» e alle vecchie canzoni popolari: vivo quindi i miei giorni e canto il mio tempo. Volevo, con i giovani, cambiare le cose: contro le ingiustizie sociali, le strutture fatiscenti, i falsi valori. E farmi capire da tutti.

Cambiare la qualità della vita: questo importava. E nasce la mia canzone di protesta: andare in giro, vedere la gente, parlare delle cose vere.

Raccontare tutto ciò con qualunque linguaggio, sotto qualsiasi forma musicale. Non mi interessava la melodia ma il testo; e se la gente riconosceva le vecchie melodie, tanto di guadagnato: le accettava più facilmente.

In questa giovanile battaglia per la giustizia, sapevamo di avere Dio dalla nostra parte, come qualcuno a sorreggerci ben oltre il limitato orizzonte del nostro sguardo, al di sopra del nostro ingenuo tentare.

Quelle erano le mie canzoni di protesta, ma io non le avevo scritte per gli altri, erano semplicemente scaturite dai recessi della mia mente e avevo dovuto lasciarle sgorgare per non impazzire. Dentro di me c'erano tutti quei pensieri e sentivo che dovevo esprimerli, non potevo tenermi dentro tutto. La maggior parte della gente non era capace di dirli, così io parlavo anche per bocca loro, ma tutto questo, in fondo, era fortuito. Era successo che questi miei pensieri si erano fatti strada proprio quando tutti gli altri se li sentivano emergere dal profondo del cuore e della mente, ma non riuscivano a trovare le parole adeguate per esprimerli.

Volevo soltanto cantare

Tutto l'ambiente in cui vivevo era percorso di vibrazioni e la mia persona emanava vibrazioni più di chiunque altro. Ma non mi andava di es-

sere incatenato, rinchiuso e ingabbiato dagli schemi precostruiti dagli altri, non volevo diventare quello che gli altri si aspettavano che io fossi. Volevo fare canzoni di protesta quando volevo, raccontare storie di ingiustizie e di viltà quando il mio cuore me lo suggeriva, scrivere versi di fiducia e di certezza quando questa traspariva dai miei occhi e dalla mia pelle. Così invece quando ero triste e indeciso, scontento e deluso volevo raccontare il mio dolore e la mia pena, il fatalismo e la futilità di ogni nostra anche nobile azione.

Volevo soltanto cantare che avrei accettato il mio destino con nobiltà e fierezza, con orgoglio quasi, con la dignità di chi ha combattuto una battaglia forse perduta in partenza ma che valeva la pena di combattere. Come in quella mia canzone che ho scritto nei tristi giorni di Cuba, convinto ormai di avere ben poco da vivere, con il cuore gonfio e la mente tesa ad

esprimere in parole tutto quanto sapevo e tutto quanto sentivo: «E cosa farai adesso, figlio dagli occhi azzurri / cosa farai adesso, dolce mio figlio? / Tornerò là fuori / prima che la pioggia cominci a cadere / camminerò nel profondo / della più profonda nera foresta / dove molti sono gli uomini / e vuote sono le loro mani / dove pallottole di veleno / contaminano le loro acque / dove la casa nella valle / è una sporca e fredda prigionia / e la faccia del boia è sempre bene nascosta / dove la fame è brutta / dove le anime sono dimenticate / dove nero è colore, dove zero è il numero / e lo dirò e lo ripeterò / e lo penserò e lo respirerò / e rifletterò dalle montagne / così che tutte le anime lo vedano / poi starò in piedi sull'oceano / fino a quando comincerò ad affondare / ma saprò la mia canzone bene / prima di cominciare a cantare / e una dura dura / dura pioggia cadrà».³⁷

E quella pioggia e quel veleno erano tutte le menzogne sentite, lette, ascoltate o prese per buone per frantumarsi il cervello: erano l'indifferenza e il silenzio di tutti, dalla gente comune a quelli al potere. Il cinismo di chi non riesce e non vuole vedere quanto gli accade intorno, e la stupidità degli altri, gli altri che prendono la metropolitana e leggono il *Time*, ma non capivano. Non sapevano. E quel che è peggio non gliene importava nemmeno di sapere.

Volevo soltanto cantare l'amarezza di chi vede e capisce che la risposta vola nel vento: che non la si troverà in nessun libro, in nessun film, in nessuna trasmissione alla TV, in nessun dibattito: vola nel vento come un pezzo di carta che volteggia e prima o poi dovrà venir giù, ma quando verrà giù nessuno la raccoglierà, e poi volerà via di nuovo: «la risposta, amico, soffia nel vento / la risposta soffia nel vento».³⁸

E così, almeno, in questa amara tristezza che ha il sapore della solitudine, «lasciatemi bere le acque / dove i torrenti bagnano le montagne / lasciate che il profumo e il bianco dei fiori / scorra libero attraverso il mio sangue / lasciatemi dormire nelle vostre valli / tra i verdi steli dell'erba / lasciatemi camminare lungo la strada / con il mio fratello in pace / ... / Lasciatemi morire sui miei passi / prima che scenda sotto terra».³⁹

Non sono il loro portabandiera

Perché voi pensate che quelli di Washington stessero ad ascoltare le mie canzoni e quello che rappresentavo per tanti giovani? Via, non facciamoci illusioni, «e io non ho mai detto che a canzoni / si fan rivoluzioni / si può cambiare il mondo»⁴⁰... Quello che avevo scritto aveva rappresentato qualcosa per me, per un certo periodo della mia vita, e forse rappresentava qualcosa di più per un numero grandissimo di ragazzi: mi avevano preso per un James Dean redivivo, un giovane sensibile che manifestava il suo dolore profondo attraverso il corpo, il volto, gli occhi feriti, la voce angosciata sorgente di dolore e paura. Ma io non volevo essere il loro portabandiera, non volevo assumermi le loro responsabilità, non volevo combattere la loro battaglia.

Ormai non capivo niente di niente, tutto quello che avevo fatto per un certo numero di anni della mia vita cominciava a sfuggirmi di mano. Come il concerto di quel sabato sera, il giorno subito dopo l'uccisione del Presidente Kennedy, quando io cominciai cantando *The Times They Are-a-changing*, e mi sembrava tutta una farsa e una presa in giro, e non credevo più a quello che dicevano, e loro applaudivano, e applaudivano proprio quella canzone. Io non capivo perché e non capivo più nemmeno perché l'avessi scritta, quella canzone. Non capivo niente, per me era una cosa da pazzi.

O come quando un paio di settimane dopo ricevetti il premio Tom Paine dall'*Emergency Civil Liberties Committee*, «per l'azione svolta a favore della campagna per i diritti civili». Come misi piede là dentro mi sentii scomodo. Cominciai a bere. Ai miei piedi sotto il palco vedevo tanta gente che nulla aveva a che fare con la mia politica. Guardai giù ed ebbi paura. In teoria stavano dalla mia parte ma sentivo che nulla mi legava a loro. Quella gente era stata in contatto con la Sinistra degli Anni Trenta ed ora appoggiava le campagne per i diritti civili, ma sembrava che dessero i soldi soltanto perché spinti da un senso di colpa. Mi dissero che dovevo accettare il premio.

³⁷ *A hard rain's gonna fall*, dall'album (2).

³⁸ *Blowin' in the wind*, dall'album (2).

³⁹ *Let me die in my footsteps*, mai incisa ufficialmente.

⁴⁰ *L'avvelenata*, F. Guccini, dall'album *Via Paolo Fabri* 43.

Quando mi alzai per parlare non potei fare altro che dire ciò che mi passava per la testa.

Dissi un sacco di cose cattive insultandoli: che mi ci era voluto un sacco di tempo per diventare giovane ed ora finalmente mi consideravo giovane. Ne andavo orgoglioso. Ero orgoglioso di essere giovane. Loro vecchi ingioiellati ed impellicciati dovevano andarsene in pensione, essere al mare, a riposarsi per il tempo che gli restava. Quello non era un mondo per vecchi: e quando un vecchio comincia ad avere i capelli bianchi dovrebbe sparire.

Raccontai di essere stato alla marcia su Washington, di essere salito sul palco ed essermi guardato attorno scrutando i negri davanti a me, ma nessuno di loro somigliava ai miei amici. I miei amici non portavano giacca né cravatta, non dovevano vestirsi bene per dimostrare di essere rispettabili. I miei amici erano gentili, buoni, cordiali ed erano amici davvero. Dissi che guardandomi intorno ora non vedevo più alcun colore. Per me ormai non c'era più né nero né bianco, né destra né sinistra. Per me c'era solo l'alto e il basso, un basso spregevole molto vicino alla terra. Ed io stavo cercando di andare in alto senza pensare a cose insignificanti come la politica. La politica non aveva più nulla da spartire con me. Io pensavo alla gente in generale e alle sue sofferenze: non volevo più cantare per commissione o per conto terzi, non volevo più fare il portavoce di nessuno.

Volevo scrivere ciò che scaturiva da dentro, in me, come quando avevo dieci anni: lasciando che tutto venisse fuori in modo naturale, scrivendo così come uno cammina o parla.

Sempre più estraneo a loro

Tutta quella gente non mi capiva perché aveva messo il paraocchi al cervello. Non capiva che tutti siamo ridotti meschini come siamo dai tempi che viviamo, da tutte le menzogne che ci danno a bere, dai libri di storia che raccontano i fatti che valgono niente, ma non ti dicono quello che una persona sente e vive.

Quella gente non poteva capire. Non sapeva come stavano le cose, riuscivano solo a vedere la loro causa e in nome di questa si servivano delle persone. Stavano cercando di strumentalizzarmi, volevano che portassi un cartello e che mi lasciassi fotografare con quello: vole-

vano che facessi il bravo negretto che non dà noia al loro gioco, e non capivano che io mi sentivo sempre più estraneo al loro Movimento, di vecchi dirigenti e di stanchi organizzatori. «Più avanti negli anni i miei idoli crollarono / perché imparai che erano solo uomini / e che c'erano delle ragioni dietro le loro imprese / che non erano mie proprio per niente / e che non potevo più dipendere da loro / ma quello che imparai da ogni dio dimenticato / era che il campo di battaglia era solo mio / e che solo io potevo farmi diventare di pietra / e i simboli che a quel punto erano diventati informi ma ben visibili / li vedevo in una luce più netta»⁴¹... «contento di fare il giro / passando per le camere del lavoro / ma quando ci arrivai io / le tariffe erano aumentate fino a quindici centesimi e aumentavano / e quei bar in cui strideva la chitarra di Woody... loro sono cambiati / loro sono stati rimessi a nuovo / e quelle camere del lavoro come quella del CIO e dell'NMU / suvvia, ve le vedete aver bisogno di me per una canzone o due? / Ah, ma dove sono finite quelle forze di ieri / ma perché non mi vengono incontro qui / e non mi salutano qui? / ... / Jim, Jim, dov'è il nostro partito / dov'è il partito, quello in cui tutti gli iscritti sono uguali / e promettono di insinuare quell'idea / nella gente che spera di servire / e di preparare una via rispettabile / ... / Quanti voti ci vorranno per una dentatura nuova nelle bocche del Congresso? / Quante sono le mani da alzare prima che ricrescano i capelli sulla testa della Casa Bianca? / ... / Non mi va di essere bloccato sulla carta stampata a guardarmenti cariate / che ingoiano tavolette di cioccolato / tutte contente e soddisfatte / e completano la giornata / guardando quel che mangio a colazione, qual è il mio abbigliamento preferito e quali sono i miei hobbies».⁴² «Non creare nulla, verrà interpretato a rovescio / Non subirà mutamenti, ti seguirà per tutto il resto della tua vita / ... / Se ti chiedono se ti preoccupi dei problemi del mondo, guarda nel fondo degli occhi di quello che te lo chiede, non te lo chiederà più»⁴³... «Lei vuole che io

⁴¹ Note di copertina all'album *Joan Baez in Concert, Part 2*.

⁴² *11 Outlined Epitaphs*, note di copertina all'album (3).

⁴³ *Advice for Geraldine on her miscellaneous Birthday*, testo poetico.

dica quel che lei vuole che io dica / lei vuole che io dica quel che lei può capire / Un grassone dall'aria tranquilla con stomaco preso in prestito / molla ceffoni alla moglie e poi corre ad una riunione per i diritti civili»⁴⁴... «Sono nella media e anche comune / sono proprio come lui e lo stesso di te / sono il figlio e il fratello di tutti / non sono diverso da nessuno / non c'è motivo di parlare con me / è lo stesso che parlare con te»⁴⁵...

Basta con la canzone di protesta

Ecco, fu proprio così che abbandonai la protesta ormai completamente morta nel mio cuore. Sapevo che molti sarebbero rimasti indietro, non avrebbero capito, forse mi avrebbero disprezzato e odiato: «Ora ho un amico che passa la vita / a pugnalarla la mia fotografia / sogna di strangolarmi con una sciarpa / quando si parla di me fa finta di vomitare / Ho un milione di amici».⁴⁵

Eppure dovevo andare avanti perché sapevo

che doveva essere per forza così. Avevo smesso di ragionare in termini di società, non facevo più parte di alcuna società. E insieme a me migliaia di ragazzi sapevano che non aveva alcun senso starsene tutta la vita a programmare il futuro, quando poi il domani non sarebbe mai arrivato. Ogni volta che uno si risveglia c'è sempre l'oggi, oppure c'è il niente. Basta aprire gli occhi per scoprire ciò che è vero. Ora dovevo scrivere per me stesso, perché avevo dentro di me delle cose che sarebbero esplose se non fossero venute fuori. Dovevo vomitare tutto ciò che sapevo, e solo dopo mi sarei voltato a guardare cosa avevo creato.

E non mi importava se per far questo scrivevo canzoni sempre più astratte, sempre meno concretamente oggettive e più animate dalla fantasia irrazionale, anima di noi stessi. E non mi importava di perdere molti amici per strada

(continua a pag. 49)

⁴⁴ *Some Other Kinds of Songs*, note di copertina all'album (4).

⁴⁵ *I shall be free No. 10*, dall'album (4).

FOTO-INSERTO

1-2 «ASPETTANDO GODOT» di Samuel Beckett

(Milano, 1979). Interpreti: Renato De Carmine, Tino Schirinzi, Ennio Baldo, Piero Di Iorio, Luigi Ottoni. Regia di Walter Pagliaro, l'ultimo — in ordine di tempo — dei giovani registi a cui il Piccolo Teatro ha offerto l'occasione per un impegnativo debutto. Scene e costumi di Enrico Job. Musiche di Renato Sellani. «Aspettando Godot» è il testo di Beckett più universalmente conosciuto. Lo ha scritto nel 1948. Fu rappresentato per la prima volta a Parigi nel 1953.

«Aspettando Godot» è la storia di due uomini — Vladimiro e Estragone — che attendono in una landa desolata, l'arrivo di un misterioso Godot, al cui posto arriverà un certo Pozzo con lo schiavo Lucky. Le interpretazioni di questa semplice vicenda che si ripete per due volte, per ripetersi all'infinito, sono diverse e molteplici. Ma quale la vera? «Aspettando Godot» può apparire come l'amara constatazione di una condizione umana dove la speranza è eternamente delusa.

(Fotografie di Luigi Cimminaghi)

3-4 LO SPECCHIO di Andrej Tarkovskij (Servizio di Enzo Natta a pag. 23)

5-6 IL RASTRAMELLO dello Specchio Magico (Servizio a pag. 59)

7-8-9 OBSTINATION II di Yves Lebreton

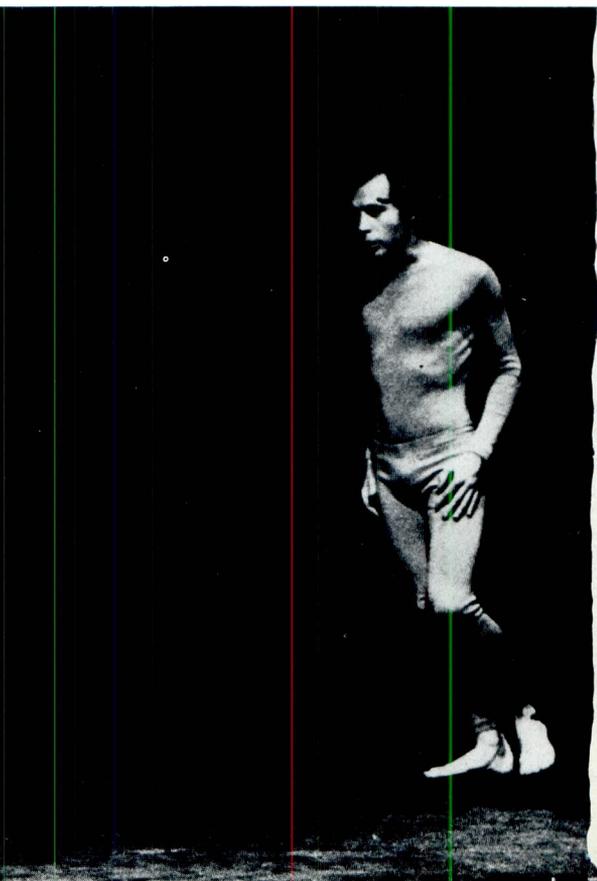
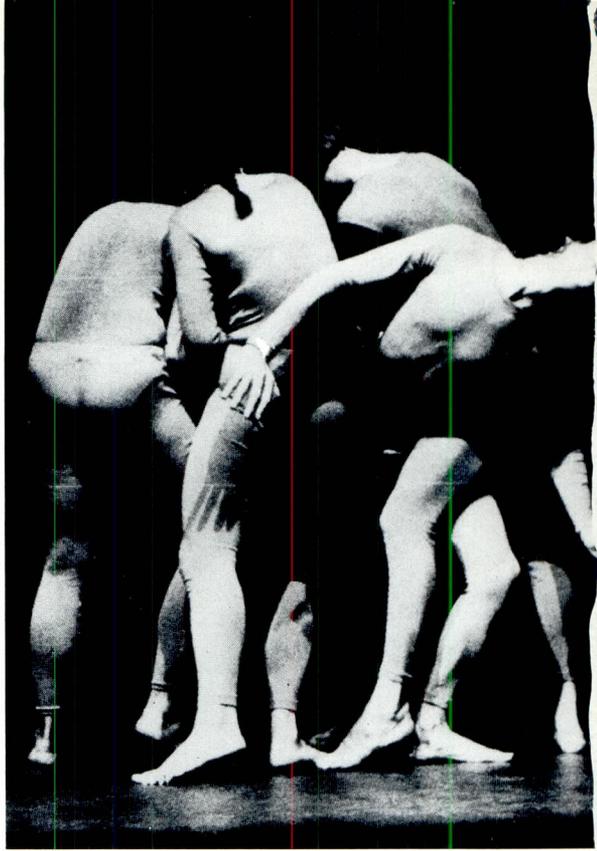
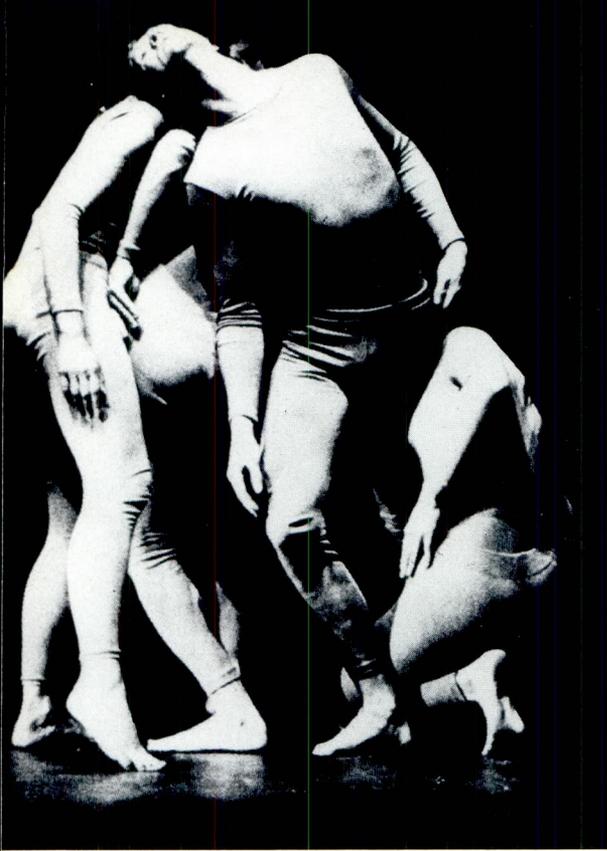
Spettacolo di expression corporelle. L'azione corale si sviluppa attorno ad un tema centrale che emerge costantemente da ogni sequenza: l'uomo che lotta per sradicarsi dalla terra, soffrendo profondamente di non riuscire a liberarsi dalle forze dominatrici che lo tengono imprigionato. Lebreton, senza la parola verbale, parla il linguaggio del mimo e della luce, con una potenza e una convinzione che coinvolgono il pubblico affettivamente in modo indicibile e fantastico. (Foto di Bernadette Arsac)

IN COPERTINA «ASPETTANDO GODOT» (Foto di Luigi Cimminaghi)









né di essere considerato un traditore rinnegato: ero stato me stesso prima, ai tempi della protesta, e di nuovo ero me stesso, perché non potevo più essere quello che fui, dovevo essere quello che ero.

Dovevo di nuovo andare avanti alla ricerca di una mia nuova identità, perché quella vecchia non mi si adattava più: «Andai a trovare un vecchio amico e rimasi deluso / sgomento e scioccato nel vedere quanto poco avevamo da dirci / ... / facendo visita a vecchi amici e ragazze appena viste cominciavo a capire che la mia strada e la loro erano due tipi di strade differenti»⁴⁶... «E gli anni passarono / ma io ero giovane / così correvo e continuavo a correre / corro ancora adesso, credo / ma la mia strada ha visto molti cambiamenti / giacché sono finiti i miei giorni di esilio / in termini mentali e in termini fisici / e più di un timore è svanito / più di una posa è crollata / e più di un sogno si è dissolto / e lo so che incontrerò di nuovo il nord nevoso / ma con occhi mutati la prossima volta che capita»⁴⁷

Canto l'amore e la libertà

Le mie canzoni non avevano più niente delle canzoni di protesta. Cominciai a cantare canzoni d'amore, canzoni tristi e amare sugli affetti perduti. Facevo canzoni nuove nelle quali mettere quello che io sapevo e quello che io sentivo. Parlavo della libertà personale, dell'amore, della difficoltà dei rapporti quotidiani con gli altri: raccontavo le mie delusioni: «E allora serve a niente gridare il mio nome / come non hai mai fatto prima / adesso non posso più sentire / sto pensando di andarmene, di camminare lungo la strada / Un tempo ho amato una donna / una bambina mi dicono / Le avrei dato il mio cuore, ma lei voleva la mia anima / ... / Ma vorrei che ci fosse qualcosa che tu facessi o dicessi / per cercare di farmi cambiare idea e restare / non abbiamo mai parlato troppo noi due / ... / Non sto dicendo che mi hai trattato male, avresti potuto fare meglio / ma non mi dispiace, hai solo sprecato il mio tempo prezioso / ma non credere due volte che vada bene così»⁴⁸... «Anche se ci siamo baciati per tutta la notte folle e bruciante / e lei diceva che non avrebbe mai dimenticato / ora il mattino è chiaro ed è come se io non fossi qui / si comporta come se non ci fossimo

mai incontrati / ... / e se qualcuno mi chiede / è facile dimenticare / è facile dimenticare / gli dirò che non ci vuole niente / basta scegliere una persona qualsiasi / e fare finta di non averla mai incontrata».⁴⁹

Cantavo il fallimento di una relazione umana, gli attimi tremendi che accompagnano lo sgretolarsi di un rapporto troppo incerto o troppo difficile: «L'esplosione senza tempo / di un sogno della fantasia / nel cuore della notte / il re e la regina / precipitarono in pezzi / ... / e io nella mia armatura voltandomi / e inchiodandola alle rovine della sua meschinità / ... / Tutto è perduto, tutto è perduto / ammettilo, fuggi lontano / Io imbavagliato in lacrime di contraddizione / che mi accecavano la vista / il cervello lacerato / correvo nella notte / lasciando tutte le ceneri dell'amore dietro di me».⁵⁰

Cantavo l'addio ad un amore sperato eterno ma troppo presto appassito, e insieme cantavo la precarietà di un'esistenza senza una meta e senza un senso, la prigione eterna del nostro vivere quotidiano che comunque ci incatena e ci ingabbia, come il mare è il carcere dei pesci ed il cielo è il confine degli uccelli: «Ah! i miei amici dalle loro prigioni / mi chiedono com'è bello, com'è bello sentirsi liberi / e io rispondo loro misteriosamente / sono liberi gli uccelli dalle catene del cielo?».⁵⁰

Gli strumenti e la musica dell'universo

Perché ecco, il vero problema è che nessuno di noi è veramente libero. La nostra condizione di uomini ci tiene costantemente appiccicati a questo angusto orizzonte terrestre, non riusciamo ad andare al di là del nostro naso: e d'altra parte la religione... ecco, la religione... io almeno finora non ho nessuna religione. Ne ho provate tante, ma le chiese sono divise, non riescono a decidersi, ed io neanche. Non ho mai visto un Dio: non posso dir nulla finché non ne vedo uno. Ecco, Dio, sapete dov'è Dio?

⁴⁶ *My life in a stolen moment*, B. Dylan, testo poetico.

⁴⁷ *11 Outlined Epitaphs*, note di copertina all'album (3).

⁴⁸ *Don't Think Twice it's Alright*, dall'album (2).

⁴⁹ *I don't believe you*, dall'album (4).

⁵⁰ *Ballad in Plain D*, dall'album (4).

Il fiume, quello è Dio. Il fiume che è lì dove siete voi. Dio è sulle montagne, oltre la curva della strada e dentro il mare. E' in tutti questi posti allo stesso momento, nello stesso preciso momento. Se c'è un Dio, quello è il fiume. E poi «Ah, Ah, come deve ridere / degli inetti come me che tentano / d'isolare i suoni dei torrenti / e di cogliere il furore delle acque».⁵¹ E deve anche sapere che ogni mia canzone risale a lui: «Influenze? Centinaia di migliaia, forse milioni, perché ogni canzone risale al mare ed una volta non c'era una lingua capace di imitarlo col suo canto».⁵²

Così come io so e riconosco la mia incapacità ad intonarmi alla perfetta armonia dell'universo: «Lascia il tuo stanco motivo, lascialo. Lascia la canzone che suoni e riposati sotto la forza di strumenti a cui nessuna voce può sperare di intonarsi... Me ne stavo disciolto sotto i cieli e le nubi non soggette a leggi. La pioggia piangente cantava come una tromba e non chiedeva applausi... L'oceano impetuoso suonava come un organo, l'alga marina intesseva i suoi fili. Le onde si frangevano con il fragore dei piatti contro le rocce e la sabbia... Posai lo sguardo sullo specchio del fiume e ne osservai la serpeggiante musica. Le acque scorrevano lievi come un inno e come un'arpa mormoravano. Lascia il tuo stanco motivo, lascialo, lascia la canzone che suoni e riposati sotto la forza di strumenti a cui nessuna voce può sperare di intonarsi»⁵³...

Corro per un'altra strada

«E mi fermai folgorato e urlai "Non voglio imparare più niente, sono stufo" e respirai profondo, mi girai e corsi per mettermi in salvo, gridando, tornando sulla strada, lontano dalla montagna. Ormai non m'interessava più la scienza della gente. Corsi per un'altra strada, una strada più vecchia attraverso il tempo e la dignità, e non mi sono mai tolto gli stivali, infischiodomene se le miglia mi avevano bruciato i piedi».⁵²

E allora sono il ricordo e la nostalgia che ti tengono avvinto a questo mondo: «La notte passa in fretta per me adesso, e dopo aver completato la sua danza si spoglia, senza lasciar niente tranne la sua alba nuda, orgogliosamente eretta, sorridente sorridente, mentre gira e gira, dolce dolce. L'ho vista arrivare di

soppiatto infinite volte, lasciandomi consapevole di mille pensieri assonnati, indomato. E mentre cerco di correre, in queste occasioni penso a molte cose e a molta gente. Il più delle volte penso a Sue, la bellissima Sue, con i tratti da cigno, facile alla paura come un daino nella foresta, a questo punto sprofondata nei suoi sogni, con lunghi capelli sparsi del colore del sole che saturano il buio e diffondono la luce. Nelle prigioni della mia notte continua penso poesie d'amore come un povero invalido solitario. Conosco il mio potere di distruggere le anime buone della strada che non conoscono malattie tranne quella della bontà (mi chiedete dell'amore? Non c'è amore tranne che nel silenzio, e il silenzio non dice parola). Ah, ma Sue, lei mi conosce bene, forse troppo bene, ed è soprattutto la vera indovina della mia anima... La porta batte ancora e il vento soffia ancora, portandomi i miei ricordi di amici e suoni e colori che non possono fuggire intrappolati in buchi di serratura... Fuori una sirena stride, conducendomi su un'altra linea. Spicco un salto ma vengo smistato da un sordo rumore di passi che scendono per la via... Mi chiedo se gli scarafaggi strisciano ancora nella cucina di Dave e Terri, nella quindicesima strada, mi chiedo se sono gli stessi scarafaggi. Ah, sì, i tempi sono cambiati, Dave mi disprezza ancora perché non leggo libri e Terri ride ancora delle mie sbadataggini, ma la quindicesima strada è stata abbandonata, ci siamo trasferiti. I gatti sul tetto innamorati pazzi gridano nelle grondaie, portando i suoni della musica, la sola musica, e son io che son pronto, pronto ad ascoltare, riposo riposo, una pace argentea regna e diventa i nervi del mattino, e io mi alzo e sbadiglio caldo di pulsazioni accelerate / Mai stanco, mai triste, mai colpevole, perché sono impegnato in una gara pulita, dove la sola pista è la notte e il solo premio è l'alba».⁵²

Perché mai tutto un passato di rivolta?

Ripenso spesso agli amici che hanno incontrato la mia strada, «che capitavano sul mio sentie-

⁵¹ Note di copertina all'album *Joan Baez in Concert, Part 2*.

⁵² *11 Outlined Epitaphs*, note di copertina all'album (3).

⁵³ *Lay down your weary tune*, mai incisa ufficialmente.

ro e subito spariscono, ma qualcuno si fermava e l'amicizia continuava»: ⁵¹ «non volevamo niente ed eravamo soddisfatti, scherzando e parlando del mondo di fuori: i cuori affamati nel caldo e nel freddo, non pensavamo mai che saremmo molto invecchiati; pensavamo di poter restare insieme allegri per sempre, e le nostre possibilità invece erano una su un milione». ⁵⁴ Mi torna alla mente l'ingenuità dei primi tempi, quando giocavo a fare «il vagabondo fasullo, l'idiota romantico», ⁵⁵ quando «fui pestato perché avevo l'aria che ho, e non ne ho mai fatta nessuna di quelle cose lì». ⁵⁶

E non riesco a capire come tutto questo sia potuto accadere: «Non so quando trovai il tempo di mettermi a suonare la chitarra, non so quando trovai il tempo di mettermi a cantare, non so quando trovai il tempo di mettermi a scrivere. Ma non trovai mai il tempo di scoprire perché ho trovato il tempo per fare queste cose. Quando mi chiedono perché e dove ho cominciato, mi tocca scuotere la testa e distogliere lo sguardo e andarmene via ammutolito». ⁵⁶

Ah, ma dentro di me è come una nostalgia indicibile che mi perseguita e che mi vorrebbe far rivivere in tempi passati: «Vorrei, vorrei, vorrei invano che potessimo di nuovo essere insieme in quella stanza: diecimila dollari al cadere di un cappello darei volentieri, se la nostra vita potesse ritornare così». ⁵⁴

Sono molto più giovane adesso

Ma ora devo aver coraggio per poter proseguire lungo questa che so essere la mia nuova strada: devo vincere l'abbandono della natura qui attorno che mi è indifferente e sapere che «un altro giorno è passato e ho ancora mille miglia da fare: lungo la strada i cani abbaiano, e il giorno si sta facendo scuro. Appena la notte scenderà di colpo, i cani smetteranno il loro latrare, e la notte silenziosa sarà frantumata dai suoni dentro la mia mente». ⁵⁷

Devo farmi forza davanti allo specchio e capire che «da situazioni, da costrizioni, da amici nasce la tua sofferenza, che ti drogano, ti costringono, ti fanno credere che dovresti essere proprio come loro... Tutto passa e tutto cambia: fai semplicemente quello che pensi di dover fare». ⁵⁸

Allora resterò solo una volta di più, lascerò

dietro di me il tempo andato che invano mi sono legato al cuore, dirò addio a tutti e non me ne importerà niente: «Oh un falso orologio cerca di porre fine al mio tempo, per rovinarmi, distrarmi, seccarmi, e lo sporco del pettegolezzo mi soffia in faccia e la polvere delle chiacchiere mi ricopre... E' per me e per i miei amici che le mie canzoni sono cantate, ma il tempo non è molto, se è dal tempo che dipendi: così dirò anch'io la mia e rimarrò come sono. Dirò addio e non me ne importerà niente». ⁵⁴ Così sono stanco di combattere false battaglie e credere di poter cambiare il mondo protestando contro i criminali e contro i loro crimi-
mini: «Pregiudizi a metà distrutti balzavano fuori / Stracciate ogni odio, io gridavo, bugie che la vita è bianca e nera parlavano dal mio teschio / Sognavo eventi romantici, con radici profonde non so come, moschettieri / Ah, ma ero molto più vecchio allora, sono molto più giovane adesso / ... / Diritto come un soldato puntavo la mano sui cani bastardi che insegnano, senza temere che sarei diventato il mio nemico il momento che avessi anch'io predicato. La mia esistenza navigava su battelli di confusione, ammutinamento da poppa a prua / ... / Buono e cattivo, questi termini li definivo in modo chiaro, senza dubbi non so come. / Ah, ma ero molto più vecchio allora, sono molto più giovane adesso». ⁶⁰

Le vostre battaglie andatevele a combattere da soli, perché io devo vagare nei boschi e sognare e vivere un po', ora che ho capito che nulla ha senso. Non posso dare né risposte né verità, eccetto forse che non si deve fare il loro gioco e che occorre capire l'ordine delle cose con la testa. Io non sono un *leader*. Non sopporto che ci sia della gente che si siede a tavolino per dettare le leggi che poi dovrò seguire. La ragione fondamentale dell'esistenza umana è la libertà personale, la liberazione da tutti i condizionamenti imposti dalle strutture e dai potenti, che negano la verità e creano barriere tra gli individui.

⁵⁴ *Bob Dylan's dream*, dall'album (2).

⁵⁵ *Some Other Kinds of Songs*, note di copertina all'album (4).

⁵⁶ *My life in a stolen moment*, B. Dylan, testo poetico.

⁵⁷ *One too many mornings*, dall'album (3).

⁵⁸ *To Ramona*, dall'album (4).

⁵⁹ *Restless Farewell*, dall'album (3).

⁶⁰ *My back pages*, dall'album (4).

Non ho risposte né verità

E allora «corri vai esci di qui, svelto, vattene Giosuè, via, va' a combattere la tua battaglia, fai quel che sai. Ho perso gli occhiali, non riesco a veder Gerico, il vento fa dei nodi nei miei capelli, niente sembra a posto là fuori. No, non verrò con te, non posso venire con te... Ogni giorno parlo con della gente tutta presa in qualche faccenda. Bene e male non sono che parole inventate da quelli intrappolati nelle loro faccende. Su quali elementi si fondano gli elementi di giudizio? E penso anche che non c'è una sola cosa in nessun posto da nessuna parte che abbia un minimo di senso. Ci sono soltanto lacrime e c'è soltanto dolore. I problemi non esistono. Ho visto quel che ho amato scivolar via e svanire. Amo ancora quel che ho perso, ma il correre e il cercare di prenderlo sarebbe da ingordi. Per il resto della mia vita non darò mai la caccia ad anima viva per chiuderla nella prigione dell'amore che ho per me... Non ho né risposte né verità per nessunissima anima viva... E così vai Giosuè, va' a combattere la tua battaglia, io devo andare nei boschi per un po', spero che tu capisca. Se invece non capisci non importa, sarò con te la prossima volta che capita. Non preoccuparti per me, starò benissimo. E adesso vai là fuori, fai quel che dici che vuoi fare». ⁶¹ Così «canterò la mia canzone come un ribelle selvaggio, perché io son questo e non lo posso negare». ⁶²

Lampeggiano per me le campane della libertà...

«Solo? Eh sì, ma sono i fiori e gli specchi dei fiori che adesso vanno incontro alla mia solitudine. E la mia sarà una solitudine forte, che si dissolve nel fondo, nella profondità della mia libertà, e quella allora resterà la mia canzone». ⁶¹ Perché io ho visto lampeggiare per me le campane della libertà: «lampeggiavano per i guerrieri la cui forza è di non combattere, lampeggiavano per i rifugiati sull'inerte via della fuga, e per ognuno e per tutti gli sfruttati, soldati nella notte... Suonavano per il ribelle, per il miserabile, per lo sfortunato, abbandonato, rifiutato, suonavano per l'escluso costantemente bruciato al rogo... Rintocavano per il mite, per il gentile, per i custodi e i protettori della mente, i poeti e i pittori, ben oltre questo angusto tempo... Suonavano per coloro che cercano

su sentieri di ricerca senza parole, per gli amanti con la solitudine nel cuore e una storia troppo personale, e per ogni mite anima innocua, costretta dentro una prigione... Per i doloranti le cui ferite non possono essere curate, per le schiere dei confusi, accusati, maltrattati, disillusi o peggio, e per ogni uomo prigioniero in tutto l'intero universo» ⁶³...

...e mi sento felice

«Ma visto che certi una strada non l'hanno neppure, e devono starsene inchiodati allo stesso posto», ⁶⁴ «così ritorno alla strada e poi giro un po' più avanti, menando pugni sulle porte. Perduto? non esattamente, solo a dare un'occhiata fuori. Straniero? no, non uno straniero, piuttosto uno che non vive qui e basta, senza mai fingere di sapere quel che vale la pena cercare, ma almeno senza fantasmi al fianco che tradiscano il mio infantilismo e che m'avrebbero condotto per falsi sentieri e m'avrebbero fatto bere acqua torbida». ⁶¹

Così adesso io mi sento felice: «"Ma come fai ad essere felice e quand'è che sei felice?" / "Adesso sono abbastanza felice" / "Perché?" / "Perché guardo fuori tranquillo e osservo la notte che si dipana" / "Che vuol dire — che si dipana? —" / Voglio dire qualcosa che non ha fine ed è così grande che ogni volta che la vedo è come vederla per la prima volta" / "E allora?" / "E allora ogni cosa infinita dev'essere poesia in un modo o nell'altro, e la poesia mi fa star bene e mi fa sentir felice"». ⁶¹ «Così alla fine almeno il cielo per me è di un grigio piacevole, significa pioggia o significa neve, significa sempre mutamento, ma un mutamento annunciato in anticipo o nell'aprirsi delle nubi o alla pioggia a diretto dei temporali. E poi è desiderio che ritorna, che ritorna con me sotto, che ritorna con esso, mai impaurito, finalmente fedele: mi guiderà bene su ogni ponte, dentro ogni galleria, senza mancare mai... Fuori le campane suonavano e stanno ancora suonando». ⁶¹

(3. fine)

⁶¹ 11 *Outlined Epitaphs*, note di copertina all'album (3).

⁶² Note di copertina all'album *Joan Baez in Concert, Part 2*.

⁶³ *Chimes of freedom*, dall'album (4).

⁶⁴ *Guess I'm doin' fine*, mai incisa ufficialmente.

Musica insieme

Luciano Scaglianti

L'estrema varietà e il numero considerevole di strumenti adoperati nella pratica musicale fin dalle epoche più antiche, hanno posto problemi di classificazione di particolare complessità. Di qui la diversità di classificazioni.

Noi seguiremo una classificazione antica, che, seppure superata dalle più moderne, ha il vantaggio di essere più semplice e più efficace per gli scopi che ci proponiamo.

STRUMENTI A CORDE

Gli strumenti che producono il suono per mezzo di *corde vibranti* si dicono «cordofoni». Tra i più noti ricordiamo: *violino, viola, violoncello, contrabbasso*.

Il VIOLINO è uno degli strumenti più popolari e più amati. La grazia e la potenza della sua sonorità, la bellezza del timbro, la ricchezza espressiva, la varietà delle sfumature e degli effetti che si possono ottenere, lo rendono il *re degli strumenti* tanto in orchestra come da solo.

Ha quattro corde accordate per quinte, partendo dal grave: *sol, re, la, mi*.

Unitamente agli altri componenti della famiglia, il violino forma il nucleo della moderna orchestra sinfonica, del classico complesso cameristico (il quartetto d'archi), e di alcune recenti formazioni jazz.

La VIOLA è il contralto della famiglia. Leggermente più grande del violino, ha voce calda e gentile.

Meno duttile e meno brillante del violino, essa viene per lo più utilizzata come accompagnamento, per arricchire e dar corpo alle armonie.

Il VIOLONCELLO ha notevoli capacità espressive. Dal sec. XVIII in poi, quasi tutti i compositori hanno contribuito ad arricchire il repertorio del violoncello.

E' accordato per quinte, partendo dal basso: *do, sol, re, la*.

Il CONTRABBASSO è l'elemento più grande della famiglia. Il suono un po' velato non lo rende adatto agli assolo, ma nei grandi gruppi strumentali e nell'orchestra è insostituibile.

Usato per un sostegno dell'armonia, il contrabbasso spesso raddoppia il violoncello all'ottava più sotto e conferisce particolare ricchezza timbrica e profondità alla tessitura strumentale. Possiede attualmente 4 corde accordate per quarte partendo dal *mi* della quarta corda.

L'interesse crescente per gli strumenti ad arco è in costante aumento e ciò ha stimolato — sia in Europa che in Giappone e negli Stati Uniti — il tentativo di applicare le tecniche industriali anche alla fabbricazione di questi strumenti fino a ieri affidata esclusivamente ad artigiani specializzati.

Oggi sono sul mercato, a prezzo relativamente basso, e in qualità tale da soddisfare le esigenze di migliaia di potenziali virtuosi diletanti.

La chitarra

Strumento a corde pizzicate, con la cassa armonica dalla caratteristica forma a 8, attualmente munito di sei corde (metalliche o di nylon).

Il fondo della cassa è piatto (a differenza degli strumenti della famiglia del *liuto*), la sonorità piuttosto intima e dolce, almeno nella chitarra cosiddetta classica, in cui le corde vengono pizzicate esclusivamente con le dita. Di origine forse orientale, la chitarra si diffuse in Europa in varie forme a partire dal 1200 circa, affermandosi dapprima nella musica popolare e, a partire dal XVI secolo, anche in quella colta. Al pari del *liuto*, della *cetra*, della *lira*, della *tiorba* e di tutti gli strumenti affini, compresa la *vihuela spagnola*, la chitarra fu usata come strumento da camera, prevalentemente solistico e la sua letteratura fu molto ampia soprattutto in Italia e Spagna nel '500 e '600. In seguito, forse anche per influsso degli esecutori popolari, si vennero sempre più arricchendo le sue capacità tecniche ed espressive, fino ai virtuosismi dei numerosi autori-esecutori di fine '700 e del primo '800, come gli italiani F. Carulli e M. Giuliani, e soprattutto gli spagnoli D. Aguado y Garcia e F. Sor. Poco adatta, per l'esilità del suono, a essere usata in orchestra, la chitarra conserva ancora oggi posizioni assai solide nel concertismo solistico.

Nella numerosissima famiglia degli strumenti musicali, oggi la chitarra detiene i primati della diffusione, della maggiore difficoltà ad essere suonata ad un certo livello e nello stesso tempo della facilità estrema a produrre accordi semplici per accompagnare canzoni.

La chitarra (acustica, classica o elettrica) è in continua espansione: è ormai diventata lo strumento più in voga perché costa meno e la si può utilizzare in ogni tipo di musica per l'accompagnamento, per l'assolo o in ambedue gli impieghi contemporaneamente.

Oltre a ciò, l'enorme popolarità della chitarra è conseguenza della diffusione su scala mondiale di alcuni generi musicali di provenienza etnico-culturale diverse, ma aventi come matrice comune di stile e di «sound» la musica popolare americana che con il *pop*, il *folk*, il *blues*, il *country*, il *rock* e il *jazz*, ha stabilito i modelli per gran parte del mondo.

Oggi è in continuo aumento la richiesta di chitarre e di altri strumenti a corda, per la

gran parte di origine americana, soprattutto in Asia ed in Europa, oltre che in USA e nell'America del Sud. Sembra che i giapponesi (che oggi fabbricano il maggior numero di chitarre nel mondo) costituiscano essi stessi un eccellente mercato per gli strumenti a corda e le chitarre in particolare. Il Giappone ha una popolazione di circa 90 milioni di abitanti: quasi la metà di quella USA, ma il numero di persone che suonano la chitarra o strumenti affini, calcolato su un campione di mille individui, è maggiore che in USA; secondo statistiche, il 50% degli studenti giapponesi suonano la chitarra. Anche in Italia sembra che molti giovani si impegnino nello studio di questo strumento, ma, a differenza di altri paesi, non è qui molto sviluppata la tendenza a conoscere, oltre che la tecnica dell'esecuzione e la musica, la struttura in quanto tale. La chitarra acustica, classica o elettrica è sempre migliorabile, regolabile e modificabile e può suonare come noi vogliamo farla suonare, non soltanto per l'abilità delle nostre dita, ma anche per la possibilità che abbiamo di regolarla o farla regolare ad un livello ottimale di prestazione, aggiungendo, togliendo, sostituendo o modificando parti (in special modo su chitarre elettriche). Non è chiaro perché se si possiede una moto, un'auto o una bicicletta, la si porta dal meccanico per eliminare difetti o guasti, mentre invece per una chitarra ci si limita a cambiare le corde, magari solo quando sono giunte alla rottura. Se non vuol farlo il chitarrista, esistono persone competenti, i liutai, che possono effettuare la manutenzione, i miglioramenti e le riparazioni alla chitarra. Ricordiamo infine, come appartenenti alla famiglia della chitarra:

— la CHITARRA HAWAIANA (detta propriamente «*ukulele*»). E' più piccola di una chitarra normale e ha solo 4 corde. Il suo caratteristico suono glissato (ovvero scivolato) è ottenuto facendo scorrere sulle corde una sbarretta di metallo o d'altra materia. Questo suono è stato molto sfruttato nella musica leggera occidentale e viene riprodotto anche con altri strumenti derivati dalla chitarra hawaiana. Fra questi si è affermato recentemente un tipo particolare di chitarra con 6 corde, dalla cassa piatta, che si suona appoggiandola su una superficie piana, e che può essere collegata a un amplificatore elettrico;

— Il BANYO. Strumento a corde pizzicate di origine africana, diffuso dai negri in America e largamente impiegato nella musica jazz tradizionale e in quella folcloristica americana. Caratteristica la forma tonda e schiacciata della

cassa armonica sulla quale è steso, come un tamburo, un foglio di pergamena. Il tipo più comune ha 5 corde (*sol, do, sol, si, re*), ma in altri tipi il numero di queste può giungere fino a 9. Il cantino è prima della corda bassa.



Classica



Flamenco



Flat Top stile dreadnought (o dreadnaught)



Flat Top stile dreadnaught a 12 corde



Flat Top stile jumbo



Flat Top stile jumbo a 12 corde



Flat Top con risuonatore metallico



Hollow body da jazz con buche ad «f»



Elettrica hollow body con buche ad «f»



Elettrica semiacustica a fascia bassa con buche ad «f»



Elettrica a corpo pieno con manico smontabile



Elettrica a corpo pieno



Basso elettrico a corpo pieno con manico smontabile



Basso elettrico a corpo pieno



Pedal Steel

STRUMENTI A FIATO

Si dicono «aerofoni» tutti gli strumenti in cui il suono è prodotto dalle vibrazioni di una colonna d'aria dentro a un tubo.

I fiati si dividono in due sezioni: i **legni** e gli **ottoni**. La differenza consiste non tanto nel materiale di costruzione, quanto piuttosto nel fatto che i «legni» presentano dei fori lungo il tubo e richiedono una tecnica esecutiva diversa.

Fanno parte della *sezione dei LEGNI*: il *recorder* (flauto dolce), il *flauto*, il *clarinetto*, l'*oboe*, il *fagotto* e il *saxofono*.

La colonna d'aria all'interno di questi strumenti è messa in vibrazione dal suonatore, in modi diversi:

— soffiando direttamente nell'apertura a un'estremità, come nel flauto: è il soffio del suonatore che, urtando contro l'orlo del foro comunica delle vibrazioni all'aria contenuta nel tubo;

— soffiando dentro a una imboccatura, che può contenere un'ancia singola (clarinetto), o un'ancia doppia (oboe, fagotto). In questi casi è l'ancia che, vibrando al soffio del suonatore, fa vibrare tutta la colonna interna.

La lunghezza della colonna d'aria, da cui dipende l'altezza della nota, è regolata dalle dita del suonatore che aprono e chiudono i diversi fori lungo il tubo dello strumento: più corta è la colonna d'aria vibrante, più alta è la nota, e viceversa.

Normalmente uno strumento a fiato ha un'estensione di tre ottave.

Fanno parte della *famiglia degli OTTONI*: la *tromba*, il *corno*, il *trombone*, la *tuba*, la *tromba militare*, la *cornetta*...

Gli ottoni furono sempre considerati maestosi: il loro suono ha una grandiosità inimitabile.

La voce di questi «fiati» — spesso utilizzati per grandi effetti musicali — è dovuta alla loro forma. In sostanza si tratta di un tubo di ottone in cui l'aria vibrante produce un suono particolarmente ricco di certe armoniche, formando una voce piena e brillante.

La colonna d'aria, all'interno di questi strumenti, è posta in vibrazione dalle labbra del suonatore.

All'inizio del tubo c'è un bocchino, cioè un incavo, entro il quale il suonatore preme le labbra facendole vibrare: la vibrazione si co-

munica alla colonna che esce dall'altra estremità dello strumento svasato a campana.

Il suono dipende dalla lunghezza del tubo metallico e dalla sua forma, poiché allargando la svasatura e accorciando il tubo perde alcune sue armoniche e quindi parte della sua brillantezza.

Da un ottone si ottengono una serie di note che formano la serie delle armoniche delle più basse note ottenibili. Tuttavia questa gamma è troppo limitata per la maggior parte dei brani musicali e uno strumento d'ottone deve poter dare tutte le note della scala cromatica. Il problema viene risolto a mezzo di un sistema di pistoni che aprono una sezione del tubo e vi convogliano la colonna d'aria, aumentandone la lunghezza e producendo così note più basse. Per lo più i pistoni sono tre e premuti in varie combinazioni completano la scala cromatica in tutta la sua estensione.

Il trombone, invece dei pistoni, ha un cursore detto *coulisse*, che allunga il tubo dello strumento con lo stesso risultato.

Per concludere queste note, diciamo qualche parola in particolare, sul flauto, il sax e la tromba che sono i fiati che, nella migliore delle ipotesi, i gruppi musicali cui è destinata questa breve rassegna, hanno in dotazione.

Flauto

Di origine antichissima, noto in Europa fin dal Medio Evo, il flauto fu usato solisticamente nella musica colta almeno dal XVIII secolo.

In orchestra era già entrato dal '600, con Lully, affermandosi in essa come strumento stabile a partire dalla seconda metà del '700, grazie alle sue notevoli risorse tecniche, al timbro omogeneo, allo smalto del registro acuto, all'agile articolazione.

Strumento tipicamente settecentesco, per le sue qualità di grazia e di timbro, fu in quel secolo molto sfruttato, come strumento solistico, in in particolare dai musicisti francesi oltreché da Vivaldi e Bach (per es. la Suite in Si minore).

Nel periodo romantico rimase in genere confinato nell'orchestra, ritrovando favore presso gli impressionisti (per es. Debussy: **Syrinx**), e poi soprattutto presso gli esponenti della «**musica nuova**» che, da Boulez in poi, hanno affidato al flauto pagine di estrema importanza, e ne

hanno pure messo in luce insospettate possibilità.

La famiglia dei flauti è composta da: *flauto basso*, *flauto contralto* (o alto in Sol), *flauto tenore* e *flauto ottavino* (detto anche semplicemente ottavino piccolo). L'estensione di ognuno di questi strumenti è di circa 3 ottave con uno sfalsamento di 2 ottave tra un tipo ed un altro, in maniera tale che l'ottava più alta del flauto basso corrisponda alla più grave del flauto contralto, la più alta del contralto alla più grave del tenore e così via.

Per quanto riguarda la forma, i flauti si differenziano nel seguente modo: il flauto basso presenta la testa ricurva a forma di manico di ombrello; ;il contralto ed il tenore sono invece dritti e pressoché uguali, tranne per il fatto che il primo è sensibilmente più lungo. L'ottavino, oltre che ad essere ancora più corto del tenore, presenta l'imboccatura sproporzionatamente vicina alle chiavi poiché l'accorciamento avviene sensibilmente a spese del corpo dello strumento.

Un flauto è composto da tre parti: la *testata*, il *corpo* ed il *trombino*. Ogni pezzo si può separare dagli altri. La testata è la parte superiore dello strumento e contiene il poggio labbra con il foro di imboccatura: quest'ultimo può essere di diverse forme per permettere una

migliore emissione dell'ottava bassa o di quella acuta (infatti il suono del flauto è tanto più bello quanto più è nitido e «pulito»). Il corpo è la porzione centrale e contiene la meccanica, mentre il trombino è la parte terminale e contiene solamente le chiavi di *Do*, *Reb* e *Mib*.

Qualora si voglia affrontare l'acquisto di un flauto usato, è necessario eseguire alcuni controlli sullo strumento in questione:

— i cuscinetti non devono essere danneggiati, né tantomeno rotti e le chiavi devono chiudere tutte perfettamente;

— anche la chiusura delle chiavi del trombino deve essere ermetica (per verificare ciò si tappi con un dito un foro del trombino e si aspiri con la bocca dal foro opposto: chiudendo le chiavi non deve arrivare aria in bocca, altrimenti la chiusura di queste ultime non è perfetta);

— le colonnine non devono essere incrinata e le saldature debbono essere integre;

— i punti di incastro tra testata e corpo e tra corpo e trombino devono essere perfettamente cilindriche;

— lo strumento non deve presentare graffi, ammaccature e lesioni gravi, perché tali riparazioni sono possibili, ma molto costose.



Flauto basso in Do

Flauto alto in Sol

Flauto tenore

Ottavino in Do

Saxofono

Strumento a fiato ad ancia semplice, ideato e brevettato da A. Sax nel 1840, con caratteristiche tecniche simili a quelle del clarinetto e dell'oboe, ma costruito in metallo invece che in legno e con tubo conico invece che cilindrico.

La penetrante dolcezza della sonorità (Rossini quando udì per la prima volta il sax affermò

di non aver mai inteso nulla di più bello), le facilità offerte all'agilità dell'esecutore avrebbero dovuto assicurare un rapido successo al saxofono.

L'uso invece vi si oppose. Tranne casi isolati, bisognò attendere quasi un secolo perché venisse ammesso normalmente in orchestra, e nei conservatori fosse istituita una classe normale di saxofono.

Invece, le bande militari gli hanno assegnato

da tempo un ufficio importante e il jazz, mettendolo in risalto, ha mostrato le sue incommensurabili doti.

La famiglia dei saxofoni è composta da saxofono soprano, soprano, contralto, tenore, baritono, basso e contrabbasso.

Anche riguardo all'estensione di questi strumenti vale quanto già letto per i flauti. Tutti i modelli montano la medesima meccanica. Il saxofono è composto da due parti: l'*imbocca-*

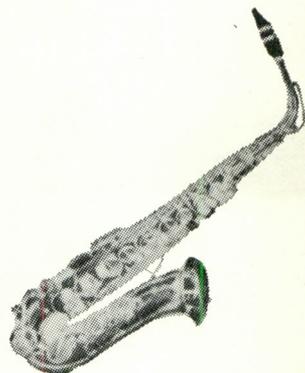
tura, con il bocchino di foro variabile su cui viene fissata l'ancia ed il *corpo*, che termina con una campana avente foro e diametro variabili. All'atto dell'acquisto è necessario controllare che le chiavi chiudano perfettamente, e si acquista un sassofono usato, bisogna controllare che lo strumento non presenti ammaccature, graffi, ossidazioni e che tutte le chiavi siano perfettamente allineate nella giusta posizione.



Sax soprano



Sax tenore in Sib



Sax contralto

Tromba

Strumento a fiato della famiglia degli *ottoni*, con un bocchino e un tubo cilindrico ripiegato su se stesso, leggermente conico verso l'estremità che termina a campana.

Musicalmente parlando (come è già stato accennato) si distinguono due tipi di tromba:

— la *tromba semplice o naturale*, la quale non produce che la serie degli armonici di una nota fondamentale;

— la *tromba cromatica o a pistoni*, inventata all'inizio del XIX secolo. Venne introdotta in Francia nel 1826 da Spontini e il suo uso incominciò a diffondersi nel teatro qualche anno più tardi.

J.S. Bach e Haendel scrissero sovente per la tromba, fino all'estremo acuto della tessitura, in regioni inaccessibili agli attuali esecutori e

si ignora come quelli di altri tempi potessero arrivarci: essi però adoperavano piccole trombe acute in *re*.

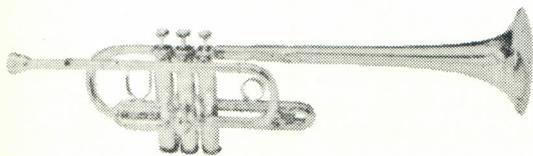
Il suo timbro nobile serve soprattutto a scandire accenti energici, a rinforzare in dolci sfumature una nota sostenuta o far vibrare squillanti fanfare.

Il timbro può essere ulteriormente variato adottando la «sordina» della quale esistono vari tipi.

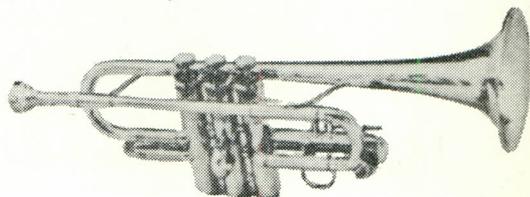
La *sordina dritta*, sagomata a cono, dà un suono penetrato e vagamente sinistro. La *sordina agganciata* davanti alla campana produce un suono caldo e suasivo. La *sordina a tazza* produce suoni morbidi e bisbiglianti.

Si capisce così, come la tromba abbia una notevole varietà di toni.

Trionfa, più che altro, nella musica leggera e soprattutto nel jazz.



Tromba in Do



Tromba in Sib

**Associazione Teatrale,
Via Passo Mendola 25 Milano**

Qui si narra e si racconta come e perché la compagnia «Specchio Magico» si è avventurata nel Paese delle Fate, dove le caramelle crescono nei campi, gli elfi si suonano il naso, i contadini ballano coi maghi... e chi non ci crede è più bugiardo di me.

Dobbiamo innanzitutto confessare onestamente che a noi le fiabe piacciono molto.

Ce le raccontavano da piccoli ed è questo un rapporto umano e una trasmissione di esperienza fondamentale, che ora per lo più manca.

Le leggiamo, ce le raccontiamo, le inventiamo con le parole, con le mani, con gli oggetti ora che siamo adulti e lo facciamo con un gusto ancora maggiore.

Le fiabe, quelle autentiche, non sono infatti cose puerili, cose «da bambini».

Parlano dei problemi fondamentali dell'uomo con un linguaggio tanto elementare, quanto profondo, usando simboli semplici e antichi. Questo linguaggio, data la molteplicità dei suoi significati, è difficilmente inquadrabile in una sola direzione, è scarsamente strumentalizzabile.

L'abbiamo adottato, perché sollecita e impegna la nostra creatività e quella di chi partecipa allo spettacolo.

Un linguaggio di tipo ideologico (qualsiasi finalità voglia perseguire: didattica, moralistica o propagandistica) si lega sempre a una comunicazione univoca, autoritaria, che mette chi ascolta in una posizione di ricezione passiva.

Ad esempio decidere che l'Orco rappresenta il Capitalismo e il Pagliaccio il proletariato impone una lettura a senso unico, non permette a chi guarda di trovare altre identificazioni, di assumere queste due immagini per lavorarvi con la fantasia, confrontandole con la propria realtà.

La fantasia è creatrice

Noi invece vogliamo risvegliare e mettere in moto la fantasia.

Questa facoltà spesso ritenuta inutile o dannosa sull'agire quotidiano si è trovata degli spazi nel «tempo libero» divenendo uno strumento di evasione dal reale, riducendosi a fantasticheria.

La fantasia è creatrice.

Rende capaci di immaginare che le cose possono essere diverse da come ce le presentano, di trovare relazioni tra cose che sembrano essere lontane: l'intelligenza dell'uomo ha bisogno della fantasia per plasmare la realtà.

«L'è la solita storia del Mago» dicono a Milano. Il modo in cui la fantasia è usata nelle fiabe può sembrare banale, scontato per chi è abituato alle raffinate fantascienze e fantapolitiche di oggi.

Ma, come dice Chesterton, le cose ovvie sono le più importanti, quelle da cui bisognerebbe sempre cominciare.

Il lieto fine ad esempio (il trionfo del bene sul male, dell'amore sull'odio, la punizione dei cattivi e la ricompensa dei buoni), che può sembrare semplicistico e scontato, risponde ad un essenziale desiderio di felicità, ad una profonda esigenza di giustizia.

Abbiamo letto le fiabe popolari italiane, coreane, portoghesi, russe, quegli autori moderni che si sono accostati al cuore autentico della fiaba, parlando il suo stesso linguaggio, pur stravolgendo certi personaggi fissi (Calvino, Tolkien...).

Abbiamo studiato i grandi teorici della fiaba, soprattutto quelli che l'hanno trattata come materia viva, non come reperto archeologico o fenomeno da analizzare e catalogare (Chesterton, Tolkien, Bettelheim...).

Abbiamo tentato un accostamento attuale della fiaba, che ne mettesse in luce la vivacità, la ricchezza di messaggi che essa ha da proporci.

Ci siamo rifatti liberamente alle strutture tipiche che Propp ha ritrovato nelle fiabe popolari russe (vedi: Vladimir Propp, «Morfologia della fiaba») costruendo un canovaccio.

Su questo spunto, con fabulazioni che hanno coinvolto anche alcuni bambini, abbiamo cominciato ad improvvisare, arricchendo le intuizioni iniziali e costruendo lo spettacolo.

Il Rastramello

«Il Rastramello» è nato quindi non come narrazione orale o letteraria, ma in una dimensione di teatro-gioco:

— teatro: valorizzando il carattere drammatico delle fiabe (i dialoghi predominano rispetto ai monologhi, le azioni rispetto alle descrizioni, i contrasti reali tra due personaggi sostituiscono quelli psicologici), abbiamo scelto di costruirne una nostra, attraverso improvvisazioni teatrali, invece di metterne in scena una classica;

— gioco: la nostra fiaba si è proposta subito in forma ludica, richiedendo la partecipazione dei bambini.

Vuol essere un gioco divertente, impegnativo e costruttivo.

Il fatto che ci siano — come in tutti i giochi — delle regole da accettare (l'orco non si può sconfiggere con altri mezzi che con lo specchio magico) è indispensabile perché si viva un'esperienza di creazione e avventura insieme e non uno sfogo individuale.

La fiaba che raccontiamo è molto semplice. Molto semplice è anche l'impianto scenico. La sua realizzazione potrebbe essere alla portata di chiunque, dimostrando quanto sia importante l'apporto creativo rispetto alla competenza e al possesso di particolari strumenti.

Tutto il materiale che usiamo (un mascherone di gommapiuma, un tavolino e una sedia verdi, un paravento su cui è dipinto un paesaggio fiabesco, maschere e costumi) è stato costruito da noi, secondo uno stile allusivo, affine a quello del linguaggio fiabesco.

Questa essenzialità sviluppa le capacità immaginative: un albero appena suggerito dal corpo di un attore permette al bambino di vedervi il suo albero, mentre una ricca foresta di alberi di polistirolo dipinti e ben rifiniti limita questo processo fantastico.

Il Mago è un fanfarone, tutto preso dalle sue pratiche magiche, che non sortiscono alcun effetto: tutto sommato è semplice per il Pagliaccio e i bambini smascherare la sua prosopopea. Egli però possiede (anche se non lo usa mai) l'unico strumento utile per la lotta contro il malvagio Orco: lo Specchio Magico.

Questo specchio rappresenta la possibilità e il pericolo per chi ci si guarda dentro di vedersi come è realmente. Restituisce una visione della realtà lucida, non contraffatta, né equivocabile.

Il Mago non concede lo specchio nemmeno dopo la morte del Pagliaccio.

Sarà una cosa semplice e divertente come il ballare insieme al contadino che gli farà cambiare atteggiamento.

Per andare a prendere lo specchio, occorrerà compiere un lungo cammino disseminato di ostacoli.

Per i bambini non si tratta di fare qualcosa che noi indichiamo («adesso, bambini, battete tutti le mani»). I personaggi, la storia li sollecitano a prendere una posizione, che esternandosi in gesti, parole e movimenti, fa procedere lo spettacolo, gli dà corpo e consistenza.

I bambini si divertono e imparano

Come in un gioco, tutti hanno la loro funzione, ognuna diversa dall'altra, tutte insostituibili. Anche quella delle maestre che invece a volte leggono il giornale durante le rappresentazioni, sollevate dal fatto di aver trovato un comodo parcheggio per i bambini.

Questa indifferenza per fortuna è sempre meno diffusa, ma è molto facile che lo spettacolo sia considerato comunque un episodio.

Le fiabe, anche la nostra, comunicano sì dei contenuti, ma soprattutto un modo di conoscere e quindi di vivere.

Ci è stato rimproverato di parlare di Orchi e di Elfi, di cose irreali. «I bambini si divertono, ma non imparano», ci ha detto un adulto.

Non raccontiamo quello che c'è scritto sui libri di scuola, né quello che si può leggere sui giornali. Mostriamo un metodo di porsi di fronte alla realtà che non è però meno concreto e utile.

Dopo lo spettacolo ci fermiamo coi bambini, con le maestre e con i genitori a discorrere o a disegnare e a fare giochi di drammatizzazione e di fabulazione su ciò che hanno visto.

Succede non di rado che il rapporto continui nelle classi, impostando insieme un piano di lavoro incidente sulla didattica.

Desideriamo infatti che il nostro spettacolo sia un momento che mette in crisi il modo tradizionale in cui i bambini si vedono trasmettere le nozioni, il modo passivo di stare davanti alla televisione e di assumerne i modelli, l'individualismo con cui spesso giocano insieme, un piccolo esempio di come si possano affrontare le cose con partecipazione e con gusto.

Ogni spettacolo è un avvenimento, non un prodotto già confezionato, in questo senso non può dirsi mai veramente concluso.

Nel tempo cresce e si sviluppa come una creatura viva.

Il nostro per di più è una fiaba e vorrebbe seguire lo stesso itinerario delle fiabe popolari, che sono arrivate fino a noi, perché chi le ascoltava e vi trovava un accento autentico, una risonanza con la sua vita e i suoi desideri, si faceva a sua volta narratore, arricchendole con la sua personale esperienza.

«Il Rastramello» avviene con la partecipazione del pubblico, sia nelle rappresentazioni, sia durante molte prove. Noi speriamo che questo rapporto approfondisca le tematiche dello spettacolo, rendendolo sempre più significativo e capace di comunicare un'esperienza umana.

Presentazione del gruppo

All'interno dell'associazione teatrale Specchio Magico opera dal 1975 l'omonimo gruppo di teatro per ragazzi, formato da attori e animatori, entrambi con esperienze sia di espressione teatrale sia di intervento pedagogico. Il gruppo si avvale inoltre della collaborazione di alcuni insegnanti della scuola dell'obbligo.

Sono stati allestiti due giochi-spettacolo:

«Zumaraduc» (per le scuole materne) e «Il Rastramello» (scuole elementari), rappresentati per le scuole, gli enti locali, i centri sociali e culturali, le parrocchie..., privilegiando quei luoghi ove fosse possibile continuare un rapporto dopo il momento della rappresentazione.

Laura Gasparino, Elena Modolo, Silvio Oggioni, Brunella Reverberi, Carlo Rossi; formano il gruppo di teatro per ragazzi.

I collaboratori: Cinzia Arena, Maurizio Chierici, Licia Chierici, Barbara Modolo.

SPECCHIO MAGICO

I COPIONI TEATRALI DI ESPRESSIONE GIOVANI 1978

La croce di Padre Marcello
dramma in tre atti di Mario Fratti

L'abbraccio
dramma teatrale di Pier Carpi

La gabbia: storie vere di minorenni in riformatorio
dramma teatrale di Luigi Melesi
musiche di Luciano Scaglianti

Il circo del signor Augusto
traccia teatrale per uno spettacolo di clowns di Bano Ferrari

Il villaggio: progetto n. 2 per un lavoro sulla transizione
del Teatro dell'Arca

Serapio e Erbabuona
fiaba in tre quadri di Jorge Díaz

Qualcosa da raccontare sul Natale
spettacolo da veglia di Jorge Díaz.

EG79 IL RASTRAMELLO

gioco-spettacolo per ragazzi

Specchio Magico

Personaggi

IL PAGLIACCIO

AZZURRO, IL MIMO

IL MAGO

L'ELFO

L'ORCO

LA VOCE DAL PARAVENTO

La scena è costituita da un paravento su cui è dipinto un paesaggio fiabesco: una catena di monti, alberi, un fiume, un villaggio e su un cucuzzolo il castello del mago. Poco più avanti una panca che fungerà da ponte.

Tutto il materiale necessario allo svolgersi dello spettacolo è celato dietro al paravento: il mascherone dell'orco, i giochi di prestigio del mago; lo specchio magico, le caramelle... Il paravento serve anche agli attori per entrare ed uscire di scena.

Il pagliaccio è un Augusto. All'inizio dello spettacolo avrà in mano il rastramello, un curioso e variopinto arnese agricolo. Azzurro è vestito da paesano. Il colore dominante è quello indicato dal nome. Turchino intenso sono invece la tunica del mago, l'ampio mantello ed il cappello a cono. L'Elfo ha sul volto una maschera di cartapesta con un lungo naso, simile ad un piffero. Indossa un vestito-pantaloni verde chiaro molto ampio e leggero.

L'Orco è un mascherone di gommapiuma, alto circa m 1,80. Mentre la maschera è dipinta e fortemente caratterizzata, il corpo è costituito da una semplice intelaiatura di legno, coperta di stoffa, al cui interno si trova un attore.

Nota. Pubblichiamo il testo con una grande abbondanza di didascalie per dare una minima idea di come il nostro spettacolo si svolge. E' chiaro comunque che esse valgono solo come indicazioni. Il testo stesso è proposto come un canovaccio su cui lavorare, come stimolo per creare qualcosa di nuovo e di proprio.

SCENA PRIMA

(Entra in scena il Pagliaccio correndo, ha un braccio avanti e l'indice teso ad indicare la direzione da seguire. Anche l'altro braccio si alza, nel senso contrario. Il Pagliaccio segue ora un dito ora l'altro. Ad un tratto si trova con le braccia incrociate, tirato suo malgrado in due direzioni opposte. La tensione cresce finché un braccio dà uno strattone più forte, facendogli compiere un giro su se stesso. Il pagliaccio, con le braccia penzoloni, si accorge dei bambini e li saluta).

PAGLIACCIO – Salve! Ho una fretta indiavolata, ma se volete vi aspetto. Si va di qui, no di qui *(le braccia stanno ricominciando il gioco di prima, ma il Pagliaccio le blocca)*. Perché mi guardate così? Non sapete dove sto andando? Eppure si dovrebbe capire vedendo il rastramello che ho in mano *(si mette nella posa di chi tiene in mano un bastone e vi si appoggia. Volta la testa seguendo lo sguardo dei ragazzi e si accorge di non avere in mano nulla. Preso dal panico corre verso il paravento e bussa sul lato sinistro. Una mano porge il rastramello sulla destra. Il Pagliaccio corre a destra, ma il rastramello è sparito. Bussa di nuovo e il rastramello fa la sua breve apparizione a sinistra. Pensando di aver capito il trucco, bussa a sinistra e corre velocemente a destra per afferrare l'arnese. Ma il rastramello sbuca dall'alto. Il Pagliaccio allora bussa in centro e si mette all'erta. Appena l'arnese esce fuori lo afferra e dopo una breve colluttazione lo strappa dalla mano della Voce dietro il paravento)*.

PAGLIACCIO – Dal rastramello che ho in mano si capisce benissimo che sto andando... sto andando... *(Il Pagliaccio non ricorda quel che deve dire. Da dietro il paravento arriva chiaro e forte il suggerimento)*.

VOCE – ...ad aiutare un mio amico che fa il contadino.

PAGLIACCIO – Sto andando ad aiutare un mio amico che fa il contadino. Si chiama Azzurro. Ha un campo di caramelle...

VOCE – Cioccolatini, dolci e torte di ogni genere.

PAGLIACCIO – Cioccolatini, dolci e torte di ogni genere. Questo *(indica il rastramello)* serve per raccogliarli. Come! Non avete mai visto piante di caramelle? La pianta della caramella è alta così *(indica con la mano un metro d'altezza)*.

VOCE – Più bassa!

(Il Pagliaccio abbassa la mano).

VOCE – Più bassa!

(Il Pagliaccio abbassa nuovamente la mano).

PAGLIACCIO – Ha un fusto sottile di zucchero e lunghe foglie candite. In cima alla canna sboccia il fiore, che è una caramella all'arancio, al limone, al cioccolato... Intorno al campo di caramelle vi sono dei glastagni, che producono marrons glacés, interi prati di bastoncini di liquerizia e marzamei, che danno frutti di marzapane.

(Da dietro il paravento giunge il segnale orario, scandito dalla stessa voce anonima e fredda di prima).

VOCE – DIN-DON o-re un-di-ci e quin-di-ci DIN-DON *(ripete due o tre volte)*.

PAGLIACCIO – Oh, le caramelle fioriscono tra cinque minuti. Se non si raccolgono appena fiorite scompaiono. Allora chi vuole venire con me?

SCENA SECONDA

(Entra correndo Azzurro visibilmente agitato ed impaurito. Per tutto lo spettacolo si esprimerà esclusivamente a gesti).

PAGLIACCIO – Ciao. Questo è il mio amico Azzurro. Ora veniamo, siamo quasi pronti. *(Nota la disperazione dell'amico).* Ma, Azzurro, che ti è successo? *(Azzurro tenta di rispondere, ma non gli esce la voce. Sconvolto prova ad urlare, ad atteggiare in modi diversi la bocca, ma senza alcun risultato sonoro. Varie volte durante il dialogo col Pagliaccio, si scorderà di aver perso la voce e si metterà inutilmente a parlare)* Hai perso la voce! Cosa è stato? Deve essere stato un grosso spavento. *(Azzurro annuisce vigorosamente)* Cosa hai visto?

(Azzurro con degli ampi gesti delle braccia fa capire che si tratta di qualcosa di molto grande e terribile. Indietreggia, riparandosi con le mani. Il Pagliaccio lo segue in ogni suo gesto immedesimandosi nella sua paura).

PAGLIACCIO – Ma che cos'è? Raccontami.

(Azzurro prede il rastramello dalle mani del Pagliaccio e rappresenta se stesso nell'atto di raccogliere caramelle. D'un tratto voltandosi vede qualcosa che lo spaventa e lascia cadere il rastramello. Azzurro passa ad impersonare una bestia malvagia e terribile, che mangia le caramelle e distrugge i campi. Si avvicina ai bambini cercando di far capire che è un orco).

PAGLIACCIO – Un orco! Tutte le caramelle mangiate! I campi distrutti! Povero Azzurro. E poveri noi. Cosa mangeremo per tutto l'inverno? Ma, non c'è proprio nulla che possiamo fare?

(I due per qualche momento rimangono pensosi. Il Pagliaccio chiede ai bambini in che modo sia possibile liberarsi da questo pericolo. Azzurro, sempre impersonando l'orco, mostra l'inutilità di ogni tentativo: con un fucile la bestiaccia si gratta la schiena, con una sega si lima le unghie... Ad un tratto Azzurro si illumina in volto per l'idea che gli è venuta e richiama su di sé l'attenzione. Prende un martello — tutti gli oggetti usati da Azzurro sono semplicemente mimati — e pianta un chiodo in una parete immaginaria).

PAGLIACCIO – *(perplesso)* Un chiodo contro un orco?

(Azzurro appende al chiodo una cornice rettangolare. Il Pagliaccio avvicina la mano al misterioso oggetto, si gratta la testa, si muove... Azzurro ripete ogni suo gesto simmetricamente ed il Pagliaccio comprende).

PAGLIACCIO – È uno specchio! Ci vuole uno specchio! Ma perché?

(Azzurro prende lo specchio e glielo pone in mano. Impersona di nuovo l'orco, che, guardatosi nello specchio, si accascia con un rantolo).

PAGLIACCIO – Magnifico: l'orco muore! Ma è uno specchio favoloso! È proprio uno specchio...

AZZURRO – ...magico!

PAGLIACCIO – Già, magico. *(Poi si rende conto che l'amico ha pronunciato una parola)* Ma Azzurro, tu parli!

(Azzurro, felice di aver recuperato la voce, riprova a parlare, ma non ci riesce).

PAGLIACCIO – «Ma-gi-co» Azzurro prova a ripetere «magico».

(Azzurro tenta in ogni modo di pronunciare la parola. Alla fine sconfortato rinuncia).

PAGLIACCIO – Beh, Azzurro, non ti preoccupare. Stai calmo. Piuttosto cerca di spiegarci chi può avere un simile specchio.

(Azzurro vuol far capire al pubblico che lo specchio è in possesso di un mago. Ne mima le caratteristiche: il cappello a cono, il mantello, i gesti...).

PAGLIACCIO – *(non capisce)* Ma Azzurro cos'è? Un ladro?

(Azzurro accenna di no).

PAGLIACCIO – Ragazzi, aiutatemi.

(I ragazzi sono impegnati insieme al Pagliaccio a decifrare i messaggi del mimo).

PAGLIACCIO – Un mago! Ma come possiamo chiamarlo?

(Azzurro mima un telefono. Il pagliaccio accosta l'orecchio alla cornetta).

PAGLIACCIO – Ma è occupato!

(Azzurro atteggia la bocca al grido «magooo»).

PAGLIACCIO – Azzurro, non può sentirci. Per chiamare un mago ci vuole la formula magica.

(Azzurro fa comprendere di sapere la formula magica e mima «Cuce il filo, punge l'ago, ecco viene fuori il mago»).

PAGLIACCIO – *(interpreta i gesti di Azzurro insieme ai bambini)* Cuce il filo, punge l'ago, ecco viene fuori il mago! Abbiamo la formula! Siamo a posto!

(Felici, i due si abbracciano, saltano, ballano, interrotti improvvisamente da un terribile ruggito. Si spaventano e fuggono scontrandosi: Azzurro esce di scena ed il Pagliaccio si ritrova solo, mentre il ruggito si trasforma in un debole «miao»).

PAGLIACCIO – Azzurro, era solo un gatto. Azzurro! Se ne è andato, che fifone! Comunque abbiamo la formula. Ora possiamo chiamarlo noi il mago. Ci state, ragazzi? Allora forza, tutti insieme, se vogliamo farci sentire. Cuce il filo, punge l'ago, ecco viene fuori il mago!

(Il mago non uscirà finché i ragazzi gridano tutti insieme la formula).

SCENA TERZA

(Il Pagliaccio aspetta il Mago da un lato del paravento. Il Mago uscirà sempre dal lato opposto, facendolo sobbalzare).

MAGO – *(sbadigliando)* Chi ha osato, chi ha osato svegliarmi?

PAGLIACCIO – *(intimidito)* Buongiorno, signor Mago.

MAGO – *(lo guarda con le sopracciglia aggrottate)* Ah, sei stato tu!

PAGLIACCIO – Sì, io e i bambini. Siamo stati noi. Vorremmo chiederle un favore.

MAGO – Ah, siete stati voi! Possibile che dei marmocchi qualsiasi si permettano di svegliare un mago della mia fama! Lo sapete chi sono io? Sono il terribile, famosissimo, potentissimo mago Sourcier!

PAGLIACCIO – Ma ascoltaci...

MAGO – Ma che ascoltarti! Io torno a dormire e bada di non darmi più fastidio. (*Esce, ma, rientrato immediatamente, si rivolge a tutti i ragazzi*) Giuro che mozzero il capo a chiunque ripeterà la formula magica!

PAGLIACCIO – Accidenti, se n'è andato! E adesso che si fa? Solo lui ci può aiutare. Che ne so io dove trovare specchi magici? Ma se lo richiamiamo quello ci mozza la testa. Che si fa? (*Cammina nervosamente avanti e indietro*) Ho trovato! Voi però dovrete aiutarmi: dovrete darmi sempre ragione. Va bene? (*Tremante insieme ai bambini*) Cuce il filo, punge l'ago, ecco viene fuori il Mago!

(*Entra il Mago furibondo*).

MAGO – Ma vi avevo proibito di dire: «Cuce il filo, punge l'ago, ecco viene fuori il Mago». Chi è stato? Ora gli farò tagliare la testa.

PAGLIACCIO – Ma siete stato voi, signor Mago!

MAGO – Io?

PAGLIACCIO – Certo. Vero ragazzi che il signor Mago ha pronunciato la formula? Eh, eh, vi abbiamo sentito tutti!

MAGO – Ma come! Io sono uscito perché ho sentito dire: «Cuce il filo, punge l'ago, ecco viene fuori il Mago».

PAGLIACCIO – Ahi, ahi, l'avete pronunciata ancora! Avete sentito tutti? Mi sa che ora dovrete... ZAC (*con la mano fa il gesto di mozzarsi la testa, poi prende una enorme sega e si prepara a tagliare la testa del Mago*) Prego, abbassate la testa. Siamo pronti per l'esecuzione.

MAGO – (*facendo confusione*) Oh, è vero: io l'ho detta, ma l'ho detta per sapere chi l'aveva detta prima che io la dicessi...

PAGLIACCIO – (*interrompendolo*) E che importa? Voi avete promesso di tagliare la testa a *chiunque* avesse pronunciato la formula.

MAGO – Un momento! Data la mia magna, magna... magniloquenza... no, magnanimità, ritirerò il divieto. Buona notte.

(*Esce sbadigliando*).

PAGLIACCIO – Ragazzi, ora siamo a posto. Ha ritirato il divieto, lo chiameremo finché non ci ascolterà.

(*Pagliaccio e ragazzi ripetono la formula. Esce il Mago infuriato*).

MAGO – Ma insomma non si può proprio dormire! (*Arrendendosi*) Va bene, vi ascolterò. Ditemi infretta quel che volete, così vi dico di no e torno a letto.

PAGLIACCIO – (*velocissimo*) Noi-abbiamo-bisogno-immediatamente-dello-specchio-magico-per-sconfiggere-l'orco.

MAGO – No, no, no! Non ho capito niente! Non ho capito niente!

PAGLIACCIO – Dicevo che noi abbiamo bisogno immediatamente dello specchio magico per sconfiggere l'orco. Un terribile orco sta devastando i campi del mio amico Azzurro...

MAGO – Che vuoi che m'importi dei campi del tuo amico Azzurro?

PAGLIACCIO – Ma l'orco sta distruggendo tutte le piante di caramelle!

MAGO – Che vuoi che m'importi delle caramelle? (*Rivolgendosi ai bambini in tono saccente*) Le caramelle fanno male ai denti, vero bambini? Come sta scritto nel libro di antica sapienza maghesca: «Non dolciumi, ma opere di magia».

PAGLIACCIO – Ma noi cosa mangeremo per tutto l'inverno? E se l'orco devastasse le case del paese? Se uccidesse qualche contadino?

MAGO – Che vuoi che m'importi di quattro villani?

PAGLIACCIO – (*sconsolato*) Allora non ti importa niente di noi?

MAGO – (*cambiando discorso*) Ma conosci il terribile potere dello specchio? (*Senza lasciare il tempo al Pagliaccio di rispondere, gli chiede una sedia e vi sale. Tentando di essere pomposo*) Si quibus in specchio sibi specchiasset, si malus esset, subito morisset! E' chiaro ora? (*Si guarda intorno compiaciuto*).

PAGLIACCIO – Non capisco bene l'inglese! (*Dà al Mago una manata che lo butta giù dalla sedia*).

MAGO – Già, ignoravo la vostra ignoranza. (*Sospirando*) Mi abbasserò al vostro livello. Chi si guarda nel mio specchio non ci vede riflessi solo i lineamenti del suo viso, ma anche i sentimenti del suo cuore. L'orco si spaventerebbe tanto di fronte alla sua immagine da rimanere stecchito.

PAGLIACCIO – (*interrompendolo baldanzoso*) Perfetto! È proprio ciò che ci vuole!

MAGO – (*lo zittisce con lo sguardo*) Ma se portate in giro lo specchio, sventati come siete, qualcuno vorrà guardarcisi dento. Non dico che ne morirà, ma rimarrà certamente sconvolto. Io stesso che sono un mago onesto e al di sopra di ogni sospetto (*si aggiusta con sussiego le pieghe del vestito*) faccio un uso molto discreto dello specchio.

PAGLIACCIO – Scommetto che non ti ci sei mai specchiato.

MAGO – (*infuriato e impaurito, perché il Pagliaccio ha risvegliato il suo timore dello specchio*) Beh, questo cosa c'entra? Ricordo che all'ultimo C.S.S...

PAGLIACCIO – Eh?

MAGO – ...Congresso di studi Stregoneschi, noi grandi maghi abbiamo deciso di celare lo specchio nei meandri più riposti del bosco. Nessuno può usare lo specchio magico, nemmeno l'Elfo che lo abita.

PAGLIACCIO – (*ridendo*) Ah, quel tipo che balla tutto il giorno (*mima la camminata dell'Elfo*) e con quel naso da elefante. Ah! Ah!

(*L'Elfo nel frattempo, sentendosi nominato, è uscito dal paravento e si è fermato di fianco al Pagliaccio, guardandolo di traverso. Il Pagliaccio incontra il suo sguardo, che gli raggela la risata, e si gira verso il Mago, che è impaurito ed irritato per l'arrivo inaspettato dell'Elfo. Allora il Pagliaccio sempre più imbarazzato si gira nuovamente verso quest'ultimo e gli stringe il naso ricurvo, come fosse una mano*).

PAGLIACCIO – Piacere. (*Ritrovata la sua disinvoltura, torna a rivolgersi al Mago*) Stavo dicendo: quel simpatico giovanotto, sempre allegro e con un gran fiuto!

(*Il Mago con un gesto ordina all'Elfo di andarsene*).

PAGLIACCIO – Elfo! Abbiamo bisogno del tuo specchio. (*L'Elfo è già lontano. Il Pagliaccio torna a rivolgersi al Mago*) Ehi, dove l'hai mandato?

MAGO – L'ho mandato nel suo specchio come era giusto.

PAGLIACCIO – Ma lui ci può aiutare, richiamalo.

MAGO – No. Un sortilegio tiene l'Elfo legato allo specchio e gli impedisce di usarne fino in fondo il potere. Per poter usare lo specchio occorre che prima si rompa il sortilegio.

PAGLIACCIO – Ma allora, rompi il sortilegio!

MAGO – No, lo specchio è troppo pericoloso. Non posso permettere che l'Elfo vada nuovamente in giro per i boschi insieme al suo specchio. Non voglio correre il rischio di dovermici specchiare.

PAGLIACCIO – Ma, Mago...

MAGO – (*interrompendolo, con tono meno arrogante e più scoraggiato*) Bene-

detto ragazzo, non è che non voglio, ma non posso, non posso, non posso...

(Il Pagliaccio solleva un lembo del mantello del Mago con aria schifata, lo lascia ricadere, ne solleva un altro, lo prende in giro più volte. Il Mago stupito lo guarda, si esamina il vestito, riassetta le pieghe imbarazzato, poi sbotta).

MAGO – Beh, cosa c'è?

PAGLIACCIO – Ma sei un vero Mago? Guarda come sei conciato: hai un vestito tutto stropicciato, con un buco e pieno di macchie. Ma ce l'hai uno specchio magico? O ci stai solo facendo perdere tempo?

MAGO – *(borbotta durante tutto il discorso del Pagliaccio e alla fine sbotta)* Come osi? Come osi? *(Ai bambini)* Dal momento che... dal momento che la mia dignità maghesca è stata messa seriamente in dubbio, sono costretto ad eseguire un difficile gioco di magia. Scatenerò tutte le forze più potenti della magia nera. Signore e signori, state per assistere a un fenomeno terribile, per il quale avrò bisogno di tutta la vostra concentrazione e di tutto il vostro silenzio *(Il Pagliaccio, per ottenere un completo silenzio in sala, comincia a urlare di stare zitti e a fare un gran baccano, rovesciando perfino una sedia).*

MAGO – Stai zitto o ti trasformo in una cia-ra-bat-to-la!

PAGLIACCIO – E trasformami in una cia-ra-bat-to-la!

MAGO – Più tardi. Dicevo che sto per eseguire un terribile fenomeno che chiamasi moltiplicazione della materia. Da una unità di materia otterremo più unità di materia mediante una moltiplicazione... pluricellulare! Una unità di materia *(mostra un dito)* verrà doviziosamente occutata *(lo nasconde sotto un lembo del mantello)*. E ora... uno, due, tre. E voilà! *(Solleva il mantello scoprendo due dita).*

(Il Pagliaccio, che durante il discorso è rimasto affascinato dall'eloquenza del Mago, ora protesta per la banalità del trucco. Insieme ai bambini gli dimostra che tutti sanno fare un simile gioco).

MAGO – Dal momento che la magia nera non è adeguatamente apprezzata, mi abasserò al vostro livello: eseguirò un banale gioco di prestigio.

PAGLIACCIO – Dai! Mi piacciono i giochi di prestigio. *(Dà al Mago una manata sulla spalla).*

MAGO – *(scostandosi)* Non toccarmi! *(Al pubblico)* Stavolta vi lascerò a bocca aperta.

(Il Mago va dietro il sipario e porta fuori un tavolino ed un cilindro di cartone, contenente due bottiglie non trasparenti e senza fondo e un bicchiere infilati uno dentro l'altro. Il Pagliaccio, durante il gioco di prestigio, sbircerà da tutte le parti: sotto il tavolino, dentro il cilindro... per scoprire il trucco).

MAGO – *(pomposo)* Signore e signori, sono qui per presentarvi un gioco di prestigio unico al mondo. Vi prego di mantenere il massimo silenzio e la massima attenzione, perché il gioco sta per cominciare. Questo che vedete è un cilindro e ora comparirà... *(Solleva il cilindro e gli astanti vedono solo la bottiglia più grande)* ...una bottiglia.

PAGLIACCIO – È già finito?

MAGO – *(fingendo di non aver udito)* L'esperimento continua. Ora ricopro la bottiglia col cilindro. Farò comparire...

PAGLIACCIO – *(interrompendolo)* Un elefante bianco! *(Al pubblico)* Mi piacciono gli elefanti.

MAGO – (*guardandolo di traverso*) Guarda che ti trasformo in un trom-bac-chio-ne.

PAGLIACCIO – E trasformami in un trom-bac-chio-ne.

MAGO – (*alza le mani per trasformarlo, poi guarda il gioco di prestigio*) Dopo. (*Lascia cadere le braccia e riprende*) Ora farò comparire... (*dopo un attimo di concentrazione solleva il cilindro e le due bottiglie insieme ad esso, lasciando sul tavolino il bicchiere*) ...un bicchiere! La bottiglia è sparita e al suo posto c'è un bicchiere.

(*Il Mago si porta avanti per ricevere gli applausi dal pubblico, Il Pagliaccio va a guardare dentro il cilindro, scopre il trucco e sfila una bottiglia dal cilindro, nascondendosela nel gilet*).

PAGLIACCIO – Bravo, bravo (*lo applaude*). Senti Mago, non sapresti per caso far comparire... non so... una bottiglia?

MAGO – Niente di più facile.

PAGLIACCIO – (*ridacchiando*) Scommetto che non sei capace.

MAGO – Ma che dici! Certo che sono capace.

PAGLIACCIO – Scommettiamo 10.000 lire che non riesci a far ricomparire la bottiglia.

MAGO – Un Mago non dovrebbe mai scommettere, ma se vuoi proprio perdere, scommettiamo.

(*Si stringono la mano. Il Mago si concentra. Il Pagliaccio ride guardando la bottiglia che gli ha preso*).

MAGO – Ed ora... ecco una bottiglia.

(*Il Pagliaccio mostra la sua, poi gira il capo e vede che il Mago è riuscito a far comparire una nuova bottiglia. Stupito, lascia cadere la sua e va dal Mago a pagargli la cifra perduta*).

PAGLIACCIO – (*ai ragazzi, guardando le due bottiglie*) Chissà come avrà fatto? (*Al Mago, cercando di prenderlo con le buone*) Un vero Mago, un bravo Mago come voi non può negarci lo specchio magico.

MAGO – (*sbuffando*) Oh, ancora questa storia dello specchio?

(*Si gira e va a mettere a posto il materiale usato per il gioco di prestigio*).

PAGLIACCIO – (*rivolto ai ragazzi*) Bene, ragazzi, ora gli faremo passare la voglia di fare il difficile. Gli farò uno scherzo e, se mi aiuterete, non potrà neppure punirmi. Basta che mi diate sempre ragione.

(*Il Pagliaccio sale sulla sedia e comincia a fare le boccacce al Mago che si sta avvicinando*).

MAGO – Sacripante! Come osi?

PAGLIACCIO – (*scende*) Che avete, grande Mago? Ce l'avete con me perché sono montato in piedi su una sedia? Pulisco subito.

MAGO – Tu mi facevi le boccacce.

PAGLIACCIO – (*cortesemente, fingendosi intimidito*) Ma io signor Mago non facevo le boccacce a nessuno. Vi sarete sbagliato...

MAGO – (*interrompendolo*) Come non stavi facendo le boccacce! Ti ho visto sai!

PAGLIACCIO – Ne siete proprio sicuro?

MAGO – Certissimo!

PAGLIACCIO – Che sbadato! (*Osserva la sedia*) Si vede che ho preso con me la

mia sedia magica. Sì, sì (*la guarda attentamente*) questa deve essere proprio la sedia magica.

MAGO – (*esaminando la sedia*) Che mi vai raccontando...

PAGLIACCIO – Sì, sì, dev'essere proprio così. Sono salito sulla sedia per guardare lontano e voi mi avete visto far boccacce. È un effetto di magia.

MAGO – Sostieni che è colpa di quella sedia, eh. (*Lo prende per un orecchio*) A me pare che tu mi stia pigliando per il naso.

PAGLIACCIO – No, no. Anzi si può fare subito la prova: salite voi sulla sedia e io starò a vedere se fa ancora scherzi magici. Ci state?

MAGO – Voglio proprio vedere. (*Il Mago sale sulla sedia e vi rimane immobile*).

PAGLIACCIO – Ah, questo non me lo sarei mai aspettato da voi, signor Mago.

Mettersi a fare boccacce davanti a tutti!

MAGO – (*stupito*) Mi vedete far boccacce?

PAGLIACCIO – Certo e non ne ho mai viste in vita mia di così terribili! (*Fingendosi arrabbiato*) Mago o non Mago, se non smettete subito... (*Il Pagliaccio dà al Mago una spinta che lo fa scendere dalla sedia*).

MAGO – (*riassettandosi il vestito*) Un momento. Il grande Mago ha trovato. Il grande Mago ha risolto il busillipus: tal sedia non è una sedia comune. Tal sedia chiamasi sedia magica, perchè chi vi si siede appare boccaccevole ai circostanti.

(*Il Pagliaccio si siede e riprende a far boccacce. Il Mago si avvicina minaccioso e il Pagliaccio scatta in piedi*).

(*Il Mago prende la sedia e sta per uscire. Il Pagliaccio gliela sfilta*).

MAGO – È scomparsa! (*La vede nelle mani del Pagliaccio*) Ehi, che fai?

PAGLIACCIO – Questa sedia è mia. Vi sono affezionato. Non posso darvela.

MAGO – Ma che cosa se ne fa un Pagliaccio di una sedia magica?

PAGLIACCIO – Posso sempre sedermici. (*Si siede e fa nuovamente le boccacce*).

MAGO – (*stizzito e senza guardarlo*) Ti posso dare in cambio... Ti posso dare... ti darò una sedia a dondolo.

PAGLIACCIO – No.

MAGO – Un materasso a molle.

PAGLIACCIO – No.

MAGO – Un... un divano letto?

PAGLIACCIO – No.

MAGO – Ma insomma, che vuoi in cambio di codesta sedia?

PAGLIACCIO – C'è una sola cosa al mondo per la quale ti darei la mia sedia: lo specchio magico.

MAGO – No e no! Ho detto che il mio specchio magico non lo darò mai a nessuno!

PAGLIACCIO – Niente specchio, niente sedia.

MAGO – Ti posso dare 20.000 lire.

PAGLIACCIO – No.

(*Mentre il Mago e il Pagliaccio discutono, il passaggio in scena di Azzurro sempre spaventato e un lontano ruggito preannunciano il sopraggiungere dell'Orco*).

PAGLIACCIO – Mago, sta arrivando l'Orco: dacci lo specchio!

(*Il Mago si ritrae, riparandosi dietro la sedia. L'Orco entra in scena*).

PAGLIACCIO – Orco cane! (*L'Orco si dirige verso il pubblico, ma il Pagliaccio*

gli si para dinanzi, prendendolo a pugni e calci. L'Orco, afferratogli un piede, comincia a mangiarselo) Ehi, aiuto! (Al pubblico) Ragazzi, fatevi aiutare dall'Elfo! (L'Orco, dopo aver ingoiato il Pagliaccio, esce di scena).

SCENA QUARTA

(Il Mago e Azzurro hanno assistito al terribile avvenimento: il Mago si siede sconvolto sulla sedia e Azzurro cerca di scuoterlo, ma questi distrutto non si muove. Allora Azzurro scende tra i bambini e fa loro capire di chiamare l'Elfo, imitandone le movenze e disegnando il lungo naso. Entra l'Elfo. Azzurro e i bambini gli spiegano cosa è successo).

ELFO – Ah, il Pagliaccio, quello che mi prende sempre in giro! Cosa gli è successo? E' stato mangiato dall'Orco! Bisogna aiutarlo. *(Vede il Mago) Mago, dacci lo specchio.*

(Il Mago addolorato, ma incapace di prendere una decisione, si ritrae ancor più sotto il suo ampio mantello).

ELFO – *(rivolto ai bambini)* Io non posso usare lo specchio se il Mago non scioglie il sortilegio, ma conosco un segreto del Mago che ci servirà molto. Conoscete la formula per chiamare il Mago? Bene se ora la canteremo tutti insieme il Mago si metterà a ballare! Ci state?

(L'Elfo suona col suo naso a piffero, Azzurro dirige e i bambini cantano «Cuce il filo, punge l'ago, ecco viene fuori il Mago». Le gambe del Mago cominciano a muoversi, finché egli è costretto ad alzarsi e ballare seguendo il ritmo della musica).

MAGO – Ehi, che mi succede? Ma che fate?

(Durante il ballo il Mago da stanco e stupito che era inizia a divertirsi ed a riacquistare energia. Anche Azzurro si mette a ballare col mago ed i due accennano a diversi passi di danza, fino a quando il Mago esclama).

MAGO – Fermi, fermi. Non possiamo star qui a ballare mentre quel povero Pagliaccio... Vi darò lo specchio!

(Elfo, Azzurro e i bambini smettono di cantare e il Mago smette di ballare).

ELFO – Allora, ci dai lo specchio?

MAGO – Certo, certo. Ora scioglierò il sortilegio. Come si faceva a sciogliere il sortilegio? Non ricordo.

ELFO – *(indicando Azzurro)* Forse è così. *(Azzurro fa un gesto con le mani).*

MAGO – *(tentennando il capo)* NO, è sicuramente più complesso. *(Inizia una serie pirotecnica e confusa di gesti magici, che si conclude con un insuccesso segnalato da un rumore sordo).*

ELFO – Perché non provi a fare come mostra Azzurro? *(Azzurro ripete il suo gesto).*

MAGO – No, no. Ho già detto che è più complesso. Si fa così. *(Riprova con un'altra serie di complicati gesti, che nuovamente finiscono in un insuccesso, sottolineato da un altro rumore sordo).*

ELFO – Sono sicuro che è così. *(Gli mostra Azzurro, il quale ripete seccato il suo gesto magico).*

MAGO – Va be' provo. (*Ripete il semplice gesto di Azzurro e il sortilegio si spezza al suono argentino di un campanello*) Il sortilegio è sciolto. Ora possiamo andare a prendere lo specchio. (*Azzurro si avvia, ma il Mago lo ferma*) No, solo l'Elfo può prendere il suo specchio.

ELFO – Finalmente riavrò il mio specchio. Ma per giungere al luogo ove è riposto bisogna percorrere un lungo e faticoso cammino*. La strada... solo il vecchio amico Platteran la conosce. È un tipo un po' scorbutico, risponde solo «sì» oppure «no», ma la strada la sa. (*Si porta in mezzo ai bambini seguito da Azzurro e dal Mago*) Se alzate i vostri rami potrò riconoscerlo: Platteran è quello che ha i rami più lunghi.

(*Elfo, Azzurro e Mago si inoltrano nella foresta che i bambini hanno creato alzando le braccia alla ricerca di Platteran*).

ELFO – Eccolo qui. (*Indicando un bambino*) L'ho trovato. Dimmi, Platteran, bisogna andare di qui? (*Il cammino prosegue nella direzione indicata dal bambino*).

ELFO – Siamo arrivati nella valle del vento.

(*Azzurro imita il suono del vento, invitando i bambini a fare altrettanto. Il cammino dei tre è ostacolato da questo vento impetuoso*).

ELFO – Ora il vento ha portato le nuvole. Comincia a piovere prima piano... ora sempre più forte. (*Saranno i bambini a produrre il rumore della pioggia battendo le dita di una mano sul palmo dell'altra*) Torna il vento... scaccia le nuvole. Ecco il sole. (*Elfo, Azzurro e il Mago si riscaldano e si asciugano gli abiti*) Eccoci di fronte al mare. Ma è agitato. Guardate che onde. Su e giù, non si fermano un istante. (*I bambini diventano le onde del mare*) Ora mi tuffo. Andiamo all'altra riva.

(*L'Elfo nuota in mezzo ai bambini, seguito dal Mago, mentre Azzurro refrattario all'acqua preferisce avviarsi su una barca a motore con la quale soccorrerà il Mago in difficoltà. Insieme giungono sulla sponda opposta e da questa si dirigono verso la rupe dell'eco*).

ELFO – Questa è la rupe dell'eco! Qui sotto di noi ci sono tutte le voci, le parole e i suoni che girano per l'aria. Volete sentire? (*L'Elfo scandisce alcune parole che i bambini ripetono, finché Azzurro timidamente gli suggerisce la possibilità che anche la sua voce sia lì, in giro per l'aria*).

ELFO – È vero, Azzurro! Vediamo se in questa valle c'è anche la tua voce. Voce di Azzurrooo! (*I bambini rispondono, Azzurro ritrova la voce, pieno di gioia comincia a nominare tutti gli oggetti e le persone intorno*).

AZZURRO – Sedia!... Mago!... Elfo!... Braccio!... (*Poi indicando una gamba*) Mano!... (*Si ferma e si corregge*) Braccio!... (*Come sopra*) Gamba!... Pavimento!... ecc. ecc.

ELFO – Azzurro tu parli... troppo! (*Azzurro tace*) Ora siamo giunti al punto più pericoloso del viaggio: dobbiamo passare davanti alla tana dell'Orco. Bisogna che ci sia un silenzio assoluto. L'orco, come tutti quelli che hanno

* Questa seconda parte dello spettacolo è modificabile a seconda delle situazioni. Se i bambini sono pochi (per esempio, una sola classe) tutti partecipano fisicamente al cammino con i tre personaggi, le prove da superare sono diverse da quelle qui riportate e richiedono un maggior coinvolgimento dei bambini. In questa trascrizione abbiamo riportato la versione che proponiamo ad un numero maggiore di bambini. Sono solo spunti che vanno sviluppati di volta in volta.

la coscienza sporca, ha il sonno molto leggero. Se si sveglia, siamo perduti. Io non posso far nulla senza il mio specchio.

(Ottenuto il silenzio, i tre si avviano in punto di piedi verso la tana dell'orco. Azzurro, ancora spaventato e cercando di non farsi notare, prende la direzione opposta, ma il Mago lo afferra per un braccio e gli indica il luogo dello specchio. Arrivano al cunicolo in cui è riposto lo specchio).

ELFO – Ecco il cunicolo dello specchio. Ci entrerà io, visto che tu Mago sei troppo vecchio.

AZZURRO – Vado anch'io.

(L'Elfo si infila dietro al paravento, seguito da Azzurro. L'Elfo esce da un lato con lo specchio, mentre Azzurro esce dall'altro lato del paravento).

AZZURRO – Non l'ho trovato.

ELFO – Eccolo qui. *(Lo specchio è una grossa cornice vuota, con dipinte sopra rune e formule magiche. L'Elfo se lo infila e diviene l'immagine dello specchio)* Finalmente ho recuperato il mio specchio. *(Ai bambini)* Questo non è uno specchio normale, è uno specchio vivente ed io ne sono l'anima. Ora possiamo chiamare l'orco.

TUTTI – Orco. Orco.

(Il Mago e Azzurro si ritraggono impauriti).

ELFO – Beh, dove andate?

(Il Mago si ferma, mentre Azzurro, terrorizzato al pensiero di rivedere l'orco, si rifugia in mezzo ai bambini).

TUTTI – Orco. Orco.

ORCO – Grrr *(l'orco entra irruente in scena. L'Elfo-specchio gli si para davanti, suonando il piffero. L'orco comincia a perdere la sua baldanza, i suoi ruggiti diventano rantoli e lentamente le palpebre degli occhi si chiudono e l'orco si accascia a terra).*

ELFO – È morto! *(Mago e Azzurro si avvicinano all'orco)* Chissà che ne è del Pagliaccio. Ehi, Pagliaccio?

PAGLIACCIO – *(esce disinvolto dalla bocca dell'orco)* Salve!

ELFO – Come stai, Pagliaccio?

PAGLIACCIO – Bene, bene. Come avete fatto a uccidere l'orco?

AZZURRO – Sono stato io!

PAGLIACCIO – Ciao, Azzurro, ma tu parli! Magnifico!

ELFO – Sì, parla... a vanvera. Tutti questi bambini ci hanno aiutato a sconfiggere l'orco. Abbiamo dovuto affrontare un lungo viaggio per recuperare lo specchio magico e durante il viaggio Azzurro ha ritrovato la voce.

ELFO – Ce lo siamo fatti dare dal Mago. Noi abbiamo cantato e il Magozzo *(rivolto al Mago)* si è messo a ballare.

PAGLIACCIO – *(vede il Mago, il quale amichevolmente gli tende la mano)* Ah, ci sei anche tu. Salve, vecchio trombone!

(Invece di stringere la mano che il Mago gli porge, lo prende per un braccio, trascinandoselo dietro in un veloce giro di ballo).

MAGO – *(sorpreso ed affaticato)* Sei stato molto coraggioso.

(Il Pagliaccio, finito il vorticoso giro, stringe vigorosamente la mano al Mago: i due ormai si sono rappacificati).

PAGLIACCIO – Allora ti sei poi deciso a darci lo specchio! Bravo!

MAGO – (*non sentendosi a suo agio nell'atmosfera di festa che tutti stanno vivendo*) Visto che non avete più bisogno di un vecchio Mago come me, ritornerò al mio castello.

PAGLIACCIO – Come non abbiamo bisogno di te? Aspetta ci devi aiutare. (*Rivolto ad Azzurro*) Nella pancia dell'orco ho trovato tutte le caramelle che ti aveva mangiato. Io ne ho fatto una bella scorpacciata, ma ce ne sono tantissime. (*Rientra nell'orco e porta fuori dei sacchi di caramelle*) Aiutatemi a distribuirle a tutti questi amici che ci hanno aiutato.

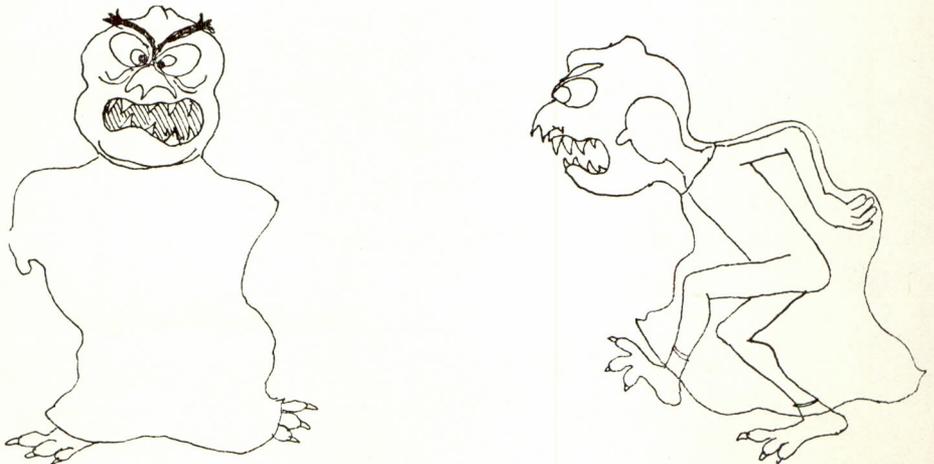
(*Pagliaccio, Elfo, Azzurro e Mago si portano in mezzo ai bambini distribuendo le caramelle e soffermandosi a parlare con loro. Se i bambini lo desiderano, viene spiegato il gioco di prestigio, come era costruito l'orco, ognuno può infilarsi le maschere provare a guardarsi dentro lo specchio magico. Lo spettacolo può terminare, dove ci sia lo spazio sufficiente, con un gioco o un ballo tutti insieme.*)

Due schemi per costruire l'orco



Quest'orco è costruito in modo da poter mangiare il pagliaccio e portarselo via. E' costituito da un materasso di gommapiuma tagliato, lavorato e dipinto, contornato da assi di legno e che poggia su due ruote.

Il marchingegno è mosso da una persona che si trova dietro al mascherone, come indicato nella fig. B.



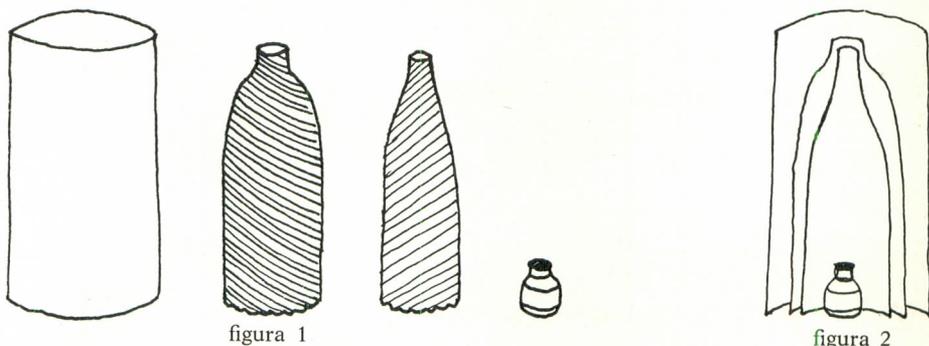
Un'altra delle possibilità per costruirsi l'orco è quella di preparare in cartapesta un grosso testone a tutto tondo, da cui pende della stoffa, lasciando che si vedano le gambe della persona che lo anima e facendole divenire le gambe dell'orco.

Il vantaggio di questa costruzione è che l'orco ha maggiori possibilità di movimento e risulta più vivo. E' ovvio che l'orco non potrà far scomparire il pagliaccio al suo interno come nell'altro caso, ma lo divorerà in modo simbolico.

Costruzione del gioco di prestigio: la bottiglia magica

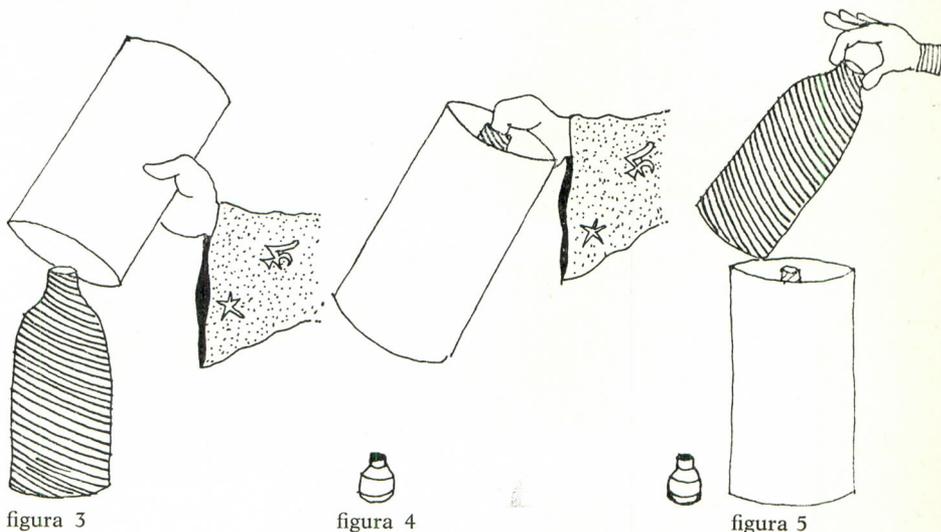
La cosa migliore per la costruzione di questo gioco di prestigio (il cui svolgimento è illustrato nella pag. 67 del testo «Il Rastramello») è di trovare due bottiglie in plastica, una delle quali possa entrare nell'altra. Si taglia il fondo delle bottiglie e se sono trasparenti vengono pitturate.

Il cilindro di cartone che le nasconde alla vista deve avere il diametro leggermente superiore alla bottiglia più grande (fig. 1). All'interno della bottiglia più piccola sta nascosto un bocchettino oppure un bicchierino (fig. 2).



Per mostrare la bottiglia basta sollevare il cilindro (fig. 3). Per mostrare il bicchiere bisogna sollevare insieme al cilindro anche le due bottiglie (come mostrato in fig. 4).

Il Pagliaccio, dopo aver mostrato al pubblico che il bicchiere era nascosto sotto la bottiglia, prenderà una sola bottiglia (fig. 5), permettendo al Mago di farne comparire un'altra.



Luciano Simonelli - Mario Paggi - Carlos

Basta coi soggetti - Diario cinematografico - Neorealismo

a cura di Cesare Zavattini

Bompiani, Milano, ogni volume L. 8.000

Zavattini: tre libri in un colpo solo. L'avevano preannunciato all'inizio di quest'anno che Cesare Zavattini sarebbe stato l'autore più prolifico del 1979. Ed ecco mantenuta ogni previsione con *Basta coi soggetti!*, *Diario cinematografico*, *Neorealismo ecc.* (Bompiani, ogni volume L. 8.000). Tre volumi in cui Cesare Zavattini, più giovane che mai nonostante i suoi «anta», ci consegna praticamente tutta la sua storia cinematografica. Una storia che, sia detto subito, non è ancora conclusa, anzi sta per «vivere» un'altra tappa importante perché lui, l'autore dei soggetti e delle sceneggiature di tanti film di grande successo e di critica, sta

per debuttare nella regia. Leggendo questi volumi, soprattutto *Diario cinematografico* e *Basta coi soggetti!*, ecco che siamo in un vortice di ricordi, di personaggi, di episodi che vanno al di là dell'autobiografia e diventano racconto di epoche, di momenti del nostro cinema; i soggetti che Zavattini non ha mai realizzato ma sono rimasti a livello di progetto, sono un'altra occasione per scoprire la sua vera narrativa, provare il fascino delle sue intuizioni, della sua fantasia. Più per «addetti ai lavori» o per chi ha uno specifico interesse di studio per il cinema è *Neorealismo ecc.*, raccolta di saggi-articoli, interviste sul neorealismo appunto, quel particolare modo di fare cinema che vide Zavattini uno dei suoi maggiori creatori e teorici.

Luciano Simonelli

Cinema di tutto il mondo

a cura di Alfonso Canziani

Mondadori, Verona, 1979; pagg. 632, L. 5.500

«CINEMA di TUTTO IL MONDO» raccoglie, sotto forma di dizionario biografico-critico, dati critici e film-analisi di circa 1500 registi, dalle origini della storia del cinema ad oggi. Per ogni cineasta viene tracciato il profilo attraverso le tappe principali della sua produzione, le tematiche trattate e l'analisi dei films più significativi. Cosa molto importante è il rilevan-

te spazio dedicato al cinema emarginato dalle strutture di distribuzione ufficiali, che tuttavia è molto rappresentativo per quanto riguarda un'ottica cinematografica non provincialistica. Evidentemente sono state fatte delle esclusioni, soprattutto perché sarebbe stato un controsenso, considerando che questo è un volume risposta all'enorme domanda di informazione orientativa.

Molto interessante è la parte introduttiva di Canziani che ha come titolo: LA REGIA:

EVOLUZIONE DI UN MESTIERE, DI UNA PROFESSIONE, DI UNA TECNICA, DI UN'ARTE. In queste poche pagine viene presentato il mondo contorto, ambiguo e sfruttatore del cinema, attraverso il progresso evolutivo che ha avuto la figura e la professione del regista che tuttavia rimane sempre un'incognita tutta da scoprire.

Il volume si chiude con un altrettanto interessante profilo delle singole cinematografie mondiali, basato su valutazioni critiche degli aspetti socio-culturali che le caratterizzano.

Quello che mi sembra sia stato trascurato è l'hobby cinematografico, il cinema fatto in casa, fra amici che si danno in tutto e per tutto una struttura di compagnia di cast del tutto

simile a quella delle «grandi» compagnie riconosciute. A questo tipo di cinematografia «dilettantesca» dovrebbe in tutti i sensi essere dato più spazio, soprattutto per l'impegno fisico, intellettuale e, non trascuriamolo, anche finanziario che questa gente mette nei suoi films, che alla fin fine risultano molto meno scontati e molto più «pensati» di altri che circolano nelle sale nazionali. In complesso posso dire, però, che questo testo è fondamentale per chi voglia accostarsi al cinema senza preparazione critica. Il profano è infatti il primo a cadere nel gioco della produzione cinematografica di «grido», che fa parlare di sé su giornali e riviste, esclusivamente con scopi di «cassetta».

Mario Paggi

Cinema e scuola

a cura di Casetti Francesco, Lombezzi Mimmo, Sanguineti Tatti

Film, videonastri e audiovisivi autoprodotti nelle scuole italiane.

Padova, Marsilio Editori, 1978; pp. 272, L. 6.000

Una rassegna dedicata a «Cinema, audiovisivi e scuola», organizzata dal Centro Internazionale Brera di Milano, nel dicembre 1977 ha riunito oltre 100 operatori, con la visione di più che 250 lavori.

Gli interventi, le schede, gli indirizzi ecc. sono stati raccolti in volume, e rappresentano un documento prezioso di quanto si è fatto con i group-media nella scuola.

1. Gli interventi teorici sono riuniti nella prima parte del volume e diventano stimolanti quando tentano di porre le basi di un'attività da svolgere, oppure ne fanno successivamente il punto indicandone le utopie, gli errori, i limiti, le prospettive.

2. Altri spunti teorici sono offerti dai singoli operatori, in base alla propria esperienza ed ideologia; aumentando ancora di più la già variopinta panoramica delle motivazioni e delle metodiche sull'uso dei group-media nella scuola.

3. Gli sperimentatori presenti nel volume sono circa 40 (sia persone singole che gruppi). La

gran parte dei «prodotti» proviene dal nord, come dimostrano i seguenti dati che si avvicinano molto all'esattezza:

per il nord, 205 lavori, suddivisi come segue: fotografia (4 lavori), epidiascopio con sonoro (1 lavoro), diatape (36), Super-8 muto (35), Super-8 sonoro (106), 16 mm (3), VTR (17), tre film senza altre indicazioni;

per il centro (Toscana, Umbria e Lazio), 44 lavori: Super-8 muto (11 lavori), Super-8 sonoro (19), 16 mm. (10), VTR (4);

per il sud, due film da Palermo.

4. La divisione dei «prodotti» secondo fasce d'età offre le seguenti cifre: scuola materna (2 lavori), scuola elementare (117), scuola media (91), colonia estiva (1), scuola elementare e scuola media insieme (1), scuola superiore (7), adulti (15), età non dichiarata (14).

5. E' presente un operatore degli inizi degli anni '60; alcuni prodotti soltanto, sono degli anni '60 (tre o quattro in tutto); tutti gli altri sono degli anni '70 fino a quelli ancora in fase di realizzazione durante le giornate della rassegna.

I dati e le cifre, al di là di ogni pignoleria, indicano i limiti della distribuzione geografica delle presenze (alla rassegna o al lavoro di animazione con gli audiovisivi?), la decisa preferenza verso il Super-8 sonoro, rispetto ad

altri media, e verso la scuola elementare rispetto alle altre fasce d'età.

Sono stati raggiunti solo parzialmente gli intenti dichiarati nel programma del 1977: «La rassegna di Brera, partendo dal presupposto che una fase storica dell'uso dei mezzi di comunicazione di massa nella scuola stia oggi concludendosi; vuole porsi non solo come momento di documentazione e riflessione critica sul passato ma anche come proposta di contatto e di coordinamento sul presente».

In questi anni di attività e di tentativi è mancato soprattutto un programma curricolare, per

i diversi gradi di scuola e per i diversi media. Aniché voltar pagina, chiudendo un'epoca, poiché la situazione non è mutata, prosegue la ricerca pionieristica. Sugeriamo un articolo, pubblicato quasi contemporaneamente alla rassegna, che dà impietosamente un quadro chiaro e concreto (benché non tenga presente l'aspetto creativo nell'uso dei mass-media nella scuola): BONANI G., L'impiego delle tecnologie audiovisive nel sistema educativo italiano, in «Orientamenti Pedagogici», a. 24 (1977), n. 5 (143), sett.-ott. 1977, pp. 880-900.

carlos

COLLANA ESPRESSIONE FANCIULLI

Questa collana propone un materiale-guida a tutti coloro che credono che l'immaginazione abbia il suo posto nell'educazione; a coloro che hanno fiducia nella creatività infantile guidata; a coloro che sanno quale valore di liberazione possa avere la parola, il mimo, il canto e il simbolo.

Le proposte presentate, pur guidando con indicazioni generiche ma sempre finalizzanti il lavoro di gruppo, lasciano un ampio margine alla libera creatività espressiva del singolo individuo. Attraverso il libero e spontaneo apporto personale di ogni scolaro, gradualmente tutto il gruppo della classe viene coinvolto nell'espressione mimica gestuale collettiva. La drammatizzazione diviene quindi una autentica espressione di gruppo. Il messaggio che ne consegue matura e si evolve primariamente nel gruppo, grazie soprattutto all'apporto personale di ogni singolo individuo e alla sua anche semplice tecnica di improvvisazione creativa, e progressivamente si completa e si potenzia nella dimensione collettiva.

VOLUMETTI USCITI:

ROMA KAPUTT

MARCO POLO E I CINESINI

LA BALLATA DELLA FELICITA'

LA LEGGENDA DI ZORRO

CAROSSELLO MEDIEVALE

GARIBALDI E LA SPEDIZIONE DEI MILLE

GLI ESCHIMESI

IL COW-BOY E GLI INDIANI

ABDULLAH

ANIMALI E NO

BAMBINI CANTIAMO

GIOIA DI CANTARE E DANZARE

ELLE DI CI - LEUMANN (TORINO)

Mario Fratti

PIRANDELLO

C'è a New York un attore-regista-traduttore che sta tentando un esperimento interessante. Si tratta di Richard Novello, fondatore del «Teatro Del Rinascimento». Si è proposto di rappresentare tutte le opere di Pirandello in un inglese che contiene decine di frasi italiane (due terzi in inglese ed un terzo in italiano). E' un fenomeno affascinante per gli americani che studiano ed ammirano la lingua italiana. Si godono la commedia, capiscono perfettamente, ed imparano, nuovamente, le frasi che avevano dimenticato in italiano. Un italiano perfetto che non crea certo il bilinguismo (bidialettismo, dovrei dire) di molti italo-americani. Primo esperimento fu «LA MORSA». Ben riuscito. Il secondo è stato un maggior successo perché erano in palcoscenico i due attori italiani Bruno Ragnacci e Sal Carollo. I vari «senza cerimonie», «zitti», «capisci», «lasciami dire» erano pronunciati perfettamente.

Questo secondo esperimento è «IL DOVERE DEL MEDICO» un atto unico del 1912, poco conosciuto in America. La moglie (J. Perri) ama ancora il marito nonostante abbia ucciso. La madre (N. Alamo) non perdona. L'avvocato (S. Carollo) suggerisce il fatto che il fallito suicida dovrà affrontare il tribunale. E quando il marito (B. Ragnacci) decide di riaprire la ferita, il medico decide di lasciarlo morire. Regia di Novello. Tutti bravi. Applausi.

Esperimenti simili hanno avuto successo anche al teatro Cubicolo (IL RIFIUTO con donna parlante in inglese ed uomo in italiano) ed al teatro Hunter con atti unici di Lucio De Felici, Italo Alighiero Chiusano ed Ermanno Carsana.

CARMELINA

Un altro film semi-italiano è diventato «commedia musicale» a Broadway. «Buona Sera Mrs. Campbell» di M. Frank (con Gina Lollobrigida) è ora diventato «CARMELINA», al teatro St. James. Dialoghi di Alan Jay Lerner e Joseph Stein; musica di Burton Lane.

Siamo nel villaggio di San Fiorino, nel 1961. Un tipico villaggio italiano con prete, monache, sindaco, vedove e seduttori. La vedova signora Campbell è invidiata ed ammirata da tutti (la brava Georgia Brown, convincente come appassionata latina). E' particolarmente desiderata da Vittorio, il padrone del caffè locale (il nostro incredibile Cesare Siepi) e da tre americani.

Riceve infatti tre assegni mensili dai tre che, ovviamente, ignorano l'esistenza dei rivali. Riunione dei liberatori americani a San Fiorino. In una scena ben calibrata, la vedova affronta tutti e tre insieme e, ambiguamente, ringrazia tutti e tre. Ognuno si sente l'oggetto di complimenti; ognuno spera ancora. Vanno la notte, tutti e tre, a trovarla. Equivoci alla Feydeau. Porte e finestre che si aprono e chiudono al momento giusto. Mentre il quarto spasimante, Vittorio, fa la serenata al balcone. Molte risate. La figlia, addolorata, fugge con un pescatore e sta per sposarsi. La salvano all'ultimo momento da tale grave errore e la rimandano a studiare in Svizzera. I quattro uomini perdonano l'attraente vedova. Fine lieta con un matrimonio all'italiana.

Abile regia di Jose Ferrer. Coreografia paesana di Peter Gennaro. Una buona serata nonostante le solite battute contro gli italiani che son sempre pronti ad arrendersi con bianche bandiere.

PIERRE RICHY
JEAN-CHRISTOPHE DE MAURAIGE

IMPARIAMO A MIMARE



EDITRICE ELLE DI CI
10096 LEUMANN (TORINO)

Della stessa collana: **Tutti in cerchio** / **Sessione pratiche di espressione** / **I burattini** / **Con i fumetti** / **Per un progetto di ricerca espressiva** / **Giochiamo** / **Giochi d'ombre**

ATTI DEGLI APOSTOLI

FILM DI ROBERTO ROSSELLINI



EDIZIONE IN SUPER-8. A COLORI. SONORO MAGNETICO a cura del Centro Catechistico Salesiano di Leumann (Torino)

© RAI-ORTF-TVE-Studio Hamburg. Realizzazione "Orizzonti 2000": concessione SACIS

Opera particolarmente adatta alla catechesi biblica: la suddivisione in dieci nuclei, o parti di 20 minuti, rende l'opera di Rossellini sempre a disposizione dell'operatore pastorale, secondo i ritmi e le esigenze della catechesi.

1. Dallo Spirito il nuovo popolo di Dio
2. Gesù vive nel suo popolo
3. Testimoni di Gesù
4. Conversione e battesimo
5. La salvezza è per tutti
6. In cammino per l'annuncio del Vangelo
7. Una fede difficile
8. In comunione di verità e amore
9. Il popolo delle beatitudini
10. Chiesa, comunione di chiese

Ogni parte è accompagnata da un libro guida di 40 pagine con il racconto del film, il testo degli Atti, un commento biblico, piste di discussione, proposte di attività, ecc.

Opera completa: L. 387.000 (compresa iva 14%) - L. 360.000 per le scuole (compresa iva 6%)
Ogni parte: L. 43.000 (compresa iva 14%) - L. 40.000 per le scuole (compresa iva 6%)

AUDIOVISIVI ELLE DI CI - 10096 LEUMANN (TORINO) - Tel. (011) 9591091

ESPRESSIONE GIOVANI Bimestrale

N. 3 - Maggio-Giugno 1979 - Spedizione in abb. post. Gr. IV (70)
EDITRICE ELLE DI CI - 10096 LEUMANN (TORINO)
