

ESPRESSIONE GIOVANI 79



ESPRESSIONE GIOVANI 79

bimestrale. anno 2. numero 4. luglio-agosto 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 Campion

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

EDITRICE ELLE DI CI

10096 Leumann (Torino) Corso Francia 214 - Tel. (011) 95.80.555
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

abbonamento annuo responsabile stampa

il cartellone di

**EG
79**



numero
quattro

editoriale

Bambini solo spettatori o anche attori?, 2

teatro

La storia della bambola abbandonata, di Giorgio Strehler, 5

cinema

CINESCUOLA 2 - Esprimere il film. Schede per un'educazione al linguaggio del film, di Federico Bianchessi, 33
Dimenticare Venezia, di Valerio Guslandi, 38
L'uomo di marmo, di Enzo Natta, 40
The harder they come, di Federico Bianchessi, 43
La donna con la macchina da presa, di Bianchessi e Guslandi, 45

drammatizzazione
e scuola

Esperienze di animazione e drammatizzazione, di Gottardo Blasich, 49
"C'era una volta..." Anche il corpo racconta, di Luigi & Bano, 54

audiovisivi

Due note per vivere, di Bartolini e Comoglio, 59

musica

Strumenti a tastiera e a percussione, di Luciano Scaglianti, 63

esperienze nuove

Il fumetto, un'esperienza, di Paolo Zubelli, 71

avvenimenti
e notizie

Condizione giovanile e cultura alternativa, di Giancarlo Milanese, 77

cgs

Serate musicali sinfoniche, di Claudio Valnegri, 81

segnalazioni

Ludwig Van Beethoven taglia primo il traguardo, di Antonio Sartori, 53

fotografia

Foto-insero, 48
In copertina: 1979 anno del bambino

BAMBINI SOLO SPETTATORI O ANCHE ATTORI?

E' giusto far recitare i bambini?

Sulla bancarella, uno sciame di bambini calamitati da cento e più maschere imperturbabili, con lo sguardo di una ossessiva fissità e dalla smorfia rigida; di plastica, tela, cartapesta o gomma. Assistiamo ad una schermaglia di braccia e mani per afferrare il volto dietro cui nascondersi o con il quale vincere. Immediatamente non riusciamo a capire se quei ragazzi desiderano una maschera rituale e magica, oppure scenica. Dopo alcuni minuti, ci accorgiamo che, quasi tutti, vogliono una grinta aggressiva, bellica, atroce, capace di incutere paura e terrore. Sono pochissimi quelli che cercano la maschera comica, allegra, ridicola. I più preferiscono la morte, Goldrake, Raydeen, Dracula, oppure i lineamenti feroci di una bestia preistorica o, almeno, esotica. Da questo semplice fatto non pretendiamo dedurre interpretazioni scientifiche della società contemporanea, ma riscoprire, ancora una volta, la passione dei bambini per il teatro, soprattutto la loro voglia di «fare teatro». Ma è bene fare recitare i bambini, i ragazzi, i giovanissimi? E' una domanda che da sempre si pongono insegnanti, educatori e genitori. E quando la risposta è stata «no», a parere nostro, è perché il teatro fu inteso male, oppure perché c'erano interessi individuali da difendere.

Non devono fare teatro se...

Noi siamo per il «sì», purché vengano rispettati valori e metodi a cui non ci pare giusto rinunciare. Non solo i bambini, anche gli adulti non devono fare teatro, se questo significa «spersonalizzarsi», perdere cioè la propria identità. Qualsiasi tipo di costrizione che non ci permette di essere noi stessi, chi veramente siamo, è violenza. Bisogna quindi non imporla, e lottare sempre per non subirla. Obbligare i bambini ad essere dei robots o scimmiettine ammaestrate è sottoporre la loro persona al nostro potere, è ridurla in uno stato di schiavitù. Purtroppo questo fenomeno lo si vede con più frequenza sul palcoscenico della vita che su quello di un teatro. Non devono fare teatro i bambini, o ragazzi che siano — ed è sempre la nostra opinione che vorremmo confrontare con quella dei lettori di EG — se il teatro pretendesse di imporre ad essi problemi, ruoli, logiche, emozioni, superiori alle loro forze e possibilità, affettive, intellettive, volitive.

Ci piacerebbe sentire oggi, a distanza di cinque anni dalla produzione, Sergio, Bruno, Giuliana, Claudio, Renata, Graziella e gli altri giovani e ragazzi che hanno dovuto interpretare le parti bestiali nel film «Salò o le 120 giornate di Sodoma», per capire se, realmente, per una crescita armonica della persona, sia necessario rispettare una gradualità nello sperimentare e, inoltre, se sia opportuno evitare avventure al termine delle quali si è sicuri, al novantanove per cento, di ritrovarci meno umani di prima, con gravi deformazioni etiche, impressionanti blocchi psicologici, visioni allucinanti della realtà. Ma «indottrinare e condizionare» potrebbe essere il programma di ideologie e di sistemi che vogliono creare individui funzionali a se stessi e non, invece, favorire la crescita di persone libere, responsabili, socievoli.

Anche il teatro per «creare il divo» che emargina e si emargina non deve essere fatto: sarebbe educare i bambini ad un certo tipo di razzismo e un aizzare il loro istinto esibizionistico, le megalomanie da superuomini, le ambizioni di platealità.

E' meglio non far recitare né bambini né adulti, se questo si riducesse ad una recitazione fredda, mnemonica, mentale, senza arrivare al coinvolgimento dell'affettività; o per realizzare una rappresentazione caotica, banale, sgradevole, priva di un minimo di dignità. In molti ricorderanno i tanti versi della Divina Commedia imparati a memoria, spesso senza comprenderne il significato, che gli allievi di allora dovevano immancabilmente recitare, ogni giorno, a tutta manetta!

Queste ed altre controindicazioni sono purtroppo presenti più che in una compagnia teatrale, in quella umana, quotidianamente tentata di personalizzazione e strumentalizzazione, di meccanicismo e divismo. E a queste, il vero teatro non cede, anzi le combatte.

Ogni bambino è attore

Escluse le situazioni sopraindicate, diventa ovvio affermare che i bambini devono essere attori di teatro, e non solo spettatori passivi, acritici e insoddisfatti. E «fare teatro» è poi così naturale per i bambini!

Ogni bambino è un attore, più portato a recitare una parte propria che un copione scritto da un altro, specialmente oggi. La sua personalità è quella del clown; e dentro ci sono tutti e due: l'augusto e il bianco, il padrone e lo schiavo, il personaggio tragico e quello comico, con maggiore inclinazione per l'uno o per l'altro, a secondo del temperamento, della propria storia, dei modelli di identificazione, dei condizionamenti quotidiani, della latitudine geografica. Non è vero che il bambino sia più augusto che bianco; alcuni sono infatti autoritari e prepotenti come gli adulti, pur indossando ancora costumi Lines. L'attore quindi, anche nel bambino, c'è, e deve animare il personaggio senza scomparire. Un ragazzo che interpretasse «Il gatto con gli stivali» non deve fare «come se fosse il gatto», ma «se egli fosse il gatto con gli stivali che cosa farebbe?». La personalità dell'attore è la via al personaggio. Si tratta in altre parole, come già si diceva, non di essere il ruolo ma di avere un ruolo, restando sempre se stessi.

...e ricrea il proprio personaggio

I bambini, quando recitano il medico, Cappuccetto Rosso, Alice, i sette nani, o Biancaneve, non vivono il loro io-passivo, ma quello creativo, spesso nascosto o represso nell'inconscio. Non subiscono il personaggio ma lo procreano. I

bambini infatti non sono solo delle cere informi che acquistano la propria fisionomia da una matrice esterna; sono anche una «vocazione», per usare una parola biblica, originale, nucleo centrale della loro personalità.

Il teatro oltre che aiutare il ragazzo ad essere se stesso, educa pure il suo pensiero produttivo quindi, non solo quello deduttivo e statico. In altre parole, il ragazzo, nel teatro, non si accontenterà del copione, cioè della risposta esatta e unica; prospetterà sempre nuove soluzioni ai problemi, rivivrà il personaggio con il gusto del nuovo e dell'originale. Per convincervi, provate a far interpretare lo stesso personaggio a più ragazzi, suggerendo, con una semplice parola, il tono più confacente alla loro singola personalità. Evidentemente un teatro creativo scambussola i criteri, normali nella scuola, di adattamento e di integrazione dell'individuo all'ambiente; e non va bene in quella scuola dove si continua a non riconoscere e tantomeno a promuovere un comportamento creativo nei bambini e nei ragazzi, o, addirittura, si etichettano come «anormali» tutti quelli che per originalità, estemporaneità, inventiva, turbano il «si è sempre fatto così!» di alcuni insegnanti.

Libera dalle paure

L'attività teatrale, inoltre, compie nel bambino un'operazione liberatoria dai molteplici complessi psicologici e da quelle paure ataviche che lo tormentano, generando in lui ansie e nevrosi. La recitazione infatti, come un gioco piacevole, che lo impegna e gratifica, ha il potere di tranquillizzare il suo animo e di curarlo dai tristi traumi dovuti a una cattiva educazione o a un difficile rapporto con l'adulto.

Facendo teatro il bambino acquista sicurezza e fiducia in se stesso, perché nella vicenda che deve rappresentare, ad esempio, incontra certi personaggi persecutori, simili a quelli che riempiono la sua immaginazione di giorno e di notte, li sfida, li vince in qualche maniera; ma specialmente perché li ritrova, al di là del trucco teatrale, uomini come lui; oppure perché deve egli stesso identificarsi nel «mostro» temuto; la qual cosa gli permette un approccio alla pari, con lui familiarizzerà, ed in questa uguaglianza o addirittura amicizia, svaniranno quelle paure che precedentemente lo spaventavano.

Impara a vivere uomo tra uomini

Vogliamo evidenziare un'ultima prerogativa — ma ce ne sarebbero altre ancora — del teatro fatto dai bambini, dai ragazzi, da chiunque: il teatro è scuola di umanità, è condivisione e collaborazione, è comunicazione e comunione. Recitando insieme si impara a recitare la vita, a ricercare cioè la maniera per costruire relazioni interpersonali vere, rapporti vicendevoli di fiducia; prima o poi, si arriva a trovare il tono giusto per una giusta convivenza tra uguali, fatta di stima e di simpatia.

Tutto questo perché il teatro non è un «parlare» o un «discutere» i problemi dell'uomo attorno al tavolo, ma è azione, un patire e un lavorare insieme. Nel teatro le proprie vicende e i conflitti con gli altri non vengono raccontati verbalmente, ma rivissuti fisicamente, emotivamente; il bambino può quindi vedere che altri affrontano problemi simili ai suoi, si sentirà condiviso vitalmente, avrà la sensazione di una partecipazione da parte di altri ai suoi drammi personali rappresentati sul palcoscenico. Ed ogni passione, finalizzata ad un bene individuale e comunitario, porta sempre alla ricostruzione positiva della società.

LA REDAZIONE

EG79
tea
tro

LA STORIA DELLA BAMBOLA ABBANDONATA

Spettacolo per bambini e per grandi
di Giorgio Strehler da Alfonso Sastre e Bertolt Brecht



GIORGIO STREHLER

«Il teatro, come tutte le arti, contribuisce all'arte più grande di tutte: quella di vivere». Questa massima-progetto riassume i quarant'anni di vita teatrale che Giorgio Strehler ha impegnato nel tentativo di collaborare al rifacimento di un mondo più a misura d'uomo. Quando gli abbiamo chiesto per EG «LA STORIA DELLA BAMBOLA ABBANDONATA», il suo sì ci ha comunicato anche una coscienza e una volontà di fare teatro con i bambini, per rinnovare l'uomo e creare un mondo più umano e tollerante, meno individualista e violento.

GIORGIO STREHLER, nato a Trieste il 14 agosto 1921, ha incominciato nella sua giovinezza ad essere uomo di teatro, come attore, presso l'Accademia dei Filodrammatici di Milano, mentre all'università studiava legge. La sua prima regia è datata 1941 sul cartellone di tre atti unici di Pirandello: ALL'USCITA, SOGNO MA FORSE NO, L'UOMO DAL FIORE IN BOCCA.

Già nei suoi primi anni di attività teatrale collaborò con Paolo Grassi all'animazione di vari gruppi giovanili che tentavano di sprovvincializzare il teatro italiano o, almeno, di sollecitarne una direzione non di routine.

Il 14 maggio 1947 con L'ALBERGO DEI POVERI di Gorky, firmato Strehler, venne inaugurata la prima stagione del Piccolo Teatro di Milano di cui Giorgio Strehler sarà regista stabile e direttore artistico fino al 1967. «Per la prima volta la critica e il pubblico si trovano impegnati a considerare e giudicare non più uno spettacolo isolato di un regista di talento, ma il primo serio passo verso un organismo teatrale che non chiedeva altro, se non di essere considerato e giudicato».

Giorgio Strehler lasciava così la sua carriera professionale libera per impegnarsi esclusivamente in un compito pubblico, pieno di incognite se non altro per la novità che rappresentava nella società teatrale italiana dell'epoca. Da questo momento il proporsi e lo sviluppare un proprio schema di ricerca, l'organizzarsi «ai fini del teatro» dell'operosità strehleriana. E in questo un numero infinito di spettacoli. Da IL CORVO all'ARLECCHINO, da I GIGANTI DELLA MONTAGNA al RICCARDO II, da ENRICO IV all'ELETTRA, da OPLA' NOI VIVIAMO a IL GIARDINO DEI CILIEGI, da LA MORTE DI DANTON a LA TRILOGIA DELLA VILLEGGIATURA, da EL NOST MILAN a L'OPERA DA TRE SOLDI, da L'ECCEZIONE E LA REGOLA a SCHWEYK, da L'ANIMA BUONA DI SE-ZUAN al CORIOLANO, da LA VITA DI GALILEO alle BARUFFE CHIOZZOTTE, dallo spettacolo shakespeariano IL GIOCO DEI POTENTARI alla SANTA GIOVANNA DEI MACELLI di Brecht. E accanto a questi l'attività lirica: LULU di Berg, ARIANNA A NASSO di Strauss, GIUDITTA di Honegger, IL MATRIMONIO SEGRETO di Cimarosa, L'ANGELO DI FUOCO di Prokofieff, L'HISTOIRE DU SOLDAT di Strawinsky, MAHAGONNY di Weill-Brecht, IL RATTO DAL SERRAGLIO di Mozart a Salisburgo, IL SIMON BOCCANEGRA di Verdi per l'inaugurazione della stagione 1971/72 del Teatro alla Scala.

Con l'inizio della stagione 1972/73, Strehler è tornato al Piccolo Teatro in veste di direttore unico, dando inizio ad un periodo di vero e proprio rilancio del teatro milanese. Spettacolo d'esordio è stato il RE LEAR di Shakespeare (6 novembre 1972), salutato dalla critica di tutta Europa come una delle più alte realizzazioni della scena moderna. Nel 1977 Strehler ha diretto LA STORIA DELLA BAMBOLA ABBANDONATA che egli stesso ha tratto dall'omonimo testo di Alfonso Sastre e da IL CERCHIO DI GESSO DEL CAUCASO di Brecht, trasmessa in diretta per televisione.

Perché uno spettacolo per bambini? Risponde lo stesso Strehler:

«Per riempire un vuoto. Un vuoto che non è soltanto della città in cui il Piccolo Teatro opera, ma nazionale. Credo che il nostro sia uno dei Paesi che meno si preoccupano dei bambini, e che quando se ne occupano, lo fanno nei modi più errati, più paternalistici, più stupidi. Non esiste, in verità, un teatro per l'infanzia fatto sistematicamente, con amore, con attenzione».

Come ha scelto i bambini-attori?

«Abbiamo cercato questi bambini del nostro spettacolo con assoluta libertà e casualità. Non è stata una scelta né di censo, né di luogo, né altro. Sono passati davanti a noi centinaia di bambini, li abbiamo guardati e ascoltati, così come erano, cercando con piccoli esercizi di sensibilità, qualche prova musicale, qualche rapporto, di capire quelli che erano non i migliori ma i più "attualmente" disponibili».

Il problema del testo come è arrivato a risolverlo?

«Avevamo scelto come punto di partenza la favola di Sastre "La bambola abbandonata". Una esile e poetica storia tratta dal "Cerchio di gesso del Caucaso" di Bertolt Brecht. Ma i bambini hanno voluto sapere di più di questo signore B.B. e su questo "Cerchio di gesso". Glielo abbiamo raccontato, ma i bambini non erano soddisfatti. Vedevano la "favola della bambola", non avevano visto quella del "Cerchio".

Allora tentammo di fargliela vedere in qualche punto saliente... Abbiamo scelto e poi montato una specie di brevissimo, arbitrario se vogliamo, sunto del "Cerchio di gesso". Alla fine abbiamo allestito per loro un piccolo spettacolo, tre punti del "Cerchio"... Da qui è nata l'idea, guidata dai bambini, di inventare lo spettacolo su due piani: l'uno quello della bambola di Sastre, e l'altro quello del cerchio di B.B., che alterna i due testi e li mette in dialettica».

E' il testo che pubblichiamo.

Personaggi

I BAMBINI DEL CORO: Giovanni, Filippo, Danilo, Rosa Maria, Monica, Chiara, Marta, Sergio, Gabriella, Mauro

LA VENDITRICE DI PALLONCINI (nel 1° e 2° intermezzo interpreta la parte di Grusa)

LOLITA, la bambina ricca

IL CANTASTORIE

PRIMO SOLDATO

SECONDO SOLDATO

LA GOVERNANTE

GRUSA, la madre

PACA, una bambina povera

IL CIABATTINO, che tutti chiamano Lorenzo

LO STRACCIVENDOLO, nel ruolo di giudice

IL PORTIERE dalla gamba di legno

AZDAK, giudice del Caucaso

PRIMO TEMPO

(All'inizio, con la luce ancora in sala, entrano ad uno, a due o a tre i bambini del coro: prima Giovanni, poi Filippo, poi Danilo, poi Rosa Maria e Monica, poi Chiara e Marta, per ultimi Sergio, Gabriella e Mauro. La scena è ancora vuota, coi barattoli per terra e la roba di scarico. I bambini giocano dapprima da soli poi tutti insieme, a un lento, monotono gioco di palla: il pubblico sta ancora entrando. I bambini si annoiano, la luce lentamente cambia, i ragazzi si siedono stanchi ed annoiati sulla strada, lo spettacolo comincia).

SERGIO	Mah!
ROSA MARIA	Mah!
GIOVANNI	Cosa si fa?
FILIPPO	Ci vorrebbe un giardino!
MONICA	Con il verde.
MAURO	E le piante.
CHIARA	E tutto il resto.
GABRIELLA	Qui giardini non ce n'è.
BAMBINI	No, no, non ce n'è.
MARTA	Qui c'è la strada e basta.
GIOVANNI	E già la strada!
BAMBINI	Mah...
GIOVANNI	Però, qui c'è qualcosa di sbagliato.
SERGIO	In questo paese, c'è qualcosa di sbagliato.
FILIPPO	Ci vorrebbe un giardino!
MARTA	Per i bambini che vogliono giocare e stare insieme.

(Da fuori si sente la voce della venditrice di palloni. I bambini la riconoscono e le vanno incontro affettuosi verso il fondo).

VENDITRICE Eccomi qua.
 Come va?

BAMBINI Insomma, così così...

VENDITRICE Ho capito, volete
 che vi racconti una storia!

BAMBINI Sì, sì.

VENDITRICE Sono povera ma di storie
 ne conosco tante.
 Ne ho viste tante io!
 Dunque: cosa vi ho raccontato
 ieri?

BAMBINI La storia del cerchio di gesso
 del signor Bertoldo
 ...del Caucaso.

VENDITRICE Ecco sì,
 La storia del cerchio di gesso del
 Caucaso.
 E chi era questo Bertoldo?

BAMBINI Era Bertoldo Brecht.

VENDITRICE Bravi. Sapete che
 se fosse vivo,
 avrebbe anno più anno meno,
 l'età dei vostri nonni?
 Il suo cognome era Brecht
 perché era tedesco.
 Ai tempi suoi
 c'erano guerre e dittatori.
 Quelli che sì,
 se non la pensi come loro
 finisci molto male,
 e così lui doveva scappare.
 Tutta la vita è scappato
 inseguito dai nemici
 e tutta la vita ha scritto
 e detto
 che sono uguali gli uomini
 al mondo.

BAMBINI Sì, sì è vero.

VENDITRICE E poi diceva
 che le cose sono di chi le lavora
 oppure sono di chi le migliora
 oppure di chi le ama e le difende
 non di quelli
 che le hanno avute
 senza aver fatto niente
 per averle e tenerle.
 Questo diceva Brecht
 signor Bertoldo.

Di lui vi ho raccontato
ieri, la sua storia
del cerchio di gesso.
Eh sì.
E oggi ve ne racconto un'altra,
e voi magari mi aiutate.
E' una storia che è capitata a me
tempo fa. Ma non qui,
in un'altra città.
Stavo un giorno seduta
sotto un albero
in mezzo a un bel giardino...
GIOVANNI Prendiamo un albero?
FILIPPO Facciamo un bel giardino?
VENDITRICE Buona idea,
 macchinista ce l'hai un albero?
 Ce l'hai un giardino?

(Entra un macchinista di teatro con un albero, che sistema in scena inchiodandolo. I bambini cantando, inventano aiuole e prati fioriti disegnandoli per terra col gesso).

BAMBINI *(Cantando).*
Un albero, un prato,
due prati, tre prati,
quattro, cinque prati!... Tanti prati.
La terra calda e buona
e il sole e il vento
il vento per giocare
il sole per cantare.

(I bambini si sdraiano felici sul prato inventato, mentre la Venditrice si siede sotto l'albero).

VENDITRICE Ah come si sta bene qua sotto!
Sembra quasi di essere
in quel giardino della mia storia,
che si intitola
La bambola abbandonata.
In questo giardino,
un certo giorno
mi è venuta voglia
di dormire.
Mi stavo addormentando
quando...

(Da una quinta precipita in scena una bambola, subito seguita dall'entrata della bambina Lolita).

LOLITA Questa bambola è brutta
non la voglio più.
E' tutta sciupata.
Bambole come questa,
non servono a niente.

E quei palloni li odio,
adesso quasi quasi ne buco uno.

(Lolita con uno spillo buca un pallone. I bambini in coro si divertono a imitare l'esplosione del palloncino).

VENDITRICE Oh dio cosa c'è!
Chi ha bucato il mio pallone?
Chi è stato.

LOLITA Io.

VENDITRICE Perché l'hai fatto?

LOLITA Perché i tuoi palloni,
sono brutti e volgari.

VENDITRICE Chi sei tu?

LOLITA Dimmi come ti chiami?

LOLITA Mi chiamo Lolita,
son ricca e servita.
Ho casa e piscina
mio padre ha i milioni.

VENDITRICE Smettila sfacciata.

LOLITA E tu vattene con la tua roba.

VENDITRICE Stammi a sentire
sono una cittadina
come gli altri,
e porto i miei palloni
per le strade e le piazze
tu, tira fuori i soldi
e pagami
il pallone che hai bucato
spaccona e prepotente.

LOLITA Non ho spiccioli con me.
Ho solo il libretto
degli assegni.

VENDITRICE E allora fa un assegno
e cambialo in banca.

LOLITA Quanto costa il palloncino?

VENDITRICE Cinquecentolire.

LOLITA Ma va!
e per cinquecentolire
fai tutto questo baccano.

VENDITRICE Bambina, cinquecentolire
sono il mio pranzo: un panino
che mangio in trattoria
che per me è casa mia,
con una bella fetta di formaggio
e una brocca d'acqua
o una aringa salata
o mezza arancia.

LOLITA Sta zitta vecchia
che non ho voglia,
di sentire il tuo menu.
Adesso me ne torno a casa
a nuotare

VENDITRICE
BAMBINI
VENDITRICE

nella mia piscina nuova.
E in cambio del pallone
prenditi quella bambola
che a me non serve più.
Ma quale bambola?
Quella! Questa!
E così sono rimasta
con una bambola rovinata
sulle ginocchia.

(Comincia a toccare la bambola).

Più la guardavo
più mi dicevo:
ma questa bambola è sporca,
è un poco malandata,
ma non è brutta per niente.
Oh dio, ha la testa rovinata,
però come son bionde,
le sue treccine.
E' vero che ha
la spalla scucita
però cosa importa?
Eh bambolina?
E' vero che ha un braccio
e una gambina
che penzolano,
ma con amore e abilità
tutto si può aggiustare.

(Canta, cercando di aggiustarla, ma non ci riesce).

Volevo aggiustarla
ma non ci riuscivo
non sapevo come fare contenta
quella povera bambola
abbandonata.
Allora le dissi:
bambolina ti faccio un regalo
perché tu sia contenta.

BAMBINI
VENDITRICE
BAMBINI
VENDITRICE

Che regalo?
I palloncini.
Tutti?
Tutti i palloncini le regalai.

(La Venditrice lega la bambola ai palloncini. Ma appena legata la bambola vola via nell'aria).

VENDITRICE

VENDITRICE

Oh dio! Cosa succede?
La bambola se n'è andata!
Adesso piango sconsolata
la bambola che è volata.
Con l'umidità che c'è
tra le nuvole nere!

BAMBINI	Tra le nuvole nere.
VENDITRICE	Col freddo che fa vicino alle stelle!
BAMBINI	Vicino alle stelle.
VENDITRICE	Col caldo che fa là nella stratosfera!
BAMBINI	Là nella stratosfera.
VENDITRICE	Col buio che c'è tra le nuvole nere!
BAMBINI	Tra le nuvole nere.
VENDITRICE	Senza bambini né ospedali vicino alle stelle!
BAMBINI	Senza bambini né ospedali.
VENDITRICE	Morirà di sicuro!
	Addio, addio bambola.
BAMBINI	Addio, addio!

(Si sente rumore di vento e tuoni. Un temporale lontano che a poco a poco aumenta, diventa più forte, e si trasforma in un misterioso rumore di guerra: spari, mitragliatrici, scoppi di palloni. La scena diventa buia, i bambini spaventati si riparano come possono).

VENDITRICE	Ed ecco si sentì in lontananza un temporale che a poco a poco si avvicinava, si avvicinava, sempre di più finché scoppiò... Povera bambola che farà, il temporale la sbatte di qua e di là, la colpisce, la ferisce, la uccide.
------------	---

(I bambini si stringono intorno alla Venditrice e guardano verso l'alto, cantano).

BAMBINI	Bambola non cadere, bambola resta su, anche se non hai più ali anche se non hai più ali vola vola vola via bambola mia.
---------	---

.....

(Improvvisamente si sente un ultimo scoppio e la bambola, ferita, precipita sul palcoscenico, attaccata ad un grande paracadute di seta).

VENDITRICE	Raccoglietela adagio, non fatele più male aspettate, aspettate. Adagio mettiamola qui la bambolina ferita, così si riposa.
------------	--

(Con amore, i bambini sganciano la bambola dal paracadute e la distendono delicatamente in un angolo coprendola con un sacco che trovano per terra).

VENDITRICE Lasciamola riposare un poco
la bambolina
e magari se volete
dormite un po' anche voi.

(I bambini stanchi si addormentano mentre si avvicina lentamente una dolce, misteriosa musica di flauto).

Primo intermezzo

(Cambia la luce. Il macchinista porta via l'albero mentre scivola in scena un fiabesco portale di carta stagnola. Magicamente appaiono in una luce dorata dalla platea il Cantastorie e i Musicisti vestiti all'orientale, con turbanti e maschere semplici di cartapesta. Entrano due soldati, il Governatore e la Governatrice, con un bambino che dorme in una culla dorata).

CANTASTORIE In tempi antichi, tempi sanguinosi
comandava su questa città
chiamata la città
maledetta,
un Governatore ricco e cattivo di nome
Georgji Abasvili!
Aveva una moglie bellissima.
E un figlio di nome Michele.
La mattina del giorno di Pasqua
il Governatore e la sua famiglia
tornarono dalla chiesa.

(Il portale si apre, il corteo entra nel palazzo. Tre soldati restano fuori a fare la guardia).

CANTASTORIE La città era calma
in quel giorno di Pasqua
le colombe giocavano sull'aia.
Ma perché sul portone
tre uomini armati?
Perché questo palazzo
sembra una fortezza?

PRIMO SOLDATO Di' tu, hai sentito
cosa dice la gente?

SECONDO SOLDATO Cosa?

PRIMO SOLDATO Che ci sarà la rivoluzione.

SECONDO SOLDATO Quale rivoluzione?

PRIMO SOLDATO La rivoluzione
contro il Governatore.
L'altra sera si sono riuniti
il Granduca e i suoi Governatori,
vogliono scacciare il Governatore
di adesso.

SECONDO SOLDATO

Il Governatore di adesso
e il Governatore di dopo:
tutti la stessa razza.
Per noi non cambia niente,
cambia solo il padrone.
Il turno è finito, andiamo via.

GOVERNATRICE

Niente sapeva di tutto questo,
il Governatore.
I grandi sono ciechi. Camminano
alti sulle schiene curvate degli
oppressi solo fidando nella violenza
che dura da tempo immemorabile.
Ma immemorabile non è eterno,
oh mutamento dei tempi,
speranza dei popoli!

(Si sente lontano, un colpo di cannone; poi scoppi e grida sempre più vicini: il portale si apre di colpo ed appare il Governatore in catene portato via da due soldati).

CANTASTORIE

Guardati attorno ancora una volta
oh cieco!
Ti piace ciò che era tuo?
Ciò che avevi rubato al tuo popolo.
Eccellenza abbassa la testa.
Non vai verso un palazzo ma verso
una piccola fossa.

(Si vede rinvenire la Governatrice e precipitarsi fuori dal portale).

Ed ora attenti,
la Governatrice era disperata,
ma poi si era ripresa e aveva deciso
che era venuto il momento
di andarsene via.
Portandosi poca roba
e portandosi il figlio,
il figlio e la roba.

GOVERNATRICE

Via via le ceste! Portatele tutte nel
terzo cortile. Viveri per cinque giorni.
Bisogna partire. Ah il mio bambino!
Quasi lo dimenticavo!

(Raccoglie la culla dorata ma poi la abbandona per terra davanti al palazzo).

Solo l'indispensabile.
Vi dirò io cosa si deve prendere:
dei vestiti solo quello verde.
E naturalmente quello bordato
di pelliccia, e poi quello coi bottoni
di madreperla. Correte, metteteli nella
carrozza. Poi venite a prendere
il bambino. No, prima portate i vestiti
nella carrozza.

Ho detto di far presto. Ah brutte
canaglie, hanno lasciato cadere una
cesta, e tutto si è sparso per terra.
Adesso vengo io e vi faccio vedere.

(Si sentono rumori e scoppi, mentre la Governatrice sparisce nel palazzo).

CANTASTORIE Tra scoppi e tuoni e vestiti
da portare via la Governatrice
aveva dimenticato il bambino!

(Correndo a piedi nudi entra in scena la Venditrice di palloni vestita da Grusa).

GRUSA Andati tutti via. Sono rimasta
sola nel palazzo.

CANTASTORIE Era una serva, una delle tante,
il suo nome era Grusa.
Mentre stava davanti al portone
udì o credette di udire un fievole
richiamo, il bambino
la chiamava non con vagiti,
ma con parole sensate.
Donna, diceva, aiutami!
Donna aiutami!

GRUSA Hanno dimenticato il bambino!
Ma come? T'hanno dimenticato?
E adesso come si fa.
Io non ti posso tenere.

(Fa per andarsene ma poi torna e si siede davanti al bambino).

CANTASTORIE Non lo voleva. Non era suo.
Era povera.
Ma a lungo sedette accanto al bambino
finché venne la sera
finché scese la notte,
finché spuntò l'alba.
Non sapeva che fare.

(La luce cala fingendo la notte; poi torna l'alba e Grusa è ancora là. Dal fondo si sente la voce di un banditore che passa).

A tutta la popolazione
chiunque trovi un bambino
di nome Michele
figlio del fu Governatore
lo deve consegnare
al palazzo. Pena la morte.

(Grusa ascolta e terrorizzata nasconde il bambino sotto la gonna).

Terribile è la tentazione della bontà.
Troppo a lungo sedette Grusa.
Troppo a lungo lo guardò.
Finché, verso la mattina
la tentazione la travolse

ed ella si alzò, si chinò
prese il bambino
e se lo portò via,
come una ladra, scivolò via.

(Grusa esegue).

(Mentre la musica e il piccolo corteo del Cerchio di gesso del Caucaso con il cantastorie spariscono, scivola via il portale della favola, e riappare l'albero da teatro al centro della scena. La Venditrice di palloni è tornata al suo posto sotto l'albero. I bambini si svegliano faticosamente. Grusa frattanto ritorna venditrice di palloni e si siede al suo posto sotto l'albero).

VENDITRICE Avete dormito?
 Avete sognato?
 Cosa avete sognato?
BAMBINI La favola di ieri.
 Con la musica,
 e tu facevi la parte di Grusa,
 sì tu, proprio tu.
VENDITRICE Io facevo la parte di Grusa?
 Ma che bella idea!
 Allora mi avete fatto
 ritornare giovane.
 E tutti avete sognato la stessa cosa?

(I bambini dicono di sì).

Sono importanti i sogni.
Ma torniamo alla nostra
storia di oggi,
quella della bambola,
che abbiamo lasciata lì,
a dormire sotto il sacco
in mezzo alla roba vecchia,
sulla strada.
Dunque: la bambola stava lì
malata
che dormiva,
quando da una cucina
uscì una bambina
di nome Paca.
Era una bambina povera,
il contrario di Lolita,
la ricca.
Paca lavava i piatti,
tutto il giorno.
Non aveva giocattoli
né niente.

(Dal fondo entra Paca, che si avvia verso la ribalta).

Quando passò davanti
alla bambola abbandonata
si accorse di qualcosa e si fermò.

(Paca si accorge della bambola, la raccoglie, l'accarezza e comincia a cullarla cantandole una ninna-nanna).

PACA Bambola rotta
dormi,
dormi mio amore,
sei tutta un dolore
occhi più non hai
dalla testina rotta trabocca il cotone
dormi amore mio
che penso a tutto io.
Dormi amore,
dormi dormi.

(Entra in scena il ciabattino).

 Ciabattino! Ciabattino!

CIABATTINO Eccomi qua Paquita!
Cosa c'è? Cosa c'è?

PACA Ciabattino guarda qui
la mia bambola
tutta malata,
e tutta consumata.
Se la curi
non ho niente da darti,
solo un bacio.

CIABATTINO D'accordo Paca.
Io sono un grande ciabattino
tutti mi chiamano
Lorenzo il ciabatti'
gran dottore, in scarpe.
Porto di tutto, la lesina
il martello, il trapano
cerotto, aspirina
colla, lecca lecca
chiodini, bende vernici
tutto il meglio che c'è.
Adesso voglio curare
la tua bambola malata.
E dopo la mia cura, vedrai,
sarà risuscitata.
Prima però dovrò visitarla.

(La posa sulla valigia e la esamina come fanno i dottori).

 Eh sì, è molto molto malata
dovrà essere operata!

BAMBINI Operata?

CIABATTINO Sì operata.
Ma non le faccio male.
Sarà addormentata.
E voi aiutatemi un po'
fatemi gli assistenti.

CIABATTINO

con le cure e con l'amore
sei ritornata alla vita.
Bravi bravi.
Adesso torno nel mio angolo
che è stupendo e silenzioso
lì cucio e rappezzo
rappezzo e cucio; insomma lavoro.

(Il Ciabattino esce con la valigetta).

VENDITRICE

Così la Paca
aveva guarito la bambola
e se l'era tenuta.
Adesso bisognava vestirla.
Ma vestiti la Paca
non ne aveva.
Solo l'asciugamano del dottore.
Allora pensò
di farlo diventare un vestito.

(Paca trova nei rifiuti una forbice, e comincia a tagliare il vestito alla bambola).

Così la vesti di bianco.
Mancavano le scarpe.
Allora trovò
un vecchio guanto di lana
e le fece due scarpine.
Adesso la bambola
era più bella
di quando era nuova.

(Mentre risuona il tema della ninna nanna, Paca cerca di far camminare la bambola, aiutandola a muovere i suoi passi).

Vedete già la differenza
tra Lolita
e Paquita.
Ma cosa successe allora?
Successe che improvvisamente
in mezzo a gridi e a pianti,
la Lolita tornò in strada
per reclamare la sua bambola.
Ma qui faccio finire la prima parte
della mia storia.
La commedia
sta per diventare tragedia.
Quello che succederà
lo vedrete più tardi.
Adesso facciamo un intervallo.

(Si accendono le luci in sala: i bambini e la Venditrice di palloncini escono. Il macchinista controlla l'albero).

BAMBINI
GIOVANNI

Ci vediamo dopo...
Facciamo 10-15 minuti d'intervallo.

SECONDO TEMPO

(I bambini e la Venditrice rientrano ai loro posti. La Paca torna a sedersi con la bambola nel suo angoletto, si spengono le luci in sala).

VENDITRICE Dunque dicevamo:
vedete già la differenza
di coscienza
fra Lolita
e Paquita.
Mentre la Paquita
cullava la bambola
che aveva salvata
curata e vestita
ritornò Lolita.

(Entra rapida Lolita).

LOLITA Dov'è la mia bambola?
VENDITRICE Quale bambola?
LOLITA Quella che ho regalato a te.
Ridammela subito.
La mamma
mi ha sgridata
perché ho buttato
la bambola
e ha detto che se non la trovo
con la frusta mi picchia.
VENDITRICE Ma io non ce l'ho bambina mia
e anche se l'avessi
non te la ridarei.
LOLITA Brutta vecchia
dimmi subito
cosa è successo della mia bambola.
VENDITRICE Se la son portata
via i palloncini
su, nella stratosfera.
LOLITA I palloncini!
Ma se non hanno la forza
per portare la bambola
su nel cielo!
VENDITRICE Ti assicuro che ce l'hanno.
Sono capaci di portare
nella stratosfera anche te.
LOLITA *(Cambiando tono).*
Senti un po', vecchia,
facciamo allora un affare.
Ogni domenica
la mamma mi dà
cinquemila lire
da spendere nelle cose

buone della festa:
andare sui cavallini
insomma eccetera eccetera.
Se non ritrovo la mia bambola
la mamma certo mi ritira
l'aiuto finanziario.
Aiutami nella ricerca,
fammi trovare la bambola
e io domenica ti do,
diciamo, duemila lire.

(La Venditrice non risponde).

Allora facciamo tremila.

(La Venditrice non risponde).

Beh, ho capito te ne darò quattromila.

VENDITRICE Ma io palloncini vendo,
di affari non me ne intendo!

LOLITA Va bene ti darò tutto.

(Improvvisamente si accorge della Paca e della bambola).

LOLITA Ma quella bambina
chi è?
Ah già è
la figlia di quella
che lava i piatti in casa mia.
Ma come ha fatto a comprarsi
una bambola così bella?
Ehi tu, fammi vedere quella bambola.

(Paca gliela mostra orgogliosa).

LOLITA Ma quella è la mia bambola!
Quella che avevo dimenticato
e che tu mi hai rubato.

PACA No. Questa bambola è mia.
Non l'ho rubata.

LOLITA L'ho trovata per strada!
L'ho salvata e curata
Ti dico che quella bambola
è mia.

PACA No. Questa bambola
è più mia
che tua!

LOLITA Oh brutta bugiarda!
Ridammela subito
o chiamo qualcuno.

PACA La bambola è mia mia mia!

LOLITA Va bene. E io
adesso chiamo qui la polizia.

(Lolita esce. Paca impaurita fugge per salvare la bambola).

VENDITRICE

Tre giorni scappò
la Paca con la sua bambola
stretta tra le braccia.
Non sapeva come fare
non sapeva dove andare.
Provò a nascondersi
sotto i vagoni dei treni,
alla stazione.
Ma i treni andavano e venivano
e Paca aveva tanta paura.
Allora se ne andò in riva
al fiume
dove ci sono le barche.
E dentro una barca si nascose.
Ma faceva troppo freddo
e di notte l'umido dell'acqua
bagnava lei e la bambola
e la faceva tremare.
Per mangiare poi
era un problema.
Riuscì a trovare qualche mela
in un orto,
una pannocchia di granturco
e basta.
Dopo tre giorni
di freddo e di fame
pensò che forse
i poliziotti s'erano dimenticati
di lei.
E ritornò a casa.

(Paca rientra stanca con la bambola sempre stretta tra le braccia).

PACA Devi essere bella
 adesso che siamo tornate a casa.
 Tu sei la più bella
 bambola del mondo.

(Di corsa, dalla parte opposta, gridando, entra Lolita).

LOLITA Eccoti qua, finalmente!
 Cosa credevi?
 Che ti avessi dimenticata?
 Sono stata tre giorni
 alla finestra
 per vedere se tornavi.
 E adesso ridammi la bambola.
PACA No.
LOLITA Ridammela subito
 brutta ladra!
PACA No.
LOLITA Dammi la bambola subito.
PACA No.
LOLITA Ah no! E allora...

(Lolita afferra la bambola per strappargliela ma Paca la difende. Le due bambine rotolano a terra picchiandosi).

VENDITRICE

(Intervenendo).

Basta. Basta. Fermatevi.
Le cose non si risolvono
così. Ci vuole
il modo giusto.
Qui ci vuole, bambine mie,
un vero processo
con il suo bravo giudice.

(Mentre la Venditrice divide le due bambine si sente il grido dello Straccivendolo fuori scena).

Eccolo il giudice!
Lo Straccivendolo è proprio
quello che ci vuole
per fare chiara la questione.

(Entra lo Straccivendolo).

STRACCIVENDOLO

Salve, amici, salve.
Io sono lo straccivendolo
e anche spazzacamino.
Io sono un cercatore.
Cerco nelle carbonaie
la brace per il fuoco.
Mi arrampico sui tetti
per cercare quello che cade
dal cielo,
nei camini la carta e i giornali,
nelle strade vecchie latte
e bottiglie,
che subito vendo.
Però m'intendo anche un poco di legge
e, da fuori, ho ascoltato
la vostra contesa
e mi son detto: la risolvo io
in modo perfetto.
Però prima di cominciare
ho bisogno un momento di pensare.
Voi fate quello che volete.

(Lo Straccivendolo si ritira in un angolo a riposare. I bambini sbadigliano e dopo un po' cominciano a dormire).

Secondo intermezzo

(Cambia la luce. Il macchinista porta via l'albero. Due mimi portano in scena un drappo dipinto con una montagna coperta di neve. Grusa con il bambino in braccio, cammina faticosamente salendo la montagna. Il Cantastorie entra cantando).

CANTASTORIE

Preso il bambino, Grusa lasciò la città.
Tre lunghi giorni camminò
e si avviò per le montagne del nord
le terribili montagne del nord
e si arrampicò
più su, sempre più su,
notte e giorno,
giorno e notte.
E intanto i corazzieri
del Governatore la seguivano.
A piedi nudi come si può
sfuggire ai corazzieri
ai cani assetati di sangue
alle trappole tese?
Gli inseguitori non conoscono
la stanchezza.

(Grusa stanca si addormenta col bambino).

I macellai hanno il sonno breve.

(Due mani misteriose lasciano cadere coriandoli di neve. Grusa copre il bambino col suo vestito).

E di nuovo si mise in viaggio Grusa
e arrivò a un fiume.

(I due mimi con un drappo azzurro creano il fiume impetuoso. Grusa lo attraversa salvandosi da un gorgo).

Allora Grusa ricominciò il suo viaggio
e passò su ponti tesi sull'abisso.

(I due mimi attorcigliano un drappo e creano un ponte di corde. Grusa lo supera).

GRUSA

Ce l'abbiamo fatta, figlio.
E adesso avanti nel mondo!

CANTASTORIE

Tre anni camminò Grusa
crescendo il figlio non suo,
traversando ghiacciai
visitando paesi sconosciuti
penando e soffrendo
per fare grande e forte
il suo bambino!

(Grusa ritorna in scena tenendo per mano un bambino di tre anni).

Poi un giorno decise di tornare.
Diceva: saranno cambiati
si saranno dimenticati
ormai di noi!

(Dalla parte opposta rientra il portale del primo intermezzo).

GRUSA

Siamo ritornati.
E' bello essere tornati a casa.

Ma adesso tu devi stare attento.
(Parla al bambino).
Non devi parlare con nessuno.
Capito? Non devi dire niente.
Se ti chiedono il tuo nome tu devi dire
che ti chiami Simone. Il nome
vecchio, quello di Michele che avevi
prima, non ce l'hai più. Adesso
sei Simone, il figlio mio. Hai capito?
Hai capito proprio?
Sta attento, ecco i soldati.

(Entrano due soldati e si fermano davanti al portale).

PRIMO SOLDATO Di' un po'
non ti pare di riconoscere
questa ragazza?
SECONDO SOLDATO Mi pare proprio di sì.
PRIMO SOLDATO Mi ricorda qualcuno,
qualcuno che è scappato
con il bambino dell'ex Governatore.
CANTASTORIE Non avevano dimenticato.
La rabbia dei potenti
è molto lunga,
non dimentica mai!
PRIMO SOLDATO Non ti chiami per caso Grusa?
GRUSA Sì, Grusa.
SECONDO SOLDATO E dove sei stata.
GRUSA Son stata via, a lavorare all'estero.
Tre anni son stata via.
PRIMO SOLDATO E questo è tuo figlio?
GRUSA Sì, mio.
SECONDO SOLDATO E come si chiama?
GRUSA *(In fretta).*
Simone.
PRIMO SOLDATO Simone?
SECONDO SOLDATO O Michele?
GRUSA Ho detto Simone.
PRIMO SOLDATO *(Al bambino).*
Lascialo dire a lui.
Ti chiami Simone?
BAMBINI Sì.
PRIMO SOLDATO O ti chiami Michele?
BAMBINI Sì.

(I due soldati guardano Grusa).

PRIMO SOLDATO Come va questa storia?
Si chiama Simone o Michele
come il figlio dell'ex Governatore?
SECONDO SOLDATO Qui bisogna vederci chiaro.
Uno non può avere due nomi.
Io sospetto che questo sia Michele
figlio ed erede

GRUSA del defunto Governatore.
(Disperata).
Lasciatelo, vi prego.
E' mio, è mio!

PRIMO SOLDATO Voi due venite con noi.
SECONDO SOLDATO Qui ci vuole un processo
per chiarire le cose.
Via.

(I due soldati portano via brutalmente Grusa e il bambino).

CANTASTORIE (Uscendo).
Un processo?
E chi sarà il giudice?
Sarà buono o cattivo?
Il problema è sempre e tutto lì.

(Il portale scompare. Il macchinista riporta l'albero. Ritorna la luce del giardino. Lo Straccivendolo ritorna al suo posto insieme alla Venditrice che si è tolta gli abiti di Grusa).

STRACCIVENDOLO Bambini ho pensato.
(Ai bambini).
Sono pronto.
Ehi bambini! Bambini!

(Batte le mani, i bambini si scuotono).

Siete pronti anche voi
per il processo?
Si presentino le due parti.

(Entrano le due bambine).

La bambola.

(La Venditrice gli consegna la bambola).

Allora di chi è questa bambola?

LOLITA Mia!
PACA Mia!
LOLITA Mia!
PACA Mia!

STRACCIVENDOLO Non può essere di tutte e due
allora, ragazzine riflettete.
Di chi è questa bambola?

PACA Mia!
LOLITA Mia!
PACA Mia!
LOLITA Mia!

STRACCIVENDOLO Qui non si conclude niente.
Ora sì che siamo a posto.
Questa lite di piccoli
è in realtà un problema di grandi.
Cerchiamo di vedere come lo spiegano.

Hai le prove che è tua?
Mostrami qualche cosa
una fattura, una ricevuta...
LOLITA Mio padre l'ha comprata a Roma
e l'ha pagata ventimila lire.
Ho un testimone importante.
STRACCIVENDOLO Fallo venire a deporre.
LOLITA Testimone!

(Entra il portiere con un occhio bendato ed un braccio monco).

PORTIERE Sì, io sono un uomo importante.
Sono il portiere
di tutta la proprietà
sono andato in congedo
col grado di generale
pluridecorato in battaglia
per aver subito
quattrocentocinque ferite.
Ho perso una gamba,
un braccio, un occhio, tre dita
e taccio il resto.
Dichiaro solennemente
che ho assistito alla nascita
della bambola smarrita.
VENDITRICE Abbandonata vuoi dire.
PORTIERE Ho detto smarrita.
Me lo ricordo come se fosse ieri.
Fu in autunno, il quattro novembre,
battaglia delle Alpi.
Andavo a consegnare non so più che
pacco,
alla graziosa Lolita,
quando sentii che gridava.
Guardai da una fessura:
aprendo una cassa, Lolita
si era pizzicata le dita.
Mi avvicinai allora e vidi
con i miei occhi,
col mio occhio, d'aquila,
che tirava fuori dalla cassa la bambola
con le sue proprie mani.
Così affermo e confermo
e sono pronto a sottoscriverlo con la
mia firma.
STRACCIVENDOLO E tu che dici?
Aiuto sotto cuoca.
PACA Dico che è mia.
Stava per terra, l'avevano buttata là.
Tutta rotta,
e allora io l'ho fatta vivere
e l'ho curata con tutto il mio cuore.

E adesso se qualcuno
vuol farle del male
io lo picchio.
Per questo dico, signor Straccivendolo
che questa bambola è mia.
STRACCIVENDOLO Mi sa allora
che per risolvere la contesa
non ci resta che fare
la prova famosa
del piccolo cerchio di gesso.
Però ci vuole spazio.
Qui bisogna sgomberare
bisogna portar via
il vostro giardino.
Per la prova del cerchio
ci vuole spazio, amici!

(Musica. I bambini cominciano a cantare e il macchinista porta via l'albero).

STRACCIVENDOLO Bambini disegnate col gesso
un bel cerchio nel mezzo della scena.
(I bambini eseguono).
Metteteci bambine, la bambola
nel mezzo.
Brave così.
Adesso Lolita prendile un braccino
e tu Paca, prendile quell'altro.
La vera padrona avrà la forza
di tirare la bambola fuori dal cerchio.
Pronti
via!

PORTIERE Non sono affatto d'accordo.
Quella là è abituata
a pulire i pavimenti
ed ha molta forza nelle braccia.

VENDITRICE Ma l'altra fa ginnastica
nuota e mangia carne e uova.

STRACCIVENDOLO Noi decidiamo che le parti hanno
forze uguali.
Pronti: cominciamo.

(Lolita tira. Paca lascia, la bambola resta fuori dal cerchio nelle mani di Lolita).

PORTIERE La classe vince sempre.

STRACCIVENDOLO Ma tu, Paca non hai tirato per niente.
Perché non ci metti un po' di forza?

(Rimane in silenzio sconsolata).

STRACCIVENDOLO Così non vale.
Bisogna ripetere la prova.

PORTIERE Dovrei oppormi
ma mi rimetto alla giustizia.

STRACCIVENDOLO La giustizia sono io

faccio quello che mi pare.
Avanti, ripetete la prova.

(Si rimette la bambola al centro del cerchio e si ripete la stessa scena di prima).

STRACCIVENDOLO La prova è finita.
Mia Paca mi dispiace.
Io, Giuliano Straccivendolo
patentato
giudice del piccolo cerchio
dichiaro che la bambola
e quello che ha dentro
è di Lolita
sua legittima proprietaria
e vincitrice della prova
del cerchio di gesso.
Il processo è finito.
E voi pensateci su
se volete.
Magari ci sarebbe
un'altra soluzione
ma io, per ora non l'ho ancora trovata.

(Escono lo Straccivendolo, il Portiere, Lolita e Paca. I bambini restano pensierosi).

VENDITRICE E così finisce la mia storia di oggi,
quella della bambola abbandonata.
...Non vi convince?

BAMBINI No, per niente.

VENDITRICE Veramente neanche me.

GIOVANNI A me piace più la fine di quell'altra.
Anche a me... anche a me.

VENDITRICE Va bene. Proviamo allora a rivedere
insieme
quell'altro processo, quello del
cerchio di gesso, e poi daremo il
nostro giudizio.

Terzo intermezzo

(Entra Azdak, giudice del Caucaso, due soldati col bambino, la Governatrice, e poi Grusa).

AZDAK L'udienza è aperta
parlate!

GOVERNATRICE Un destino profondamente crudele
mi obbliga a chiedervi di restituirmi
il mio figlio diletto.
Non sta a me descrivervi le torture
del mio animo materno, i timori

le notti insonni. Senza un tetto
senza beni.

AZDAK Come senza beni?
Non sei la moglie dell'ex Governatore
quello ladro
quindi i beni li hai, perché
i ladri rubano?

GOVERNATRICE Oro non posso nemmeno
pagarmi gli avvocati.

AZDAK Non puoi pagarti gli avvocati?
E tu, avvocati ce n'hai ? (A Grusa).

GRUSA No, non posso pagarli.
Mi difendo da sola.

AZDAK (Alla Governatrice).
Allora vedi? Siete pari.

GOVERNATRICE E i legami del sangue?
Un figlio concepito
nell'estasi dell'amore
portato in grembo
nutrito del mio sangue.
Partorito con dolore!

AZDAK E tu cosa dici?
(A Grusa).

GRUSA E' mio.

AZDAK Perché dici che è tuo?

GRUSA Perché l'ho allevato
come meglio potevo.
Ho sempre trovato qualcosa da
mangiare.
Ho passato ogni sorta di guai
per salvarlo. Ho fatto molte spese.
Non ho badato ai miei comodi.
Ho insegnato al bambino
ad essere gentile con tutti
e fin da principio gli ho insegnato
a lavorare meglio che poteva.

GOVERNATRICE Ma dei vincoli del sangue
non ne parli, ah,
non puoi. Non è tuo.

GRUSA E' più mio che tuo.

GOVERNATRICE Ma guarda come è vestito
di stracci è vestito!

GRUSA Non è vero!
Non mi hanno dato il tempo
di mettergli la camicina buona.

GOVERNATRICE Si vede che lo teneva nel porcile.

GRUSA Non sono un porco io. Porci sono gli
altri.
E tu, dove l'hai lasciato
il tuo bambino?

GOVERNATRICE Ah, serva schifosa!
Adesso ti insegno io il rispetto.

(Si picchiano).

AZDAK

Basta fermatevi.

(Batte alcuni colpi di martello, e le divide).

Il vostro caso è complesso
e questa corte non è riuscita
a stabilire quale sia la vera madre
del bambino.
Allora poiché qui vedo un cerchio
disegnato col gesso per terra,
facciamo la prova del cerchio di gesso
del Caucaso.
Qualcosa che ha a che fare con
Salomone
quello che voleva tagliare in due
un bambino per darlo metà a una
madre e metà all'altra.
Roba d'altri tempi.
Noi siamo più civili.
Tu e tu, mettete il bambino
nel cerchio,
prendetelo per una mano o un braccio
e tirate.
Il bambino è di chi
riesce a tirarlo fuori dal cerchio
dalla sua parte.

(Le due donne tirano, Grusa lascia andare il bambino e resta impietrita).

AZDAK

Cosa succede?
Ma tu non hai tirato?
Perché non ci hai messo un po' di
forza?

GRUSA

L'ho lasciato andare.
Volevo tirare. Ma l'ho lasciato andare.

AZDAK

Bene, per vizio di forma
ripeterò la prova:
ancora una volta. Tirate!

(Le due donne tirano. Grusa lascia andare il bambino).

GRUSA

Non posso. Non posso.
L'ho allevato io.
Non posso fargli del male!
Non posso.

CANTASTORIE

E adesso, udite, udite
il giudizio di Azdak
giudice supremo!
Che di legge non ne capisce niente
che confonde le cose
ma che i potenti non riescono
a ungere e così
i poveretti con lui se la cavano spesso

AZDAK

come nei processi normali
invece mai avviene!
Vieni avanti ex Governatrice.

Questa corte
ha chiarito qual è la madre
del bambino.

La vera madre è Grusa.

(A Grusa).

Tu prendi il bambino

(Alla Governatrice).

e tu sparisce
prima che ti condanni per truffa.

(Caccia via anche i soldati).

Ordino che tutti i beni
del defunto Governatore
diventino di proprietà pubblica
e siano convertiti in giardini
per l'infanzia.

I bambini ne hanno bisogno.

(Azdak si leva il mantello da giudice e va via in camicia a piedi nudi. I bambini pensierosi sulla scena cominciano a muoversi mentre la luce cambia. Entra la Venditrice).

VENDITRICE

Allora siete ancora sicuri che la
ragione sia dalla parte di Grusa?

BAMBINI

Sì, sì.

VENDITRICE

Allora rifacciamo il finale, Lolita,
Paca venite qui.

(Le due bambine rientrano).

Io venditrice di palloni patentata,
giudice unico di questa strada dico
che la bambola non venga data
a Lolita che l'ha abbandonata ma alla
Paca che l'ha tanto amata.

(Tutti escono. La Paca rimane sola e canta una ninna-nanna alla bambola che si addormenta insieme a lei).

LA BAMBOLA ABBANDONATA

Testo di Alfonso Sastre

Illustrazioni di Desideria Guicciardini

EMME EDIZIONI, Milano

IL CERCHIO DI GESSO DEL CAUCASO

Testo di Bertolt Brecht

EINAUDI, Milano

Schede per un'educazione al linguaggio del film

Le sette schede che presentiamo in questo numero completano la prima parte delle proposte di EG 79, a cura di Federico Bianchessi, per introdurre i ragazzi delle scuole medie inferiori alla lettura del film.

2. ESPRIMERE IL FILM: linguaggio e stile

Dopo l'aspetto storico e sociale, oggetto delle cinque schede apparse nella precedente puntata, prendiamo ora in considerazione l'altro versante del film, quello propriamente tecnico e comunicativo.

Il linguaggio del film e lo stile della comunicazione sono i passaggi obbligati per chi voglia conseguire seriamente lo scopo indicato dal titolo dell'ultima delle schede elaborate: tradurre il film e valutarlo. Possedere il film come fatto culturale e come esperienza critica e personale significa infatti, innanzitutto, tradurre il suo messaggio cinematografico in idee e saper dare un giudizio sul modo con cui tali idee vengono espresse dal film.

Il primo vero scopo di queste schede è però quello di stimolare il ragazzo a considerare il cinema in modo più critico, lasciandosi sempre meno coinvolgere dai suoi meccanismi di «seduzione»: se perciò si troveranno delle difficoltà a rispondere in modo completo ed esauriente alle domande poste, non ci si deve scoraggiare. E' più importante che si capisca lo spirito delle schede, il senso del discorso, che il riuscire a dare tutte le risposte. Se infatti il ragazzo avrà acquisito gli elementi che compongono il linguaggio cinematografico e saprà quali domande porsi davanti ad un film, le risposte verranno man mano che progredirà la sua esperienza e la sua conoscenza del cinema.

La seconda parte di schede, che appariranno nei due prossimi numeri di EG 79, indicherà come tradurre nuovamente le idee del film nel linguaggio dell'esperienza e della fantasia dell'allievo. Si tratterà allora di aiutare il giovane a passare dalla situazione di semplice lettore-critico del film a quella di autore-ricreatore. Per giungere a questo ribaltamento della tradizionale passività dello spettatore cinematografico, il primo passo è quello di rendere consapevole l'allievo della qualità storica e del ruolo sociale del film come prodotto e come messaggio; il secondo passo, che affrontiamo in questo gruppo di schede, è quello di scomporre il film in tutti i suoi elementi dotati di significato, per scoprire dove si trovano e come funzionano i meccanismi che lo fanno vivere e parlare, dove nasconde i segreti del suo fascino.

1ª SCHEDA - Caratteri tecnici fondamentali

Si tratta di quegli elementi generali della tecnica di un film che ne determinano la fisionomia. Anch'essi però ci dicono qualcosa del linguaggio del film.

— *La durata: è un film con una durata insolita? Come è utilizzato il tempo: quanta parte occupano le varie parti della vicenda? Potrebbe essere accorciato senza comprometterne la chiarezza?*

— *L'aspetto cromatico: è in bianco e nero o a colori? E' tutto dello stesso tipo, o ci sono parti in tinta diversa (inserti a colori in un film in bianco e nero e viceversa?). I colori sono naturali o appaiono ricercati, fantastici, poetici? C'è un messaggio del film deducibile dal gioco delle tinte?*

— *L'aspetto sonoro: è un film muto o sonoro? Che tipo di sonoro prevale: la musica, i rumori o il parlato? Il sonoro si limita a completare e a decorare le immagini o svolge una propria parte importante nel definire lo stile del film e a trasmettere il significato di ciò che si vede? C'è il silenzio nel film? Come è usato? La musica è collegata efficacemente alle immagini o, anche se bella in sé, non aggiunge nulla al film, anzi disturba?*

— *Formato della pellicola: che tipo di film è: a 35 mm, 16 mm, Super 8, 70 mm? In che modo il formato ci dice in anticipo di che genere si tratta (tradizionale, superspettacolare, sperimentale, amatoriale...)? E' un formato che favorisce più la spettacolarità di azione, gli scenari ampi da far-west, i movimenti di grandi masse oppure l'intimità della vita quotidiana, gli interni, lo studio delle psicologie dei singoli personaggi?*

— *Fonte del soggetto: da che cosa deriva il film? Da un romanzo, da un'opera teatrale, da una musica, da un'idea originale (cioè destinata solo al film)? Fino a che punto, nel caso non si tratti di un soggetto originale, si capisce che deriva da un certo tipo di espressione artistica diversa dal cinema?*

2ª SCHEDA - Analisi del montaggio

Si tratta di riconoscere il modo con cui è stato montato il film e interpretare il significato di questo genere di espressione.

— *Si ha difficoltà a seguire lo svolgimento del film, oppure non ci si accorge che si passa da un'immagine alla successiva? Ci si accorge che esiste qualcosa che chiamiamo montaggio o la vicenda del film sembra svolgersi in modo del tutto naturale?*

— *Ci sono tipiche costruzioni di montaggio come i flash-back (ritorno al passato), il montaggio alternato (si vede un attore che parla, poi quello che gli risponde, poi di nuovo il volto del primo e così via), il montaggio parallelo (la diligenza che corre, poi gli indiani che corrono nella stessa direzione, da cui deducete che gli indiani inseguono la diligenza)? Sono usate con frequenza?*

— *La scena e il tempo dell'azione cambiano frequentemente? Quanto tempo dura, in media, un'inquadratura? Ci sono inquadrature molto lunghe (qualche minuto: si chiamano «piani-sequenza») in cui si svolgono diverse azioni?*

— *A quale di questi quattro tipi di montaggio corrisponde quello del film: 1. montaggio invisibile all'americana: non ci si accorge del montaggio perché la successione delle immagini e delle azioni è del tutto naturale. La presa psicologica è fortissima e ci si dimentica quasi di essere al cinema. Si partecipa all'azione e ai sentimenti dei personaggi come se fossero i nostri.*

2. *Montaggio intellettuale alla Ejsenstajn*: prende il nome dal grande regista sovietico che lo ha inventato. Qui, al contrario, il montaggio si fa vedere e serve a spiegare il senso di una scena con un'altra scena di tipo metaforico: vedo una massa di gente e poi delle formiche e deduco che quella gente vive e lavora freneticamente e senza cervello come insetti.

3. *Montaggio in «piani-sequenza»*: abbiamo detto che il piano-sequenza è un'inquadratura lunghissima che sta al posto di tante brevi inquadrature montate. E' una forma di non-montaggio, polemicamente contrapposta al montaggio all'americana che per alcuni autori altera l'autenticità della realtà. In effetti, spesso il montaggio viene poi trasferito all'interno dell'inquadratura attraverso molti movimenti di macchina e accurata preparazione della scena. E' tipico dei film di Antonioni, Jancsó, e, a volte, Hitchcock.

4. *Montaggio visibile*: ci sono tagli inattesi, fotogrammi rovesciati, ripetizioni di scene, finti errori, didascalie e scritte, vistose alterazioni del quadro e dell'immagine. Con ciò si vuol ricordare allo spettatore che ciò che vede è film, cioè manipolazione delle cose, tecnica, non realtà. Si vuole evitare che lo spettatore segua il film emotivamente e non criticamente. E' un genere recente di montaggio, tipico del regista francese Jean-Luc Godard.

— *Stabilito il tipo di montaggio, quale significato gli si può attribuire, tenuto anche conto del contenuto del film?*

3ª SCHEDA - Analisi delle inquadrature

L'inquadratura è la prima «frase» del linguaggio cinematografico: vediamo di scomporla per individuare tutti i suoi messaggi.

— *Il materiale dell'inquadratura: cosa contiene l'inquadratura? Che tipo di oggetti, quali persone, quali ambienti? Come sono caratterizzati?*

— *I limiti dell'inquadratura: le inquadrature fanno spesso riferimento al «fuori-campo», cioè a quello spazio contiguo all'immagine, che noi non vediamo ma possiamo supporre logicamente (per esempio, vedo un cow-boy fare una smorfia, la camicia gli si macchia di rosso, la pistola gli cade di mano, infine cade lui stesso per terra: posso dedurre che qualcuno, in fuori-campo, davanti a lui, gli ha sparato. In realtà, davanti a lui c'era solo la cinepresa: ma la mia deduzione vale lo stesso, perché quello era il senso dell'immagine)?*

C'è anche uso della voce fuori-campo? Il fuori-campo crea un effetto di coinvolgimento dello spettatore, rende più «vera» l'inquadratura?

— *Il campo: che ordine hanno i vari oggetti e le varie persone nell'inquadratura? In che «piano» sono ripresi: primissimo piano (volto), primo piano (spalle), piano americano (ginocchia), medio (figura intera), generale (più persone)? E' il piano che determina l'importanza del materiale contenuto nell'inquadratura? Variano spesso i piani da un'inquadratura all'altra o addirittura nella stessa inquadratura? Prevalgono riprese ravvicinate o a lunga distanza?*

— *Angolazione di ripresa: viene usata in funzione espressiva? Serve cioè a chiarire la situazione psicologica del personaggio? Vi sono riprese dall'alto (possono significare: debolezza, paura, umiltà, umiliazione, perversità, falsità) o dal basso (potenza, forza, grandezza nel bene come nel male, vanità, arroganza, coraggio)?*

— *Illuminazione: la luce si limita ad illuminare o «dipingere» i personaggi, gli ambienti, i volti, gli oggetti? Ci sono contrasti e giochi di luce? Prevale la luce*

artificiale o quella naturale? Ci sono ombre espressive? C'è un contrasto psicologico tra cose in ombra e in luce?

— *Movimenti di macchina: la cinepresa si sposta frequentemente all'interno dell'inquadratura? Si limita ad accompagnare i movimenti dei personaggi o si sposta per mostrare aspetti diversi delle cose inquadrate, o nuovi elementi prima nascosti? Ci sono movimenti particolarmente lunghi? Distingui una carrellata da una panoramica? Quali sono i movimenti più espressivi, cioè più ricchi di significato? Che cosa servono a comunicare?*

4ª SCHEDA - Analisi di altri elementi filmici

Sono elementi espressivi non sempre secondari, che, anzi, a volte racchiudono la maggior parte del significato di un film.

— *La recitazione: prescindendo dalla vicenda, che tipo umano si sforzano di rappresentare gli attori del film? E' un tipo caratteristico della nostra società? Conosci qualcuno che assomiglia (non tanto fisicamente, ma come «carattere») a qualche attore del film? Oppure sono personaggi del tutto privi di fondamento nella realtà?*

— *La scenografia: è una scenografia realistica o fantastica? E' naturale o costruita in studio? Quanta parte ha nella struttura del film? Cambiandola, il film sarebbe compromesso?*

— *I trucchi e gli effetti speciali: il film fa uso di trucchi? Quali? Li sai riconoscere? Sono trucchi destinati a realizzare cose impossibili nella realtà (King Kong, apparizioni, guerre spaziali), a ricostruire per il cinema fatti veri ma non filmabili dal vero (alluvioni, terremoti, eruzioni, battaglie) o a realizzare in studio, per risparmiare, finte ambientazioni (la giungla dei primi film di Tarzan, interni di auto apparentemente in corsa su una strada)?*

— *Passaggio da un'inquadratura alla successiva: ci sono tagli netti? Oppure vengono utilizzate dissolvenze, mascherine, tendine? Rispetto alle immagini, come si collegano le due inquadrature? C'è una analogia tra le forme della prima e quelle della seconda? C'è un vistoso contrasto? Ci sono movimenti di macchina iniziati in un'inquadratura su un soggetto e conclusi in un'altra su un soggetto del tutto diverso?*

— *Sovrimpressioni: ci sono scritte sulle immagini, o didascalie tra un'immagine e l'altra? Perché e a cosa servono?*

5ª SCHEDA - Analisi delle forme narrative ed espressive

Vogliamo vedere quali sono le formule cui il film si rifà per comunicare i propri significati: quali modelli espressivi sono all'origine di un certo tipo di film.

— *A quali di questi modelli appartiene lo stile narrativo del film?*

1. *Teatrale*: il film costruisce la vicenda attraverso scene in ambienti circoscritti, definite soprattutto dal dialogo, tendendo a rispettare unità di luogo e di azione (ma non sempre). I personaggi sono tipici «caratteri» teatrali che si esprimono soprattutto con la parola («Sinfonia d'autunno» di Bergman).

2. *Romanzesco*: il film costruisce ampie vicende, ricche di cambi di scena, di personaggi, di fatti ed episodi. Spesso c'è la voce fuori-campo del narratore. Hanno spazio i paesaggi e gli esterni in genere. La trama procede attraverso

fatti ed azioni più che attraverso riflessioni e dialoghi e, comunque, questi sono sempre collegati ai fatti. I personaggi si caratterizzano più per quello che fanno che per quello che dicono («Via col vento» di Fleming).

3. *Poetico*: il film non racconta ma evoca: propone immagini e suggerisce sentimenti, sensazioni. Spesso usa musica come elemento importante. Raro un film tutto poetico, più frequenti film con brani in stile poetico («Morte a Venezia» di Visconti).

4. *Giornalistico*: è il documentario d'azione, il reportage. Immagini che sembrano (o sono) non preparate su una scena, ma prese dal vivo, spesso movimentate, formalmente non perfette ma ricche di informazioni, di fatti, di «storia». Spesso immagini fisse, foto, voce fuori-campo («Z, l'orgia del potere» di Costa-Gavras).

5. *Pittorico*: il film si affida prevalentemente alle immagini per comunicare il suo messaggio: ai colori, ai movimenti, alle scenografie, ai costumi, alla luce e alle angolazioni di ripresa. La musica o il silenzio prevalgono sulla parola («Amarcord» di Fellini).

6. *Coreografico*: l'elemento fondamentale dell'espressione è qui la danza, cioè il movimento ritmato in una scenografia spettacolare, e la musica che l'accompagna. Molto frequenti le gag (brevi scenette comiche), che servono ad animare un filone narrativo molto sottile e in genere sentimentale. Sono elementi coreografici anche gli inseguimenti, specie di danze in apposite scenografie («Lola Montez» di Ophüls).

7. *Psicanalitico*: ricostruzioni pseudoscientifiche di personalità in crisi, uso di immagini fantastiche e surreali, di oggetti simbolici, di deformazioni ottiche («Io ti salverò» di Hitchcock).

8. *Di tipico genere cinematografico*: western, poliziesco, horror, comico, musicale, giudiziario (i processi alla Perry Mason), documentario.

6° SCHEMA - Analisi dello stile del film

Lo stile di un'opera consiste nella scelta di uno dei possibili modi di comunicare un contenuto con un certo strumento. Lo stile di un film è ciò che distingue quel film da tutti gli altri che raccontano le stesse cose.

— *In quali altri modi si sarebbe potuto raccontare la vicenda del film esaminato?*

— *Quali sono, tra tutti gli elementi tecnici e stilistici che abbiamo citato nelle schede precedenti, quelli che più determinano il significato del film? Quali lo fanno nel modo più originale?*

— *Ci sono altri film che narrano una vicenda simile ma con uno stile differente?*

— *Ci sono film che, al contrario, pur narrando vicende diverse, assomigliano particolarmente a quello esaminato?*

— *In poche parole, in cosa consiste lo stile del film?*

— *C'è coerenza tra il significato espresso dai singoli elementi (recitazione, inquadratura, montaggio, scenografia, eccetera) e quello complessivo del film? O c'è contraddizione?*

— *Cosa, tra i vari elementi stilistici del film, è di maggior effetto e resta più impresso nella memoria?*

— Si può parlare, per il film esaminato, di «film d'autore»? Cioè: si può riconoscere lo stile del suo regista? Da che cosa? Hai visto altri film dello stesso regista? In che cosa assomigliavano a questo?

7ª SCHEDA - Tradurre il film e valutarlo

Quali messaggi ci comunica il film? Per saperlo, occorre fare un lavoro di traduzione: dall'immagine alla parola, all'idea.

Come valutare il film? Vediamo secondo quali criteri è possibile dare un giudizio sul film.

— *Quale è il significato del film sotto il profilo storico? Quale giudizio se ne può dare, tenendo presenti, per il «valore storico» questi criteri: onestà, documentazione, capacità di informare in modo chiaro sui fatti presentati, dichiarazione del proprio punto di vista, capacità di costruire vicende anche fantastiche ma con un apporto autentico alla storia reale, interesse dell'argomento?*

— *Quale è il significato del film sotto il profilo sociale? Quale tipo di società presenta come esemplare? Quale tipo di società tende a creare tra gli spettatori? Come fa reagire, dal punto di vista sociale il pubblico?*

Quale giudizio se ne può dare, tenendo presenti i seguenti criteri: rapporto con il pubblico, modo di agire all'interno della società, influsso su di essa?

— *Quale significato comunica il film sul piano dello stile?*

E' cioè, capace di comunicare efficacemente il proprio messaggio, con chiarezza, capacità di padroneggiare gli strumenti di cui si serve e ricchezza (ma anche semplicità) di linguaggio? I segni che vengono usati per comunicare un'idea sono originali o tradizionali? Sono, comunque, onesti, legittimi, sinceri, inequivocabili?

Quali idee, quali concezioni del cinema e della realtà rivela lo stile del film? Che valore ha, stilisticamente?

— *Quale è il suo valore etico?*

Per rispondere a questa domanda occorre che ognuno sappia quali sono i valori morali che la società e ciascun individuo ritiene positivi: e confrontarli poi con quelli sostenuti, magari implicitamente, dal film.

Federico Bianchessi Taccioli

DIMENTICARE VENEZIA

di Franco Brusati

Probabilmente tutti dovremmo dimenticare Venezia.

Ci lasceremmo dietro un grande baule di ricordi, ma ci libereremmo anche del loro fantasma ingombrante, chiusi in un monotono gioco di specchi.

Questo soprattutto vuole suggerirci Franco Bru-

sati, scrittore ed autore teatrale prima che cinematografico con la sua ultima fatica, realizzata a quattro mani, con Jaja Fiastrì.

Anna e Claudia vivono con la non più giovane Marta (ex-cantante lirica e lontana parente di Anna) e con la vecchia balia Caterina, in una villa della provincia veneta, chi mandando a-

vanti la fattoria (Marta), chi facendo la maestra (Claudia). Un giorno arrivano da Milano Nicky, il fratello di Marta e il suo socio, il più giovane Picchio.

Dopo l'euforia dell'incontro e un pranzo festoso in un'osteria fra i boschi, c'è il progetto di un viaggio a Venezia. Ma il viaggio non si fa perché Marta muore e ciascuno prende una strada diversa, per cominciare una nuova vita. Dopo questo breve cenno alla vicenda, vediamo, molto schematicamente, i diversi elementi che compongono il film.

L'immaginario, la favola, la finzione

Elementi fondamentali, presenti e ricorrenti particolarmente in Anna e Nicky (personaggi più approfonditi dei partners, che vivono in funzione loro) sono parte integrante della loro vita. Entrambi ricordano il passato osservandolo rivivere magicamente davanti a loro, in una sorta di situazione a-temporale, che finisce col costituire il vero limite alla loro crescita psicologica.

Anna, quando è nervosa o ha paura, si chiude nel granaio, tempio di giochi e fantasie, luogo dove da bambina giocava al tiro al bersaglio con la foto dei suoi genitori insieme a Claudia. Genitori mancanti, come il padre, fuggito in cerca di avventure galanti, o mancanti, come la madre, attricetta isterica che sfrutta la finzione teatrale per i suoi ridicoli tentativi di suicidio. L'ostilità e il risentimento nei loro confronti si rafforzano nella solidarietà del rapporto con Claudia, che finisce per diventare oggetto d'amore, l'unico da lei conosciuto.

E quando esce dalla propria immaginazione e la realtà si presenta in tutta la sua crudezza, allora sente insofferenza anche nei confronti di Claudia, che è dolce, remissiva, ancora bambina, impaurita ed incerta di fronte al futuro e ad avvenimenti naturali ma «misteriosi» (come il ciclo mensile vissuto ogni volta, quasi alla soglia dei trent'anni, con terrore).

Ancora più fantastico è il mondo senza tempo in cui vive Nicky. Dai primi buffi rossori di fronte agli impudichi nudi di grandi pittori, con la scoperta delle prime tensioni sessuali insieme al «rossino», piccolo compagno, incarnazione di una ribellione un po' perversa sino al ricordo più commosso del tempo in cui viveva con Marta ed il padre, che per loro si trasfor-

mava in stregone e signore della fantasia, Nicky continua la sua esistenza ancora legato a quella magica spensieratezza (e così vive il suo rapporto omosessuale con Picchio) il cui emblema è la vecchia boccia di cristallo che Marta conserva.

Lo scoprire che il suo antico compagno, il rossino, persi i suoi capelli di fuoco si è fatto un onesto borghese con prole e grassa consorte è come uno sgradevole incubo da cui cerca in tutti i modi di liberarsi al più presto.

La memoria, il passato

La vecchia balia Caterina è quella che più di ogni altro incarna il passato, con la rigida ostinazione di alcune convinzioni, il vuoto ripetersi di gesti che appartengono a un tempo lontano. Ma ormai non ha più ragione di essere e le sue frasi si fanno più sconnesse i suoi ragionamenti un po' cinici lasciano il passo a ripetizioni imbambolate che preannunciano l'epilogo. Marta invece è la sottile linea che divide il confine tra passato e presente, il suo passato di artista è il più concreto e torna ad imporsi come manifestazione di presenza vitale.

La sua morte spezza definitivamente ogni sterile legame con la memoria e costringe tutti a prendere finalmente coscienza del proprio presente.

Dimenticare Venezia

Ecco perciò che si deve dire addio ai miti di ieri (Venezia, simbolo di uno ieri da dimenticare e forse anche simbolo di una città che sta spegnendosi nella memoria di se stessa).

Si impongono scelte diverse e la più coraggiosa è certo quella di Nicky, che invece di tornare a Milano, invece di fuggire, sceglie di restare, solo, per ricominciare a vivere partendo dalle sue origini, riallacciando un discorso con la terra e con la campagna che non può essere tralasciato.

E la magica boccia di cristallo, emblema di un limite da superare, si frantuma in mille pezzi contro il tronco di un albero.

Più che porsi domande generali, nell'ambito di un film difficilmente inquadrabile negli stretti confini di un'analisi altrimenti troppo scientifica, sorge spontaneo un confronto diretto e personale con lo spirito poetico di cui è intriso. Tema estremamente sentito dalla letteratura,

quello della memoria e del passato, Brusati l'affronta con delicata malinconia e tenera allegria in una cornice naturale che è necessario complemento alla dimensione psicologica dei personaggi.

Forse mai come in questo caso è necessario un rapporto emotivo profondo, come ponendosi di fronte ad un'opera musicale.

Ciascuno con le proprie sensibilità, può guardare in se stesso tramite lo specchio dei personaggi, scoprire che il passato può essere un limite se ci toglie il coraggio di affrontare la vita senza chiudersi in una stanza o perdersi dietro il luccichio di un mondo fantastico. Trovata la forza di guardare il vuoto che ci sta davanti senza riempirlo di fantasmi, riusciremo a vivere e a costruirci dentro qualche cosa.

Ma prima, tutti, dovremo dimenticare Venezia.

FRANCO BRUSATI, il regista

Nato a Milano il 4 Agosto 1922. Laureato in scienze politiche e giurisprudenza, si è occupato di giornalismo, di cinema e teatro. Come autore teatrale ha realizzato solo quattro commedie, che lo collocano però fra gli autori italiani più interessanti degli ultimi anni: *Il benessere*, scritto nel 1959, satira della borghesia, *La fastidiosa*, ritenuto testo di valore europeo (1963), *Pietà di Novembre* (1966) ispirata all'uccisione di John Kennedy e *Le rose del lago* (1974) ritratto di una società verso l'autodistruzione.

Nel cinema è stato dapprima sceneggiatore, dal 1950 col film *Atto d'accusa* di

Importanti le collaborazioni a *Domenica d'agosto* (1950, Luciano Emmer), *Le infedeli* (1953, Steno e Monicelli), *Smog* (1962, Franco Rossi).

Il suo primo film è *Il padrone sono me* (1956), seguito da *Il disordine* (1962), *Tenderly* (1968), *I tulipani di Haarlem* (1970) e *Pane e cioccolata* (1974) amaro affresco sul tema dell'emigrazione.

Questo film ha ricevuto la Maschera d'oro «Rodolfo Valentino» per la regia, 1974; il premio Giovani quadri-Cinema e società 1974 per il miglior regista; il premio giornalisti cinematografici 1974 per il miglior regista; il premio OCICC 1974 per la regia; il premio dei critici spagnoli 1975 per la regia; il 2° premio Donatello Europeo 1974 «per i valori sociali e di affratellamento dei popoli» per la regia; il premio Orso d'argento 1974 a Berlino per la regia; il premio Cinema e lavoro 1974 al regista, al protagonista (Nino Manfredi) e al produttore; il premio dei critici spagnoli 1975 per il miglior film; una Targa d'oro al Festival di Belgrado 1975 per la regia; il David di Donatello 1974 a Nino Manfredi per la miglior interpretazione; la Grolla d'oro 1974 a St. Vincent a Nino Manfredi; il Donatello 1974 al produttore.

Il film è inoltre entrato a far parte della rosa dei film italiani candidati all'Oscar per il 1975, insieme a *Portiere di notte* di Liliana Cavani e ad *Amarcord* di Federico Fellini (vincitore del premio come miglior film straniero).

VALERIO GUSLANDI

DIMENTICARE VENEZIA

Regia: Franco Brusati - *Soggetto e sceneggiatura:* Franco Brusati e Jaja Fiastrì - *Fotografia:* Romano Albani - *Musiche:* Benedetto Ghiglia, Giuseppe Saverio Mercandante, Christoph Willibad Gluck - *Interpreti:* Erland Josephson (Nicky), Mariangela Melato (Anna), Eleonora Giorgi (Claudia), David Pontremoli (Picchio), Hella Petri (Marta), Nerina Montagnani (Caterina) - *Origine:* Italia, Francia, 1979.

L'UOMO DI MARMO

di Andrzej Wajda

All'ultimo Festival di Cannes, le giurie cattolica e protestante riunite hanno assegnato il loro premio comune a *Senza anestesia* del polacco

Andrzej Wajda, film che riprende lo stesso tema dell'*Uomo di marmo* (ascesa e sconfitta di un «eroe») in una nuova, coraggiosa e radicale

critica contro un sistema politico che punta sul conformismo e che emargina sistematicamente chi osa dissentire.

Prima dell'arrivo dell'*Uomo di marmo* sui nostri schermi si conoscevano soltanto un paio di film di Wajda: *I dannati di Varsavia*, 1955; *Ceneri e diamanti*, 1958; più un altro mandato in onda dalla televisione qualche anno fa, *Le nozze* del 1972.

Nato a Suwalski nel 1926, Andrzej Wajda appartiene alla seconda generazione del cinema polacco, quella uscita nel fiore degli anni della tragedia della guerra, ed era inevitabile che nei suoi film si riflettessero tutte quelle piaghe che hanno lacerato la Polonia: la lotta contro i tedeschi e il sacrificio di un popolo (*I dannati di Varsavia*), i fermenti politici e le inquietudini dell'immediato dopoguerra (*Ceneri e diamanti*); il ripiegamento nella Storia per rievocare lo smembramento della Polonia; la perdita della libertà e la volontà di rinascita nazionale (*Le nozze*); le aberrazioni dello stalinismo e le sue pesanti eredità (*L'uomo di marmo*).

Wajda avrebbe voluto girare *L'uomo di marmo* fin dal 1963, ma si trovò a cozzare contro una serie di rifiuti e divieti per cui dovette aspettare tredici anni e ricorrere a un «escamotage»: inserire l'originale soggetto in un altro film, raccontare la storia che aveva in mente facendola ricostruire pezzo a pezzo da un'esordiente regista che sta preparando il suo saggio di diploma. All'inizio degli anni '50 un giovane operaio, Birkut, si era distinto nella costruzione della città di Howa-Huta, nei pressi di Cracovia, mettendo in luce le sue qualità di stakanovista. Un regista gli aveva dedicato addirittura un cinegiornale facendone un eroe della causa socialista; uno scultore lo aveva immortalato nel marmo. Ma un bel giorno la statua di Birkut scomparve e allo stesso modo non si sentì più parlare del muratore-modello che in un solo turno di lavoro aveva posato più di trentamila mattoni.

Che cos'era successo? E' quello che cerca di scoprire la giovane regista, pur in mezzo a mille difficoltà e a gente che fa di tutto per dissuaderla da quell'impresa.

Era successo che un banale incidente aveva segnato la fine di quella gloria nazionale che rispondeva al nome di Birkut. Durante una cerimonia, nel corso di uno dei suoi tanti giri propagandistici, Birkut si era ustionato le mani.

Un'atroce vendetta di altri operai che negli stakanovisti vedevano pericolosi modelli da dover imitare con ritmi di lavoro estenuanti e al limite delle umane possibilità.

Con le mani bendate Birkut non era più utilizzabile come propagandista e a poco a poco venne emarginato, messo da parte come una cosa vecchia e ingombrante. Un giorno, durante una riunione sindacale, aveva cominciato a fare dichiarazioni sospette e pericolose. Il microfono gli era stato strappato di mano e da quel momento «l'uomo di marmo» era sparito definitivamente dalla scena pubblica. Lo stesso dicasi per la sua statua che sorgeva nella piazza principale della nuova cittadina. Nessuno aveva più saputo nulla di lui e quelli che lo avevano conosciuto ora rifiutavano di parlare.

La giovane regista si trova di fronte a un muro di reticenze e sta per mollare tutto, ma poi ricomincia da capo incoraggiata dal padre e trova una nuova pista: il figlio di Birkut, dal quale la ragazza viene a sapere che «l'uomo di marmo» è morto durante le rivolte operaie di Danzica nel '70, e che l'aiuterà a proseguire le ricerche per il suo film.

Con *L'uomo di marmo* Wajda prende in esame vent'anni di storia polacca, gli anni che vanno dal 1950 al 1970, gli anni dello stretto allineamento con l'URSS (al punto che un maresciallo russo, Rokossovski, fu nominato ministro della difesa polacca), della nazionalizzazione dei beni ecclesiastici, via via fino al vasto moto di rivolta popolare soffocata nel sangue a Danzica e a Stettino, dove gli operai dei cantieri navali scesero in piazza in uno sciopero senza precedenti.

Gli anni che vanno dalla più feroce oppressione stalinista, dunque, a Gomulka e a Gierak, visti attraverso il mito-farsa e il successivo calvario di un poveruomo prima strumentalizzato e poi annientato dal «socialismo reale», da un regime che ha bisogno di inventare eroi e di innalzare statue dietro i quali nascondere il proprio fallimento e le proprie manchevolezze.

Giunto in Occidente soltanto per le spinte e le pressioni di critici e intellettuali che avevano avuto modo di vederlo in Polonia, *L'uomo di marmo* è qualcosa di più di un film dallo stile tagliente e serrato, asciutto e vigoroso, costruito come un «giallo» che compone pezzo a pezzo il film nel film: è soprattutto un agghiacciante

documento sulle mostruosità e sulle aberrazioni che possono fermentare in un'ideologia che non esita a sacrificare alle sue esigenze tutti valori dell'uomo, documento testimoniato con ferma e coerente passione civile vivificata da un linguaggio concreto, incisivo e graffiante.

Le contraddizioni del sistema, le deviazioni del «socialismo reale» sono perciò la giustapposizione drammatica con cui Wajda confronta passato e presente non senza nutrire dubbi e perplessità sulle scelte d'oggi. Ma è soprattutto smascherando i falsi miti di ieri — questo il significato dell'ultimo scena, quando la regista e il figlio di Birkut attraversano decisi a non cedere i corridoi degli studi televisivi — che Wajda testimonia la responsabilità dell'intellettuale e dell'artista nel perseguire la verità.

«Voi occidentali non avete idea di come sia complicato in Polonia fare un film su un operaio e per di più su un operaio negli anni '50. Sono due soggetti tabù» ha detto Andrzej Wajda. «In Polonia si fanno molti film su re, regine, nobildonne e cavalieri antichi: è la nostra specialità. Si fanno anche molti film sugli emarginati, sui ladri, sui delinquenti, mai però sugli operai degli anni '50. Se avessi potuto girare *L'uomo di marmo* nel 1963, dopo la prima stesura della sceneggiatura, non avrei avuto bisogno di realizzare tutti i film di questi quindici anni, opere ispirate alla storia e alla letteratura nazionale. Ma mi consolo pensando che se avessi girato *L'uomo di marmo* nel 1963 non avrei potuto dire tutte le cose che ho detto oggi e che hanno un preciso riferimento con gli avvenimenti polacchi di questi ultimi anni».

Questa e altre dichiarazioni sono state fatte da Andrzej Wajda durante il suo soggiorno in Italia che ha preceduto l'uscita del film. «*Che differenza passa fra "L'uomo di marmo" e i film polacchi che negli anni '50 prendevano in esame la realtà nazionale?*».

«I film polacchi degli anni '50 sostenevano in genere che il sistema nel quale vivevamo era ottimo e che se non funzionava al cento per cento dipendeva dal fatto che la gente non ne aveva ancora perfettamente assimilato lo spirito. Invece era esattamente il contrario. Così quando cominciai a girare *L'uomo di marmo* pensavo costantemente che ristabilendo quella verità fondamentale il film avrebbe incontrato il favore del pubblico. La gente, di fronte al film, si sarebbe sentita parte attiva della vicenda e non

una scolaresca passiva alla quale si impartisce una lezione. In Occidente la moda del film «rétro» si è buttata a capofitto negli anni '30, un periodo che a noi polacchi dice molto poco. I nostri anni '30 sono gli anni '50, l'epoca di Birkut, un'epoca che noi abbiamo vissuto come sotto una campana di vetro, ignorando tutto e dimenticando tutto il resto del mondo».

Che cosa l'ha spinto a fare questo film?

«Un'idea fissa che portavo con me da una quindicina d'anni. Pensavo che non potevamo continuare a comportarci come struzzi, a nascondere la testa sotto la sabbia facendo finta di ignorare gli anni dello stalinismo. Bisognava riportare quel periodo alla sua autentica dimensione, alla sua realtà, soprattutto per aprire un dibattito sull'argomento e per evitare che altri possano ripetere gli errori che noi abbiamo sofferto. Alla fine, anche coloro che in un primo tempo erano contrari al film hanno dovuto riconoscere che *L'uomo di marmo* ha consentito di avviare una discussione necessaria per la Polonia. E non soltanto per la Polonia».

E' stato difficile realizzare un film del genere?

«In questi ultimi anni è stato più facile per gli autori polacchi realizzare film d'argomento sociale o politico, segno che è in atto un indubbio processo di liberalizzazione. Ora c'è da sperare che questo processo continui. Per quanto mi riguarda ero pienamente cosciente dei rischi che correvo dirigendo *L'uomo di marmo*, in particolare modo del pericolo di non poter girare altri film per un pezzo. Non bisogna dimenticare però che nei paesi socialisti non è tanto il regista colui che si prende la responsabilità di un film quanto coloro che ne hanno consentito la realizzazione. In altre parole il responsabile è colui o coloro che hanno dato al regista la possibilità di girare il film. E' una debolezza del nostro sistema, anche se nei paesi occidentali accade più o meno la stessa cosa al produttore: se il film non trova una distribuzione o non ha successo chi ci rimette è soprattutto il produttore. Quanto a *L'uomo di marmo*, credo che i funzionari che mi hanno permesso di girare il film abbiano avvertito l'esigenza di agitare le acque stagnanti della nostra vita politico-culturale: devono aver pensato che una stagnazione di una vita culturale troppo avulsa dalla politica non giovava né alla cultura né alla politica. Ed hanno visto giusto, secondo me, perché vedendo che certi problemi venivano li-

beramente dibattuti sullo schermo la gente ha vinto la paura e ha cominciato a parlarne per le strade, ha cominciato a interrogarsi su argomenti che fino a ieri erano ancora tabù. E per me questo è stato il miglior successo dell'«Uomo di marmo».

ENZO NATTA

L'UOMO DI MARMO

Sceneggiatura: Aleksander Scibor-Rylski - *Regia:* Andrzej Wajda - *Aiuti-registi:* Krystyna Grochowicz, Witold Holtz, Leszek Tarnowski - *Fotografia:* Edward Klosinski - *Musica:* Andrzej Korzynski - *Scenografia:* Allan Starski - *Montaggio:* Halina Pugarowa - *Suono:* Piotr Zawadki - *Produttore esecutivo:* Barbara Pec-

Slesicka - *Interpreti:* Krystyna Janda (Agnieszka), Jerzy Radziwilowicz (Mateusz Birkut), Tadeusz Lomnicki e Jacek Lomnicki (Burski), Krystyna Zachwatowicz (Hanka Tomczyk), Michal Tarnowski (Witek), Piotr Cieslak (Michalak), Wieslaw Wojcik (il segretario Jodla), Magda Teresa Wojcik (la montatrice), Boguslaw Sobczuk (il responsabile TV), Leonard Zajaczkowski (il cameraman), Jacek Domanski (il fonico), Zdzislaw Kozien (il padre di Agnieszka) - *Nelle sequenze documentarie in bianco e nero utilizzazione parziale di materiali provenienti dagli Archivi del Cinegiornale Polacco* - *Produzione:* Impresa di Produzione Cinematografica «Zespoly Filmowe» e Gruppo «X», 1976 - *Laboratorio:* Wytownia Filmow Dokumentalnych, Varsavia - *Prima proiezione in Polonia:* febbraio 1977 - *Distribuzione:* Linea Cinematografica Internazionale.

THE HARDER THEY COME

di Perry Henzel

Più duro è, più forte cade

Una pittoresca, sgangherata corriera porta in città, nella capitale Kingston, il giovane Ivanhoe, stanco di strappare coi denti e le unghie la vita alla campagna di una terra, la Giamaica, paradiso dei turisti e inferno di chi ci nasce. Specialmente se la sua pelle è nera.

E' il classico autobus della fortuna: sarà quel che sarà, indietro non si torna. Ivan ha con sé un po' di frutta, gli spiccioli ereditati dalla nonna e nient'altro. Il mondo di Kingston è diffidente e ironico nei confronti del topo di campagna, poveraccio e tanto pieno di illusioni quanto vuote sono le sue tasche.

Per lui Giamaica non significa spiagge raffinate, crociere ed esotismo. La sua Giamaica è fatta di lamiere, di polvere, di fame. In un paese emarginato, lui è il più emarginato di tutti. La madre non lo vuole né può tenere con sé. La scalata al ruolo di proletario gli è preclusa dalla sua mancanza di specializzazione: non va bene nemmeno per fare il muratore.

L'unico a dargli una mano è il Predicatore, corpulento capo di una setta religiosa spacia-

lizzata in cerimonie a ritmo di blues, durante le quali si prega e si canta in un intenso e vivace stile «negro». E' il primo passo. Ivan lavora a servizio del Predicatore, nel suo «giardino»: un sudicio cortile con un garage, la chiesa-casa e una carcassa d'auto. Non è esattamente un paradiso, anche se il Predicatore vi coltiva gelosamente un frutto proibito: una ragazza, orfana, la cui prossima maturazione l'uomo attende con pazienza. Ma tanto lei che Ivan la pensano diversamente e per trovare una soluzione alla propria vita e per portare via con sé la ragazza, Ivan decide di mettere a frutto il suo unico talento: saper cantare. Ha composto una bella canzone, quella che dà il titolo al film, e la propone al boss della musica locale: Hilton, altro corpulentissimo nero pieno di soldi e con Mercedes che ha monopolizzato il settore musicale di Kingston. E' un'ottima canzone, può avere successo, ma il boss si rivela tanto strozzino quanto potente: 20 dollari è tutta la paga per Ivan. Scacciato come Adamo dal giardino del Predicatore insieme alla sua Eva, Ivan non può resistere alle pretese di Hilton, senza il cui beneplacito nessuno osa suonare il disco, che Ivan ha tentato invano di vendere per conto proprio. Con

20 dollari anche in una città povera come Kingston non si mantiene una famiglia.

Dalla droga al delitto

Ma la borghesia ricca ha creato un lucroso commercio fatto apposta per dar da vivere, sia pure pericolosamente, a chi non ha da vendere altro che la propria pelle e la propria anima: il commercio della droga. Qui i dollari girano con un ritmo ben diverso da quello delle case discografiche, e ben presto Ivan vi si trova invischiato. Dalla droga al delitto il passo è breve: per sfuggire all'arresto, Ivan uccide un poliziotto e si trova al centro di una implacabile caccia all'uomo che finisce per coinvolgere i suoi stessi compagni e la ragazza. La polizia, infatti, distrugge i campi di marijuana e sospende ogni tolleranza nei confronti di quella che è la principale fonte di sostentamento delle masse diseredate delle bidonvilles. E, quando si è poveri, la fame conta di più dell'amicizia e dell'amore.

Ivan è però agile e astuto e riesce più volte a mettere nel sacco la polizia, facendo perdere le proprie tracce. La cronaca lo trasforma in un eroe e la sua canzone balza d'un colpo in testa all'Hit Parade, facendo intascare al sordidissimo Hilton parecchi biglietti verdi. I muri si tappezzano di scritte: «Ero qui, ma ora sono scappato». E' una specie di Zorro, una astuta volpe per cui tifano i ragazzini, ma dietro alla quale corre un esercito di uomini e ringhiano feroci interessi.

L'alleanza naturale tra polizia e malavita finisce col funzionare ancora e il mito viene sacrificato al bisogno: ben presto Ivan si troverà solo allo scoperto sulla spiaggia, spavaldo come l'eroe di un film, sotto il fuoco dei mitra dei gendarmi. La sua morte sigilla la fine del gioco, la fine del film e la continuità del sistema.

Lettura in chiave sociale

La lettura del film privilegia inevitabilmente la chiave sociale: ricca di elementi di riflessione, la vicenda di Ivan pone sotto l'obiettivo il nodo fondamentale della criminalizzazione che il capitalismo induce negli elementi più deboli del sistema, culturalmente e socialmente emarginati, costringendoli ad assumere ruoli illegali ma funzionali al sistema economico (la

droga porta valuta pregiata in un bilancio da quarto mondo), a quello sociale (le briciole degli incassi tengono tranquille le masse, sotto il controllo della polizia), a quello politico (esercito, polizia, informazione, chiesa, tutti possono conservare le loro funzioni di privilegio).

Alla lettura sociale si intreccia, come del resto nella stessa trama e nella stessa struttura del film, la chiave musicale. Interprete del film, di Ivan, è il cantautore Jimmy Cliff, che ripercorre nei difficili inizi della carriera del protagonista una propria personale esperienza. Interessante, però, è soprattutto la critica che il film, attraverso la dimensione della musica, muove al sistema dell'industria culturale.

A Kingston, infatti, ma non solo lì, l'industria culturale significa il monopolio di Hilton: è una forma di potere assoluto, economico e politico, nel quale si riflette appieno il sistema sociale di alienazione e di rapina delle capacità individuali. Fuori dalle leggi dell'industria culturale non esiste spazio: non si canta, non si parla, non si guadagna, non si esiste. La rapina è il metodo: in alternativa c'è la possibilità di rapinare gli altri. E magari, come nel caso di Ivan, quella di fornire un'ulteriore occasione per l'industria culturale: quella di trasformare il delitto in show, il criminale in divo, un divo da bruciare in fretta prima che altri divi e altri interessi si facciano avanti per seppellirlo.

Le canzoni, la musica, i colori, il montaggio, rappresentano gli elementi tecnici e stilistici più interessanti, anche se complessivamente conformi ai modelli del cinema off americano, il cinema dell'western di ambiente contemporaneo, del musical sociale, del country impegnato. E' anche questo un segno del vero nocciolo problematico del film: quello del potere economico che è anche potere culturale, linguistico, musicale o cinematografico che sia. Ad esso si oppone ogni tanto un Cliff, un Henzel, una Giamaica, ma soltanto con le armi messegli in mano dal nemico. Fino a che punto e a favore di chi funzioneranno queste armi?

FEDERICO BIANCHESI TACCIOLI

THE HARDER THEY COME

(Più duro è, più forte cade) di Perry Henzel.
Interpreti: Jimmy Cliff, Janet Bartley, Carl Bradshaw.
Giamaica, 1972. Importato in Italia da Mario Fontana.

EG79 LA DONNA CON LA MACCHINA DA PRESA

Federico Bianchessi e Valerio Guslandi

La cinema. Una volta, quando era ancora un'invenzione recentissima, si diceva così. Al femminile. Poi, senza bisogno di arrivare fino a «Casablanca», venne fatta la correzione: il cinema. Operazione del resto giustificata: cosa mai, infatti, è più maschile del cinema? L'abbiamo ben potuto constatare nelle due precedenti puntate.

Si sa: le Muse sono donne, ma sono gli uomini a fare l'arte e a metterci la firma. E sono, soprattutto, ancora loro a comprarla e a trasformarla in un investimento.

Tutta la femminilità del cinema è quella che si accende e si spegne con l'interruttore del proiettore: quella che ride, piange, si spoglia, ama, tradisce, seduce, inganna, obbedisce e disobbedisce obbedendo agli ordini del maschio delegato, il regista sovrano per grazia di natura e volontà del dollaro.

La «donna dello schermo» è la donna perfetta: fa, per l'uomo, la parte ideale, quella del sogno, del fantasma che compare e scompare a piacimento come il genio della lampada di Aladino. E se a mezzanotte la magia finisce, non c'è da preoccuparsi: Cenerentola tornerà a ballare la sera dopo, puntuale e incantevole come sempre.

Il cinema, s.m., ha creato la donna ideale del perfetto Adamo contemporaneo, alienato e affaccendato nel suo paradiso di plastica, confezionato e surgelato, sterilizzato e omogeneizzato. Non dalla costola ha tratto la nuova Eva, ma, più astutamente, dall'occhio e dal portafoglio. E' una donna che si compra per poco e dura quanto basta, al massimo un paio

d'ore, che dà tutto quello che le si chiede e non pretende nulla. Nessuna fatica, nessun pericolo, nessun disturbo. «Donne schermo»: schermo infatti le donne vere e svolgono diligentemente il loro compito che è quello di farle dimenticare, consolando un po' il povero maschio costretto a farci i conti tutti i giorni, a casa, in ufficio e persino a letto.

Del resto, a pagare il biglietto alla cassa è lui (mentre non a caso a dare il biglietto sono in genere le donne): è quindi «naturale» che sia poi lui a decidere anche di che sesso debba essere il «suo» cinema.

Qualche donna, però, non si è lasciata convincere da questa logica, non si è rassegnata al ruolo impostole dal maschio: gli ha preso di mano la cinepresa e, vincendo la paura della tecnica, ha girato da sé i propri film. Senza nemmeno preoccuparsi di ribattezzarle «filme» solo perché erano un prodotto femminile. Ma la verità è forse proprio questa: il cinema sta tornando al femminile. Anzi, lo sta diventando veramente per la prima volta.

Non tutto è così facile, naturalmente. Al contrario, la prima crisi del cinema femminista più recente è stata la scoperta che non basta che dietro la cinepresa ci sia una donna perché il film sia un film «femminile», in cui alla donna sia restituita la dimensione umana che le era stata espropriata. Si verificano così casi di film maschilisti prodotti da donne (Lina Wertmuller), o, quanto meno «neutri» riguardo al problema (Cavani).

Una seconda difficoltà è stata quella di identificare un modo di esprimersi nel cinema tipica-

mente femminile, distinto dalla tradizione: lo si è cercato nel Super 8 e nel 16 mm, nella camera a mano, nell'esplorazione libera della realtà, nell'uso di ottiche differenti, nel rifiuto del montaggio: ma sempre senza esiti positivi. Fino a concludere, forse giustamente, che non esiste un linguaggio cinematografico tipicamente femminile, uguale per tutte le donne, per tutte le culture, e adattabile a tutti i problemi.

Due appaiono invece gli obiettivi concreti da perseguire, da parte delle «donne con la cinepresa»: primo, superare tutte le diffidenze e le sfiducce, tanto quella dei produttori verso le registe quanto soprattutto quelle delle donne stesse verso un mestiere ritenuto troppo difficile per le qualità di «leader» e la competenza tecnica che richiede; secondo, scegliere il proprio linguaggio non astrattamente ma fondandolo e modellandolo sui temi affrontati: in primo luogo sui temi della condizione femminile, universo ancora largamente inesplorato dal cinema e che offre le occasioni migliori per ridare dignità anche alla donna «dello schermo».

Nella filmografia che presentiamo, e che comprende tutti i più importanti nomi del cinema femminile, abbiamo cercato di distinguere tra i film che ricadono in un ambito tradizionale e commerciale, quando, come si è detto, non addirittura antifemminile, e i film che rappresentano invece i punti di riferimento per una pratica autenticamente femminile del cinema: sia per lo stile che per i problemi affrontati.

Filmografia

Germaine Dulac (Francia, 1882-1942).

La prima donna a dirigere film, legata alle avanguardie surrealiste e dada.

La souriante Madame Beudet, 1923: è la sua opera più interessante e riguarda una donna che sogna di uccidere il marito. (Reperibile nelle Cineteche).

Maya Deren (Usa, 1908-1961).

Avanguardia americana, surrealismo e psicologia.

Meshes of the afternoon, 1943.

May Zetterling (Svezia, 1925).

Femminista spregiudicata nel denunciare la crisi in cui la società borghese imprigiona la donna.

Gli amorosi, 1964: sul modo femminile di intendere e vivere la sessualità.

Giochi di notte, 1966, *Doktor Glas*, 1967, *Le ragazze*, 1968: sulle maschere imposte alla donna e sul suo desiderio di autenticità, *Vincent l'olandese*, 1971: sulla crisi dell'artista nella società.

Lotte Reinger (Germania, 1899).

Autrice di film di animazione, realizzati con la tecnica delle ombre cinesi.

Il principe Achmed, 1926, tratto dalle «Mille e una notte». *Dr. Doolittle*, serie: 1928-1931.

Leontine Sagan (Germania, 1889).

L'autrice di uno dei film più «femminili» del cinema: *Ragazze in uniforme*, 1931, tutto interpretato da donne. Meno valido *Uomini di domani*, 1932.

Vera Chytilova (Cecoslovacchia, 1929).

Le piccole margherite, 1966, *Mangiamo il frutto dell'albero del paradiso*, 1970, *Il gioco della mela*, 1976. Analisi romantiche ed ironiche dei rapporti tra uomo e donna.

Vera Stroeva (Urss).

L'uomo senza astuccio, 1932: da Cechov, *La tragedia di Jegor*, 1931: da Dostoevskij, su un musico popolare che acquista progressivamente coscienza di classe *Una generazione di vincitori*, 1936: il suo film più importante, sulle lotte giovanili, operaie e studentesche, in Russia. *Marite*, 1947: ritratto di una ragazza partigiana. *Boris Godunov*, 1955, *Chovanscina*, 1959: film musicali.

Màrta Mészàròs (Ungheria, 1931).

Una delle autrici dell'Est più impegnate a denunciare la persistente oppressione della donna e a proporre modelli cinematografici di autentica emancipazione femminile.

La ragazza, 1968: ritratto di una giovane operaia orfana alla ricerca dei genitori e della propria indipendenza.

Alone di luna; «Maria», 1969: il destino di una donna vittima del marito prima e del figlio poi. *Ragazze belle non piangete*, 1970: ancora sull'emancipazione della donna nella società socialista.

Morire a vent'anni, 1971: su una ragazza rivoluzionaria nella Vienna degli anni '30, unica e

sacrificarsi di un gruppo in cui tutti si erano innamorati di lei.

Respiro libero, 1973: sull'amore di un'operaia per uno studente.

Adozione, 1975: l'amicizia tra una vedova e una giovane abbandonata dai genitori, il reciproco e disinteressato aiuto a uscire dalla propria condizione di solitudine e di emarginazione.

Nove mesi, 1976: la difficoltà di un'operaia con un figlio illegittimo a superare i pregiudizi della società.

Le due, 1977: ancora l'amicizia di due donne che si aiutano a superare le rispettive crisi.

Judith Elek (Ungheria, 1937).

Perché vive l'uomo?, 1967: documentario sulla vita quotidiana dei lavoratori, agli esordi e nella vecchiaia.

La donna di Costantinopoli, 1969: il tentativo di un'anziana signora di uscire dalla solitudine dei ricordi cambiando casa.

Elaine May (Usa, 1932).

E' ricca, la sposo e l'ammazzo, 1971, *Il rompicuori*, 1974, *Mikey and Nicky*, 1975: commedie all'americana, segnate da un'ottica tipicamente femminile.

Lina Wertmüller (Roma, 1928).

Tipico esempio di autrice «maschile», anzi, come è stato rilevato, decisamente misogino.

I basilischi, 1963: satira di costume sull'apatia provincia meridionale.

Mimì metallurgico ferito nell'onore, 1971: manifesto della intellettuale, economica, biologica satira alla Wertmüller, grottesco apologo sull'inferiorità del meridionale e della donna.

Film d'onore e d'anarchia, 1973: individuale e ideologicamente incerta ribellione al fascismo.

Tutto a posto e niente in ordine, 1974, *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto*, 1974, *Pasqualino settebellezze*, 1976, *La fine del mondo nel nostro solito letto in una notte piena di pioggia*, 1978, *Fatto di sangue tra due uomini a causa di una vedova*, 1978: il cui merito principale consiste nell'aver mantenuto miracolosamente in vita i pochi resti della commedia all'italiana e di essersi imposti come il nostro più richiesto prodotto di esportazione cinematografica verso gli Usa.

Liliana Cavani (Carpi, 1933).

Il tema costante dei suoi film è il valore umano, morale, ideologico, dei rapporti tra il potere e la cultura e tra le istituzioni e l'individuo.

Francesco d'Assisi, 1966, *Galileo*, 1968, *I cannibali*, 1970, *L'ospite*, 1971, *Milarepa*, 1973-74, *Il portiere di notte*, 1974, *Al di là del bene e del male*, 1977.

Elda Tattoli (1933).

Collaboratrice di Bellocchio a «I pugni in tasca» e «La Cina è vicina». Il suo primo lungometraggio è *Il pianeta Venere*, 1972: uno dei pochi film femministi italiani, sulla donna alla ricerca di se stessa e della propria autonomia, dall'infanzia alla maturità.

Nelly Kaplan (Francia, 1934).

Come la seduzione del commercio prostituisce le buone intenzioni.

Alla bella Serafina piaceva fare l'amore la sera e la mattina, (omicida traduzione di «La fiancée du pirate»): una ragazza si vendica delle umiliazioni subite distruggendo la reputazione di un intero paese.

Papà, le barchette, 1971, e *Lettere a Emmanuel*, 1976, segnano la caduta nel cinema completamente commerciale, mercificante nei confronti della donna.

Nadine Marquand-Trintignant (Francia, 1935).

Moglie dell'attore, ha realizzato alcuni film interessanti.

Fragilità il tuo nome è donna, 1965: cortometraggio.

Mon amour, mon amour, 1966, *Il ladro di crimini*, 1968, *Un giorno e una notte*, («Voyage de noces», 1976).

Sofia Scandurra (Italia, 1937).

Ha realizzato il primo film esclusivamente gestito da donne: *Io sono mia*, 1977, sulla crisi della donna alla ricerca della propria autonomia. E' tuttavia anche un film che testimonia la crisi del cinema femminile alla ricerca di un' autonomia dalla convenzione e del linguaggio tradizionale.

Maria Virginia Onorato (Italia, 1942).

Ha realizzato un «giallo politico», *L'ultimo uomo di Sara*, 1973.

Ariane Mnouchkine (Francia, 1939).

Fondatrice del «Théâtre du soleil», ha ridotto cinematograficamente due lavori: *1789*, 1977 e *Moliere*, 1978.

Dacia Maraini (Firenze, 1936).

Ha diretto *L'amore coniugale*, 1970, tratto dal romanzo di Moravia, sull'isolamento dell'intellettuale, e due mediometraggi sulla condizione femminile:

Aborto: parlano le donne, 1973, e *Le ragazze del Capo Verde*, 1974: sulle lavoratrici africane a Roma.

Agnes Varda (Francia, 1938).

Altra autrice molto attenta alla condizione femminile e molto acuta nell'approfondire l'analisi sociale e psicologica dei personaggi. Temi preferiti, quelli della coppia, del ruolo della donna all'interno dell'universo maschile, degli squilibri nei rapporti tra uomini e donne.

La pointe courte («La punta corta», 1954): mediometraggio.

Cléo dalle 5 alle 7, 1962: su di una giovane cantante a confronto con la morte.

La felicità, 1965, *Les creatures*, 1966, *Lontano dal Vietnam*, 1967, *Dagherrotipi*, 1975: sul rapporto donna-casa, *Una canta, l'altra no*, 1976: ancora sulla condizione femminile, vincitore del festival di Taormina nel 1977.

Helma Sanders (Germania, 1940).

Gli ultimi giorni di Gomorra, 1974: di fantascienza, *Sotto il selciato c'è la pioggia*, 1975: sulla crisi della coppia del dopo '68, *Le nozze di Shirin*, 1976: su una ragazza turca immigrata in Germania.

Altri film diretti da registe italiane:

Cercasi bionde bella presenza, 1942 di Pina Renzi, *La principessa del sogno*, 1942 di Maria Teresa Ricci, *Sua altezza ha detto no!*, 1953 e *Sangue di zingara*, 1956 di Maria Basaglia, *I cattivi vanno in paradiso*, 1958 di Lorenza Razzetti, *L'italiano ha cinquant'anni*, 1962 di Franca Maria Trapani, *Lo scandalo*, 1967 di Anna Gobbi, *Riti segreti*, 1974 di Gabriella Cangini, *Maria R. e gli angeli di Trastevere*, 1975 di Elfride, *Amo, non amo*, 1978 di Armenia Balducci, *Maternale*, 1978 di Giovanna Gagliardo.

1-2-3 POSSESSION di Yves Lebreton

Nessun tema, né scenografia, né coreografia preesisteva all'elaborazione dello spettacolo realizzato da Studio II del Teatro-laboratorio Scandinavo. POSSESSION è stato costruito sulla base di un lavoro di improvvisazione e secondo una traccia volutamente grezza e istintiva. Non venne distribuita nessuna parte né ruolo, ma gli attori dovevano creare ex-novo essi stessi l'opera teatrale. Il regista ha raccolto le loro improvvisazioni così com'erano, seme fecondo dell'impianto di tutto lo spettacolo, che dura 60' senza pause.

(Fotografie di Bernadette Arsac)

4-5 IL POTERE DELLA FORTUNA di Ariano Suassuna

Presentato dalla «Compagnia del Teatro dell'Arca» di Forlì, a Milano presso l'Angelicum, e inserito nel vasto programma organizzato per l'anno del fanciullo.

IL POTERE DELLA FORTUNA è uno spettacolo di parola, danza e musica originale del Nord-Est, su canovacci di teatro popolare di A. Suassuna. Protagonista Giocchino Simone, il poeta pigro che improvvisa con il suo popolo tre storie: «La storia dell'infante Clara e di Don Carlos D'Alencar», «La storia del ricco avaro», «La storia della superbia». Questo lavoro è l'espressione di un'anima popolare, semplice e complessa insieme, che contiene una percezione della vita intesa come gratuità, come dono che si aspetta con certezza.

(Fotografie di Franco Oppizio)

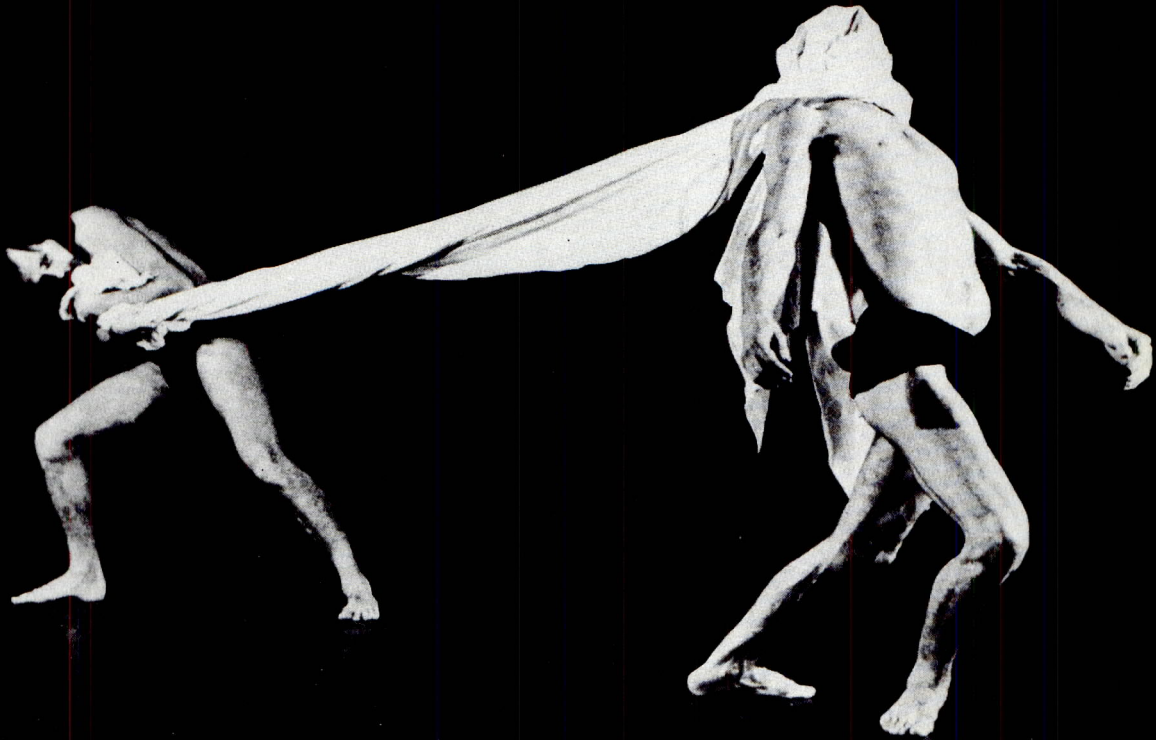
6-7 L'UOMO DI MARMO di Andrzej Wajda

6. Agnieszka con il responsabile TV; 7. Mateusz Birkut, l'uomo di marmo. (Servizio di Enzo Natta a pagina 40)

8. DUE NOTE PER VIVERE di Albert Planas e Alfons Cornella

(Fotogrammi dell'audiovisivo presentato da Bartolini-Comoglio a pag. 59)

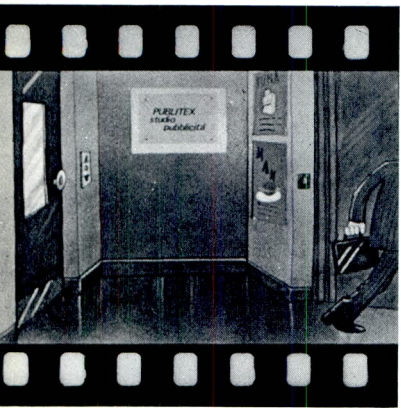
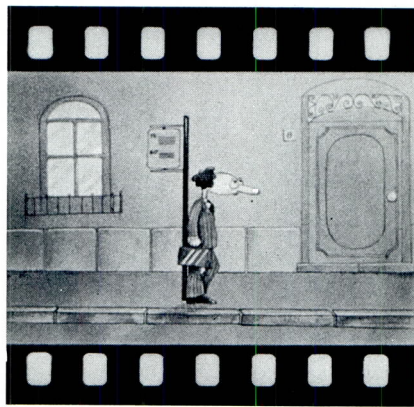
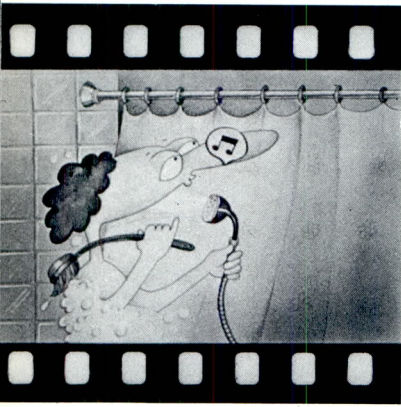
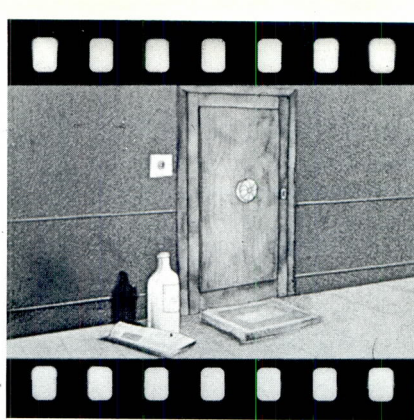
IN COPERTINA 1979 ANNO DEL BAMBINO (Foto di Werner Bischof)







due note
per vivere



ESPERIENZE DI ANIMAZIONE E DRAMMATIZZAZIONE

Gottardo Blasich

Le esperienze che intendiamo riprendere sono state organizzate per alcune trasmissioni specifiche richiesteci da una Radio Libera, Radio Occhio (Via Soperga 36, Milano). Nel loro insieme cercavano di cogliere direttamente le esperienze di drammatizzazione e di illustrarne alcuni aspetti. Schematicamente questi aspetti sono stati la scoperta dello schema corporeo, uno studio sulla voce e sui rumori, l'ideazione e la realizzazione di alcune esperienze di drammatizzazione, il rapporto fra animazione e ricerca. La documentazione e il lavoro in parte sono stati condotti in una scuola di Busto Arsizio (Villa Tovaglieri), in parte durante corsi di aggiornamento con insegnanti della scuola dell'obbligo.

1. Riscoperta dello schema corporeo con sagome tridimensionali

L'animazione è stata inserita e accettata nella scuola in quanto dava la possibilità di usare tecniche diverse, corrispondenti alle esigenze espressive e comunicative del bambino. Fra le difficoltà che sono sorte per delimitare l'ambito dell'animazione possiamo fissare alcune costanti che sono state sperimentate in diverse situazioni.

Fra le componenti dell'animazione i fattori più rappresentativi sono:

- attivazione e stimolazione nei rapporti interpersonali di dinamica di gruppo;
- valorizzazione di determinate tecniche come occasione per far rivivere il vissuto del bambino, del gruppo-classe, in particolare attraverso

la creatività del singolo e del gruppo;

— se da un lato l'animazione evidenzia le tendenze ludiche del bambino, dall'altro porta a far emergere elementi e presupposti per una dimensione critica.

Siamo con un gruppo di bambini del primo ciclo. L'intervento di animazione si sviluppa sulla costruzione di sagome tridimensionali.

«Quale sistema usi per fare la sagoma? Come fai?».

«Un bambino si mette disteso su un foglio e uno lo ripassa con una matita».

«Tu hai già terminato la tua sagoma?».

«No».

«Perché».

«Perché ancora non ho finito».

«E che cosa manca?».

«Il pezzo di dietro». «La parte di dietro. Devo riempirla...».

«Come?».

«Con le carte».

«Anche tu devi ancora riempirla con la carta?».

«Sì, sì».

«Perché avete adoperato due fogli di carta?».

«Per tagliarla così...».

«Ma allora fa due sagome o una?».

«Facciamo il didietro e il davanti. E in mezzo mettiamo i giornali, quelli vecchi».

«Poi pensi di colorarla, davanti e didietro?».

«Da tutte due le parti»

«E con quali colori?».

«Una parte rosa, e gli altri non so ancora. Li scelgo dopo».

«Ma li scegli quelli che vuoi, oppure...».

«Così...».

«Perché non fai i colori dei tuoi vestiti?».

«Prima perché non mi ricordavo il colore della maglietta che avevo su».

«E adesso che maglietta hai?».

«Un golf e questo pizzetto, a quadretti bianchi e rossi».

«E che cosa stai mettendo dentro la sagoma».

«La carta del giornale, perché la maestra ha detto di riempirlo».

«Ma così la sagoma non diventa troppo grossa?».

«No, perché non ne metto tanta tanta».

«E poi come unisci le due parti della sagoma?».

«Le pinzetta la maestra».

«Ma non hai colorato la sagoma; quando lo fai?».

«Lo faccio quando ho finito di riempirlo».

Con un'attività di questo tipo, tutto il gruppo-classe si trova impegnato contemporaneamente in una precisa direzione. Il metodo di lavoro risulta chiaro dalle stesse dichiarazioni dei bambini: in una parola consiste nel circoscrivere la figura di un compagno su un grande foglio di carta steso a terra. Lo stesso risultato lo si può raggiungere applicando il foglio alla parete della classe. Il ritratto così ottenuto è l'impronta del bambino, nel quale egli si riconoscerà e si identificherà progressivamente sviluppando il lavoro, passando cioè da una figura dimensionale alla costruzione di una sagoma tridimensionale.

«E adesso che stai facendo?».

«Sto tagliando».

«E poi che cosa salta fuori?».

«Un bambino».

«Ma un bambino qualunque oppure uno particolare?».

«Un bambino particolare».

«Chi?».

«Lui! Cioè particolare!».

«Perché la sagoma gli assomiglia?».

«Sì, pressappoco».

«Tu perché hai fatto la gamba piegata?».

«Perché sto camminando».

«Ho capito. E che cosa hai scritto sui vari punti della sagoma?».

«Gamba, braccio, polso, mano, dito, faccia...».

«Potete mettervi in fila orizzontale, una sagoma accanto all'altra?... Di queste sagome qual'è la più grande?».

«La mia!».

«La tua... Tutti d'accordo che la sua è la più grande? Sì, perché?».

«Perché lei è grande, è più alta...».

«E allora la più piccola qual è?».

«La Franca e anche lui, il Diego».

«E dimmi un po', perché hai fatto una gamba così alla tua sagoma? Una gamba mossa, piegata? Perché?».

«Perché è uno piccolo. E perché la maestra glielo ha fatto; e perché stava molto piegato».

«E che colori avete scelto?».

«Io ho scelto il viola, il nero, il rosso e il marrone».

«Perché?».

«Perché io ero vestita così, di nero, di rosso e di marrone».

«Tu invece come ti sei colorata?».

«Di rosa, di marrone, di nero, di viola chiaro».

«La tua sagoma, invece come è colorata? E' qualcosa di più speciale delle altre».

«Il codino».

«Hai i codini. Perché quel giorno che avevi fatto la sagoma avevi i codini?».

«Sì».

«E che colore hai scelto?».

«Il giallo, il rosso e il viola».

«Mentre invece la tua come è fatta? Che colori ci sono nella tua sagoma?».

«Il rosso, il nero, il marrone e il viola».

Uno degli scopi raggiunti durante il lavoro è la coscienza che il bambino acquista del proprio schema corporeo. Da questo punto di vista è significativo il fatto che in un caso, il bambino, oltre a delineare il suo ritratto-impronta, aveva esplicitamente indicato con una scritta le varie parti del corpo. L'autodescrizione del proprio corpo porta a riconoscere le funzioni della propria realtà fisica, e al tempo stesso a valutare e stimare somiglianze e differenze nei compagni. Riprodurre sulla sagoma personale i colori reali dei vestiti che si indossano sollecita il bambino a un processo più marcato di identificazione con quanto ha prodotto. Nello stesso tempo, e attraverso i vari passaggi richiesti dalla costruzione della sagoma-ritratto, il bambino è impegnato in varie forme di manipolazione dei materiali, fino all'uso del colore, per caratterizzare in maniera verosimile la sagoma. L'attività non è stata quindi univoca, ma ha dato la possibilità al bambino di articolare e di utilizzare diverse capacità espressive e comunicative.

«Riuscite a sollevare il braccio destro della sagoma? Provate, usando il braccio della sagoma».

«Riuscite a fare un saluto con il braccio destro della sagoma?».

«Si strappa!».

«Fate un saluto».

«Ciao, ciao, ciao... Io parlo con le sagome...».

«Riuscite a far ballare le sagome che avete in mano?» (brusio, osservazione di qualche bambino che le sagome si stanno rompendo).

«Perché si stanno rompendo?».

«Perché le facciamo ballare. E dopo le facciamo fare così e dopo si rompono. Un pezzetto rotto come i bambolocci».

«Come?».

«Come i bambolocci. Ritte ritte e poi sono morbide».

«Non sono rigide!».

«No. Riuscite a prendervi per mano, tenendo la sagoma? Provate».

«Io ci riesco; così, guarda...».

«Riuscireste a fare un giro per l'aula, con le sagome, facendole camminare; vediamo cosa viene. Uno dietro l'altro» (fruscio e brusio, per la difficoltà che si incontra).

«Che cosa avete pensato di fare con le sagome quando saranno pronte?».

«Una scenetta; fare dei giochi».

«Quali giochi per esempio?».

«Noi mettiamo la tavola a posto e poi facciamo dei giochi così...».

«Provate a cantare una canzone».

«Heidi».

«D'accordo, però fate ballare le sagome. Siete pronti? Forza!».

«Heidi, Heidi...».

«E poi che cosa fate con le sagome? Vi mettete a giocare».

«A fare i burattini!».

«Ma sono sagome o sono burattini?».

«Sono sagome!».

«E le fate muovere come burattini?».

«Sì!».

«E anche voi diventate burattini?».

«Sì, sì!».

«Ma avete già pensato a una storia di burattini? E com'è questa storia?».

«Pinocchio, e poi lo scimiottino rosa...».

Come si ricava dalle esperienze dirette dei bambini, l'uso delle sagome costringe a un certo tipo di andatura e di movimento. Osservando poi le caratteristiche delle azioni improvvisate, ci si accorge come le proposte narrative sono riconducibili a modelli poco originali, rifacendosi

per lo più a schemi stereotipati, ricavati in particolare da spettacoli televisivi. Un altro elemento narrativo che emerge spontaneamente è quello di riprendere situazioni della vita quotidiana familiare.

(L'insegnante-animatrice cerca di organizzare una storia con l'impiego delle sagome). «Abbiamo la famiglia ricca, papà, mamma, e due figli, e la famiglia povera. I bambini delle due famiglie giocano fra di loro...».

Dopo le prime improvvisazioni si è impostato un lavoro più organico dove le sagome venivano modificate in base a una storia sviluppata dall'animatore con i bambini. All'insegnante si è attribuito il ruolo di coordinamento in modo da coinvolgere con maggior immediatezza l'intervento dei bambini stessi. Il racconto si svolge attorno alla scomparsa di una bambina, che alla fine veniva ritrovata in un circo dove era rimasta incantata dalle esibizioni di un arlecchino. I bambini messi alla ricerca dell'amica scomparsa, compiono un determinato percorso: vanno ai giardinetti, da una guardia, ecc.

E' stato possibile osservare come le dimensioni e in un certo senso la rigidità delle sagome stesse abbia influito sia sul ritmo narrativo che sulla composizione stessa del racconto.

Non necessariamente la sagoma è individuale, ma può essere ideata per rappresentare qualunque personaggio. Da questo punto di vista conviene osservare che una tecnica simile può essere usata a diversi livelli di età, e secondo moduli espressivi diversificati.

Un'ulteriore osservazione consiste nel rilevare che l'uso delle sagome-ritratto, è funzionale in senso positivo soprattutto per una presa di coscienza corporea. Oltre a questo fatto l'uso delle sagome è un presupposto per stimolare i bambini a un uso libero delle loro gestualità individuale e collettiva.

2. Voce e rumore nell'animazione

Si è detto e lo riconfermiamo che i punti portanti nell'attività di animazione sono lo spazio, la maschera, la voce, il gesto, intesi quali strumento tecnico linguistico, espressivo e comunicativo. I materiali che oggi proponiamo riguardano le possibilità espressive della voce e le possibilità espressive del rumore.

Abitualmente le possibilità espressive della voce vengono trascurate anche per effetto della sug-

gestione degli speakers audio-televisivi.

(Lavorando su un materiale sonoro, in questo caso si è costretti a descrivere rapidamente esercizi e effetti sonori prodotti originalmente e che hanno una loro efficacia).

Un esercizio proposto a un gruppo di adulti è quello di riprendere la lettura di un brano del giornale e di variare rapidamente di ritmo, tono, timbro. Questo primo esercizio provoca delle difficoltà evidenti: a livello psicologico ed espressivo non si è abituati all'uso cosciente dei propri mezzi vocali. Così anche un semplice esercizio come quello di leggere un brano del giornale, aumentando gradualmente di volume, porta ad accelerare il ritmo e a una certa situazione di affanno.

Lo stesso gruppo trova meno difficoltà quando deve costruire un dialogo usando semplicemente una vocale.

Cercando di stimolare in vari modi l'interpretazione di un brano pubblicitario, oppure riducendo la voce a una semplice vocalizzazione, o alla ripetizione di un bla-bla-bla, gli effetti espressivi erano ritrovati con maggior facilità. Ciò potrebbe significare che il ricupero dell'espressività vocale richiede alcune circostanze stimolanti la fantasia.

Un gruppo come lavoro di allenamento sull'espressività della voce ha improvvisato una narrazione ambientandola in una casa popolare: un ritornello popolare, il battito di un martello, rumori di sfondo che si concretizzano in una canzone a più voci, il vociare confuso della gente, una voce che chiama «Gianniii», e ripete il suo richiamo, ecc.

Un esercizio che si presta a infinite sfumature e possibilità, consiste nello scegliere una breve lineare frase e verificare immediatamente delle interpretazioni su toni, timbri diversissimi. Tono, intervalli, cadenze, possibilità della voce variano in rapporto a diversi fattori: concepire e riesprimere la frase come detta da personaggi diversi, esprimere la stessa frase come derivante da stati d'animo diversi, esprimere la frase come se fosse pronunciata in situazioni diverse. (Una frase qualunque è inizialmente detta da una persona, poi da un gruppo di persone, in maniera cadenzata, con la ripresa di una parola significativa, aumentando il volume, ritrovando una cadenza musicale, in maniera sillabata, su uno sfondo di clamore, ecc.).

Se una avvertenza durante il lavoro di allenamento è stata quella di non trascurare l'innesco reciproco di voci e di gesti, altre occasioni hanno offerto spunti di indagine riguardanti alcune fonti sonore del nostro corpo, di oggetti e dell'ambiente. (La scoperta ad esempio del semplice effetto sonoro di un bastone battuto in maniera regolare su un banco, sul pavimento). Una constatazione spontanea è quella che la voce può essere usata come puro effetto di rumore. D'altra parte un passaggio significativo consiste nell'individuare fonti sonore negli oggetti di uso comune. Il lavoro può andare in due direzioni:

— caratterizzare l'oggetto per il suo risultato sonoro;

— registrare i rumori che abitualmente ci circondano negli ambienti in cui viviamo.

La stessa registrazione può aiutare a affinare la sensibilità per le diverse gradazioni di rumori, e quindi un suo eventuale impiego espressivo. Ed è con questi passaggi gradualmente che un gruppo sviluppa ed esprime il lavoro alla catena di montaggio.

(Una serie di battiti regolari e secchi, la cadenza — uno, due, tre, quattro — detta da una voce, una cadenza che diventa imperiosa e ossessiva, accelera, e quindi fa aumentare il ritmo dell'insieme, nel quale si inserisce un fischio, fino a un risultato sonoro pieno e complessivo).

Con la collaborazione di un insegnante di musica si sta realizzando con il gruppo una storia dal titolo «La battaglia». Un battito iniziale di tamburello, variato nel ritmo, nel quale si inserisce un clamore di sfondo, dal timbro metallico; e le due componenti fondamentali crescono di intensità...

Con strumenti improvvisati esiste la possibilità di giocare con i rumori, per un puro gusto estetico, o come ricerca per una espressività di gruppo. In questo caso le forme di attuazione assumono di solito lo stile di un racconto, che può esprimere una situazione di incubo, oppure qualunque articolazione narrativa.

Un esempio è una circostanza in cui prevalgono suoni scheggiati, stridenti, una percussione metallica, l'accento di un galoppo, colpi secchi e improvvisi, il cigolio di una porta che si apre, il richiamo di una campana in lontananza, timbri stridenti che si fanno più acuti, un grido, il sibilar del vento, poche note al pianoforte a

cui si accostano subito voci confuse e spaventate, una serie di frasi sul terrore, ecc.

Un'altra circostanza creata da un gruppo è la descrizione dell'ambiente del mercato, con l'uso esplicito della voce. Così una signora che sta trattando per l'acquisto di mazzi di fiori, insiste nella contrattazione, mentre sullo sfondo si fanno sentire i richiami di altri venditori. La signora quindi passa a osservare una rivendita di vestiti, insiste nella scelta di quanto preferisce; una madre con il suo bambino si trova di fronte a un banco dove si vendono giocattoli, intervengono altri compratori, mentre sempre resiste sullo sfondo il vociare dell'ambiente.

Il lavoro sulla voce e sui rumori che si svolge su una duplice direzione di analisi e di creazione autonoma, si qualifica come un lavoro di gruppo. La scoperta della realtà sonora, se può avere un valore autonomo, si integra con altre attività. Usando la voce in maniera indipendente, oppure impiegando un registratore, è possibile costruire una colonna sonora, creare l'ambiente musicale per determinate situazioni o improvvisazioni, formare la base di un commento musicale a una serie di diapositive ecc.

La percezione più radicale a cui il gruppo può e deve giungere consiste nel fatto che anche di fronte all'universo sonoro l'autonomia e la creatività del gruppo deve essere garantita.

Come chiarificazione ulteriore di quanto veniva esposto nella trasmissione, potremmo riprendere alcuni punti (cfr. Maurizio Della Casa, *Voci suoni rumori*, ed. La Scuola).

— Lo scopo del lavoro sui suoni e sui rumori è stimolare una maturazione percettiva e psichica nei confronti del fatto sonoro, per una più completa integrazione fra soggetto e realtà;

— si tratta quindi di educare (e di educarsi) alla percezione degli stimoli sonori e alla espressione-rappresentazione con i suoni, a organizzare suoni in forme significative;

— la scoperta della realtà sonora porterà a una ricognizione ambientale, per distinguere fra suono e rumore, per esaminare la fonte che produce il suono e il rumore, per cogliere timbro, altezza, intensità del suono;

— si dovrà giungere a una valorizzazione del suono, nella sua dimensione significativa, in rapporto anche alle emozioni che produce;

— sarà quindi possibile la ricostruzione di spazi acustici (una aula, una piazza, ecc.);

— si giungerà alla produzione diretta di suoni, con la voce, gli oggetti, gli strumenti;

— tale produzione si articolerà nella costruzione di racconti con i suoni, e in altre diverse direzioni espressive.

(*Continua 1.*)

SEGNALAZIONE

LUDWIG VAN BEETHOVEN TAGLIA PRIMO IL TRAGUARDO

Gli inglesi amano statistiche, top ten e hit parades e i persuasori occulti che sono i mass media usano con abbondanza questi generi nella loro informatica. Nei consultivi di fine anno anche i cronisti musicali ne hanno fatto uso. In collaborazione con i corrispondenti di New York, Parigi, Berlino, Roma e Mosca, David Chesterman del Sunday Times, quotatissimo settimanale londinese ha voluto tracciare la carta topografica degli autori più eseguiti nelle sale di alcune grandi città dove la musica classica ha ancora un grande seguito.

Per la composizione della lista dei top ten (e non sono sempre dieci) si è tenuto conto soltanto di quelle sedi di concerto più frequentate e note universalmente nel mondo della musica. In cinque delle sei città prescelte e precisamente a Parigi, Berlino, Roma, Londra e Mosca Beethoven non ha concorrenti, è primo. Solo a New York è superato da Franz Schubert (avrà forse

influito il fatto che nel 1978 si celebrava il 150° anniversario della sua morte).

Scorrendo le sei graduatorie si nota che Brahms è sempre tra i primi cinque, Mozart ha tre secondi posti ed è sempre presente fuorché a Roma. Ovunque il revival di Mahler è notevole e tra i dieci musicisti in testa a Mosca sette sono russi. Tra i nomi italiani solo Vivaldi e Respighi compaiono e solo a Roma.

Tutti i musicisti eseguiti sono europei: non compare nessun inglese e la Francia è presente con Debussy e Ravel. Ovunque eccetto a Mosca, domina la presenza mitteleuropea. Accanto ai grandi del passato si nota un certo interesse per i contemporanei come Schönberg, Henze e Sibelius.

Sia pure con i suoi limiti siamo davanti a una topografia musicale che si presta a mille considerazioni. Termino con una sola. Accanto a tante altre iniziative e forme musicali nuove e vecchie, la cosiddetta musica classica trova ancora oggi estimatori di ogni età e un po' dovunque.

ANTONIO SARTORI

“C'era una volta...” ANCHE IL CORPO RACCONTA

dalla mimica all'expression corporelle

Luigi & Bano

Shakespeare scrive «Romeo and Juliet» nel 1596. Qualche secolo dopo, Berlioz, dopo aver assistito alla rappresentazione di questo applauditissimo capolavoro, decide di creare una versione sinfonica e lirica della storia degli «Amants de Verone». Un secolo più tardi Maurice Bejart inventa uno spettacolo di danza, e racconta la stessa vicenda nel linguaggio corporale, semplice ed essenziale, sostenuto dalla musica di Berlioz.

Una medesima storia quindi, narrata con tre differenti linguaggi: verbale, musicale, corporale. E Bejart non è certo terzo nel suo genere. Vorremmo anzi dire che la sua «expression corporelle», in alcuni momenti, riesce a comunicarci con eccezionale prepotenza immaginativa e affettiva la tragedia dei due innamorati, superando Shakespeare e Berlioz. La rassegna internazionale di danza, presentata alla televisione in «Maratona d'estate», ce ne ha dato un saggio apprezzabile, anche se inferiore ai successi parigini.

A questo punto della nostra chiacchierata, crediamo non ci sia più bisogno di insistere sulle possibilità del nostro corpo di raccontare una storia, di elaborare cioè delle forme espressive corporali che abbiano esse stesse un senso, rappresentino una realtà, comunichino un messaggio. Si tratta in altre parole, di «creare» con il proprio corpo immagini significative di una esperienza umana profonda e interiore, e che rivivano contemporaneamente la dinamica di una situazione concreta nelle sue fasi di tensione e distensione.

Gli elementi fondamentali di questa maniera di raccontare sono lo spazio ed il tempo immersi in un'atmosfera fatta dalle circostanze, dal supporto musicale, dall'illuminazione.

Nello spazio il movimento disegna quasi graficamente la storia narrata, la passione, la situazione; ma che trasforma questo movimento in coreografia (= scrittura della danza), vale a dire in una composizione figurativa artistica, è il ritmo, la simmetria cioè dentro ogni sequenza, l'organizzazione interna della «battuta». Per intenderci meglio potremo usare la terminologia musicale anche per definire il tempo-ritmo dell'espressione corporale: andante, con moto, allegro, allegro molto, vivace, con fuoco, staccato, adagio, lento, grave, largo, andante maestoso; con il ritmo del valzer, della samba, del tango, del flamenco...

Nell'expression corporelle il tempo-ritmo è più importante che lo spazio-movimento; perché se lo spazio è il luogo dove i gesti vengono esposti, il tempo-ritmo è strettamente legato prima di tutto al nostro battito emotivo, al ritmo affettivo interiore, all'evoluzione del nostro sentimento.

Gesti e ritmo non devono essere vuoti, insignificanti, senza anima; ma espressioni di una realtà, di una vita spirituale, incarnazione di qualche vivo problema. Le braccia, le gambe, le mani, la testa, il corpo non devono costruire facciate vuote, movimenti esibizionistici, pose stereotipe e superficiali, linee fredde. Qualche giorno fa abbiamo visto «Salomè» di Lindsay Kemp; anche se tanto pubblicizzato, questo spettacolo a noi ci è parso un'ammucchiata di gesti e di movimenti plastici, esteriori, meccanici, narcisistici, alle volte perfetti, non sempre originali, spesso noiosi. Se gli attori-mimi-ballerini-clowns-musici di «Salomè» hanno voluto dare l'idea di un rapporto umano tipo catena di montaggio, a nostro parere ci sono riusciti magistralmente.

Per arrivare alla creazione di un'azione corporale, espressiva di un valore, è obbligatorio passare dal gesto meccanico e dall'esercizio ginnico a quello vitale, all'emozione interiore. In altri termini: dalla grammatica al romanzo. Il gesto deve quindi caricarsi di affettività più che razionalità, e la situazione dovrà essere profondamente personalizzata.

Concludiamo con il tentativo di concentrare in una tabella sinottica gli elementi fondamentali della «narrazione corporale», proponendo una esemplificazione.

L'INCONTRO. Personaggi: l'uomo, la donna.

RACCONTO situazione	GRAFICA spazio-movimento	SENTIMENTO tempo-ritmo	ATMOSFERA ambiente
1. Il primo incontro (Se avviene per gradi)	Prima le mani, poi le braccia, successivamente la testa, lo sguardo cercano il partner; i due si avvicinano, si vedono, con intelligenza.	Le singole parti del corpo saranno mosse da una carica emotiva, che assommandosi diventerà simpatia vitale. I due si muoveranno secondo il battito del loro cuore. Adagio, adagio con moto, allegro.	Il supporto musicale è fondamentale per creare atmosfera. La musica può essere classica o moderna; di genere sinfonico o lirico; oppure anche musica folcloristica: samba, flamenco, tango, valzer.
(Se fosse improvviso)	Tutto si concentra nello sguardo; il corpo resta immobilizzato.	Ammirazione, forte tensione interiore. Adagio, adagio maestoso.	Importante: preoccupatevi dell'unità espressiva ed emotiva. Anche l'illuminazione può essere realizzata in diverse maniere; non deve disturbare ma aiutare l'espressione emotiva della situazione.
2. Il ricordo del primo incontro	Ogni mimo ripeterà, nella solitudine, i gesti vissuti nel primo incontro.	Rigusta i gesti con la stessa carica emotiva del primo incontro. Molto vivace.	Per le musiche cfr. EG 79 n. 2 «Il corpo si muove...».
3. Il secondo incontro	Danza-richiamo della ragazza. Accettazione da parte del giovane che improvvisa una danza intorno a lei.	Seduazione e confidenza. Andante con moto, allegro, allegro molto, con fuoco.	
4. Scambio di doni	Un fiore, raccolto, offerto.	Dolcezza. Adagio, adagio molto.	
5. Litigio	Allontanamento, rifiuto vicendevole, chiusura.	Amarezza, tristezza, solitudine. Staccato lento.	
6. Riconciliazione	Ricupero del dono.	Compassione. Fe-	

	<i>Graduale avvicinamento, danza.</i>	<i>licità. Allegro ma non troppo. Allegro con brio.</i>
7. <i>Il bacio</i>	<i>Dono e possesso.</i>	<i>Amore gioioso. Intensità emotiva. Allegro scherzando. Andante molto mosso. Vivace assai.</i>

Dopo questo semplice esempio, eccoti altri temi su cui puoi creare una situazione. Lo svolgimento dell'azione sarà opera dei mimi singoli e in gruppo. Una descrizione dettagliata la riteniamo pressoché inutile e troppo limitata per un «racconto corporale» la cui componente emotiva è sempre fortemente personale e individuale.

TEMI DRAMMATICI

Romeo e Giulietta (Shakespeare)

Dentro il gruppo, una coppia si distingue; i due si separano dagli altri, si incontrano. L'ostacolo, la lotta, il dramma.

Il vecchio e il mare (Hemingway)

Il gruppo è il mare. Dentro il pescatore (il vecchio) e il pesce spada.

Tempi moderni (Chaplin)

Denuncia della tecnica-suicida dell'uomo: meccanizzazione alienante, strumentalizzazione, eliminazione. Al contrario l'esaltazione della natura, giardino dell'uomo.

Lo straniero (Camus)

Il «diverso» entra nel gruppo dei «normali»: disagio, emarginazione, processo reciproco.

Mowgli (Kipling)

Vita del branco. Tra i lupi «il bambino» lupo. L'uomo tenta di sottrarlo al branco. I lupi glielo impediscono.

Giobbe (La Bibbia)

Giobbe, uomo giusto e fortunato. La prova: una catena di sciagure. La non disperazione di Giobbe diventa speranza.

Gli animali malati di peste (La Fontaine)

La gioia per la salute si trasforma in tristezza per la malattia. Il gruppo ricerca il colpevole: lo giudica, lo condanna, se ne sbarazza.

La tentazione (La Bibbia)

Adamo ed Eva si amano. Eva offre ad Adamo il frutto. Voracemente, sensualmente, lo mangiano, insieme. L'aria si oscura. Solitudine, tristezza e morte si abbattono sulla prima coppia.

Autonomia e Polizia (dalla cronaca quotidiana)

I due gruppi si osservano, si misurano, si avvicinano, si incontrano, si scontrano. Sarà difficile capire chi i vincitori e chi gli eroi.

La sfida (Barba)

Due giovani pretendono la stessa ragazza da lei fortemente attratti. Chi dei due potrà dire: «E' mia!»? Forse nessuno.

TEMI CLOWNESCHI

Il clown

Il clown lusinga e affascina i bambini. Li fa divertire.

Equilibrista

Il clown disegna una corda sul pavimento; poi l'attraversa facendo l'equilibrista. Potrà giocare con una pertica, con il suo cappello, rischiando la caduta mortale.

Il clown e il suo doppio

Due clowns, uno immagine dell'altro. Prima recitano insieme con lo stesso ritmo, senza accorgersi l'uno dell'altro. Successivamente si vedono... e il gioco è fatto: l'altro è la propria immagine nello specchio.

Il palloncino

Il clown gonfia un palloncino... che subito si sgonfia. Lo rigonfia... si sente sollevare. Lo lascia. Scompare.

TEMI COMICI, FANTASCIENTIFICI, UMORESTICI

La danza dei panini

In trattoria. Sul tavolo un piatto, due forchette infilzate ciascuna in un panino. Tenendole per l'estremità, vicino al mento, Chaplin le fa danzare al ritmo di un valzer.

Il comizio

Mimare un leader politico che in piazza fa la sua propaganda elettorale.

Teatro in piazza

Animare uno spettacolo in piazza tipo parata carnevalesca.

Presentat-arm!

Il generale passa in rassegna l'esercito. A ritmo normale, rallentato, accelerato.

Apocalisse

L'umanità di fronte al pianeta che sta per abbattersi rovinoso sulla terra.

Il figlio d'Arianna

Lungo il percorso del labirinto, dietro il filo mitico di Arianna, rivivere situazioni insospettate e la sorpresa finale.

Il portiere acrobata

Dieci minuti di calcio. Cento tiri in porta. Un goal!

Direttore

Su un ritmo di Mascagni o di Puccini, mimare il direttore d'orchestra durante l'esecuzione.

Il cacciatore di farfalle

Nel bosco incantato, una varietà di farfalle. Il cacciatore ha l'imbarazzo della scelta e la difficoltà di catturarle.

Danze internazionali

Montare una serie di sequenze di danze folcloristiche, cercando di esprimere le caratteristiche di diverse nazioni o continenti: America Latina, Africa, Spagna, Italia, Russia, India...

IL BAMBINO E IL PALLONE

PERSONAGGI:

— due mimi: un bambino, un pallone. Il primo in calzamaglia nera, il secondo in calzamaglia di colore vivace.

OGGETTI:

— un filo bianco che sia visibile e tanti palloncini colorati, gonfi.

NOTA:

Il filo tenuto dal bambino, è legato al polso del mimo in calzamaglia colorata. E' consigliabile un commento musicale appropriato, che potrà arricchire notevolmente le diverse fasi del mimo. Studiate molto bene l'illuminazione.

AZIONE:

1. Buio. Lentamente cresce la luce in scena, dove al centro sta il bambino che tiene per mano il mimo-pallone afflosciato a terra (accoccolato) e con l'altra mano il filo bianco.
2. Il bambino guarda dapprima il pallone sgonfio, poi il filo bianco che ha nell'altra mano e di nuovo il pallone.
3. Delicatamente prende la mano del mimo-pallone e se ne infila il pollice in bocca iniziando a soffiare.
4. Il pallone lentamente inizia a prendere vita gonfiandosi sino ad arrivare in posizione verticale, estremamente aperto, con le braccia allargate, come per un abbraccio, ma non tese.
5. Il bambino, dopo aver osservato soddisfatto il pallone ormai gonfio, prende un'estremità del filo e la lega al polso del mimo-pallone, tenendo nelle sue mani l'altra estremità.
6. Si alza un leggero vento, il mimo pallone inizia a ondeggiare dolcemente, allontanandosi ed avvicinandosi al bambino.
7. Il bambino divertito dal movimento del pallone inizia a tirarlo dolcemente verso di sé e ad allontanarlo con leggeri colpi di mano.
8. Stanco di questo gioco, il bambino inizia a correre e saltare trascinando il pallone, guardandolo ogni tanto come per vedere se è ancora lì.
9. Al bambino sfugge di mano il filo. Il pallone inizia a volteggiare per la scena inseguito dal bambino.
10. Il bambino finalmente riesce a raggiungere il pallone, lo abbraccia con gioia, ma con troppo impeto (fuori scena rumore di pallone che scoppia).
11. Il mimo-pallone si affloscia a terra privo di vita.
12. Il bambino stupito, fermo nell'abbraccio, osserva il pallone con tristezza.
13. Deluso, lascia cadere le braccia e malinconicamente si mette a sedere accanto al pallone.
14. Ma ecco che dai lati della scena entrano decine di palloni colorati.
15. Il bambino meravigliato, balza in piedi felice, gioca con i palloni, coinvolgendo il pubblico nella sua gioia.

Bartolino Bartolini & Mario Comoglio

Alcuni lettori ci hanno chiesto di proseguire la pubblicazione di argomenti già preparati in serie di diapositive. In linea con gli articoli di questi mesi sul sonoro, pubblichiamo questo diatape che sarà edito nei mesi prossimi dalla Elle.Di.Ci. Le immagini sono riprodotte in parte nell'insero fotografico.

«Due note per vivere» (disegni di Albert Planas, realizzazione di Alfons Cornella) è un racconto fatto di immagini e musica, senza parole. E' un modo di fare l'audiovisivo e di comunicare il messaggio, che vuole condizionare il meno possibile, sollecitare l'espressione e la comunicazione nel gruppo, suscitare il problema piuttosto che dare soluzioni. Il racconto infatti resta aperto a più letture tematiche ed è adatto a stimolare il confronto e la ricerca. Un audiovisivo perciò che si inserisce nel metodo della ricerca.

Dopo un elenco delle immagini (con il relativo tempo di proiezione) e una possibile lettura del racconto, proponiamo delle indicazioni di metodo per utilizzare l'audiovisivo.

1. DUE NOTE PER VIVERE

La sequenza delle immagini

1. Titolo / 00"
2. Porta chiusa con bottiglia e giornale / 14"
3. Signor X davanti alla porta di casa / 30"
4. Signor X fa la doccia e fischietta un motivo / 40"
5. Signor X alla fermata del tram / 1'00"
6. Signor X legge il giornale in autobus e

- fischietta il suo motivo / 1'18"
7. Signor X entra in ufficio / 1'28"
8. Signor X al lavoro in ufficio / 1'40"
9. Signor X prende il caffè e fischietta il suo motivo / 1'58"
10. Signor X di nuovo al lavoro / 2'12"
11. Porta dell'ufficio del «capo» / 2'25"
12. Lettera del «Ministero di pubblica Concor- dia» / 2'37"
13. Incaricato «idee musicali» e capo al tele- fono / 2'57"
14. Incaricato «idee musicali» di corsa / 3'11"
15. I due uffici: «Idee musicali» e «Capo» / 3'23"
16. Incaricato «idee musicali» torna in ufficio / 3'37"
17. Incaricato «idee musicali» (piano america- no) / 3'51"
18. Signor X che fischietta il suo motivo e in- caricato «idee musicali» / 4'06"
19. Incaricato «idee musicali» che fa salti di gioia e signor X che prende il caffè / 4'16"
20. I due si stringono la mano e fischiettano il motivo / 4'25"
21. Porta di casa, bottiglia e giornale / 4'31"
22. Signor X esce di casa / 4'45"
23. Signor X alla fermata dell'autobus / 4'57"

24. *Signor X in autobus con un altro che fischieta il motivo / 5'12"*
25. *Signor X fra due passeggeri / 5'26"*
26. *Spettacolo «La grande melodia» / 5'38"*
27. *Tutti fischiettano il motivo del Signor X / 5'47"*
28. *Cinema: «Indovina chi viene a fischiare» / 5'56"*
29. *Per strada tutti fischiano il motivo del Signor X / 6'04"*
30. *Insegne stradali con le note del Signor X / 6'13"*
31. *Spettacolo musicale: «Un uomo, una donna, due note» / 6'23"*
32. *Messaggio TV: «Due note per vivere» / 6'28"*
33. *Giornale: «Pieno successo della compagnia» / 6'33"*
34. *Signor X ascolta il suo motivo trasmesso alla radio / 6'39"*
35. *Grido di disperazione (silenzio - poi ripresa piano della musica) / 6'50"*
36. *Signor X davanti alla porta di casa / 6'58"*
37. *Signor X di notte per strada accanto ad un lampione / 7'13"*
38. *Signor X seduto su una panchina / 7'25"*
39. *Volto del Signor X / 7'37"*
40. *Volto del Signor X con le due note / 7'50"*
41. *Signor X sulla panchina (in campo lungo) / 8'05"*
42. *Donna che urla dalla finestra contro il Signor X / 8'12"*
43. *Altri che urlano dalla finestra / 8'20"*
44. *Signor X sulla panchina (campo più ravvicinato) / 8'32"*
45. *Signor X sul furgone della polizia arrestato per pubblica molestia / 8'49"*
46. *In prigione / 9'10"*
47. *Giornale: «Condannato a morte» / 9'22"*
48. *Fine / 9'36"*

2. UNA POSSIBILE LETTURA DEL RACCONTO

Siamo sul pianerottolo di un pacifico cittadino di una pacifica città.

Una mattina è uguale all'altra. Prima del suo risveglio è già passato il lattaiolo e il distributore dei giornali. Per il signor Pace, tanto per dargli un nome, è comodo trovare già tutto alla porta. Un po' di colazione, una bella doccia e poi giù alla fermata del bus. Un rapido sguardo ai giornali ed eccolo sul lavoro (1-8).

Della sua casa è contento, della sua condizione pure. Del suo lavoro è soddisfatto. Ha un hobby: la musica. Gli piace un ritornello. E' suo. L'ha inventato lui. Ad esso è affezionato perché è allegro come la sua vita. E' sereno come la sua coscienza. Lo canta quando vuole e come vuole. Lo fischieta sempre nel tempo libero. E' simbolo della sua libertà. Si potrebbe dire che è anche il suo modo di sentirsi vivo (4.6.9). Lavora come contabile presso uno studio pubblicitario. Non fa parte del settore ideativo ma è contento lo stesso (7.8.10.11).

Un giorno giunge sul tavolo della redazione una proposta. E' firmata dal ministro della pubblica Concordia. E' un affare importante per lo studio pubblicitario e non si può assolutamente fallire. Il ministero della Concordia in seguito ad un'accurata indagine ha appurato una flessione di senso della soddisfazione nei cittadini e ha deciso di intervenire con una campagna pubblicitaria per sollevare gli animi. Gli esperti psicologi del ministero hanno assicurato che un po' di musica può guarire lo scontento sociale. Si orchestri quindi una campagna nazionale per mettere un po' di musica nella fredda monotonia quotidiana (12).

Dell'iniziativa viene interessato l'ufficio musicale. «Due note per vivere» è il nuovo imperativo categorico (13-16). Il signor Morri Coni, anche qui tanto per intenderci, è colto dalla sorpresa e dall'urgenza. «Deve essere facile, orecchiabile, popolare, ritmico, breve...» (17).

Eccolo! Trovato! Fantastico! Originale! Favoloso! Facilissimo! Formidabile! (18-20).

Passa qualche giorno. Tutto è come il solito. Ma un mattino il signor Pace si alza. Apre la porta... scende in strada. Sale sul bus. Sorpresa. Un tizio fischieta il suo motivetto. Anche il transistor del vicino. E non è finita. Concerti. Pubblicità Cinema. Magliette. Insegne luminose. Discoteca. Programmi televisivi. Anche la stampa quotidiana, (21-33).

Per il signor Pace è invece finita la tranquillità. Derubato della propria vita privata, della propria creatività, trascorre momenti difficili. Ciò

che prima era per lui espressione della sua gioia di vivere è diventato strumento di persecuzione. Tutto è diventato monocorde e uniforme (34). Ma il signor Pace vuole essere diverso, vuole ritrovare la sua individualità, la sua originalità in questa situazione terribilmente conformista (35).

Il signor Pace distratto dai suoi pensieri è in cerca della propria identità. Uscito di casa vaga per le strade deserte della città in cerca di pace. Ma soprattutto di se stesso. Seduto su una panchina, pensa. Riflette. Come ritrovare se stesso? Nel silenzio si sente un timido fischio. Una sensazione ritrovata. Un io che sembra risuscitare. E' un modo di sentire originale (36-41).

Ma una finestra si apre. Altre si aprono. «Bastaaa!». No. Non è possibile. Basta con il conformismo? O basta con l'individualismo? O basta con la manipolazione organizzata? Necessità di privato? O rivendicazione sociale? E' un confronto tra individuo e società? (42-44).

Il signor Pace però persiste nel rivendicare ed esigere una sua possibilità espressiva. L'intervento della forza pubblica pone fine a questa devianza rinchiudendolo in carcere e giustiziandolo (45-48).

3. INDICAZIONI DI METODO

Prima della proiezione

Il montaggio, in modo simbolico e narrativo, tocca diversi e complessi temi. Una discussione senza una minima preparazione su questi argomenti sarebbe difficile e cadrebbe in luoghi comuni.

In ogni caso si richiede che le persone a cui è indirizzato il montaggio abbiano preso coscienza del rapporto tra i modelli propri di comportamento e di pensiero e quelli che ricevono dall'ambiente sociale.

L'animatore dovrà stare attento a due estremismi possibili: l'accettazione incondizionata e la condanna generalizzata della società in cui viviamo. Bisogna evitare un atteggiamento di chiusura verso le reali possibilità e i valori che possono venire anche dai mezzi di comunicazione di massa. Così non si deve comunicare un senso di facile deresponsabilizzazione che attribuisce le colpe di tutto alla società. Vivere «umanamente» in essa è possibile. Ma si esige

un maggior impegno da parte di ognuno per controllare la macchina sofisticata della nostra società a sviluppo avanzato. Questa società è tanto più pericolosa quanto più è in mano a cittadini che non conoscono il suo funzionamento e non sanno usare per il bene le possibilità che offre.

Dopo la proiezione

1. *Tradurre in parole il racconto in immagini*
E' il primo esercizio attivo dei ragazzi. L'importanza di questo esercizio per il raggiungimento degli obiettivi è evidente.

Ogni esperienza umana ha bisogno di un linguaggio per dirsi, per comunicarsi, per crescere, per diventare messaggio. Ciò che non possiamo esprimere, di cui non prendiamo conoscenza, per noi è come se non esistesse. Comunque resta inaccessibile, perché non siamo entrati vitalmente dentro la realtà di cui il linguaggio costituisce l'espressione.

Ora come esistono tante esperienze, così vi sono tanti linguaggi. Anzi la medesima esperienza, proprio perché ricca e profonda, riesce a dirsi, a diventare un evento comunicabile grazie ad una molteplicità di linguaggi, ciascuno regolato da un suo codice.

L'esperienza di «Due note per vivere» è codificata nel linguaggio dell'immagine visiva e musicale. Un linguaggio non verbale, perciò, che come tale è un linguaggio intuitivo, sintetico, globale, simbolico, implicito, emotivo.

Decodificare un racconto in immagini e tradurlo in un racconto verbale è una operazione che favorisce la presa di coscienza del contenuto e del messaggio. Perché? Per la natura del linguaggio verbale, che appunto è analitico, esplicito, concettuale. Verbalizzare una immagine è coscientizzare una esperienza ed il messaggio in essa contenuto.

«Due note per vivere» è un racconto in immagini non facile da esprimere verbalmente. Per questo consigliamo di farlo vedere due volte. La prima volta, immagini e commento musicale. La seconda solo le immagini con un ritmo molto lento in modo da lasciare molto tempo all'osservazione.

Il racconto in immagini può essere tradotto in parole con modalità diverse.

— Ogni ragazzo dopo la proiezione «scrive» personalmente il racconto «visto». I racconti

scritti saranno poi letti in classe o nel gruppo. Ne verrà per tutti un arricchimento.

— La classe si dividerà in piccoli gruppi di tre o quattro ragazzi ed insieme dialogando ricostruiranno verbalmente il racconto. Poi uno di loro lo scriverà. Insieme lo correggeranno.

— Nella classe uno comincia a ricostruire verbalmente il racconto. Tutti gli altri stanno ad ascoltare ed intervengono per precisare, completare, correggere. Per fare speditamente questo esercizio e con meno equivoci è bene, prima di cominciare, che sia dato un nome ai personaggi. Nomi che saranno scritti alla lavagna.

— Qualunque modalità scelga per la verbalizzazione l'educatore deve essere presente nel momento del dialogo e del confronto per stimolare i ragazzi a prendere coscienza di tutti gli elementi del montaggio audiovisivo: il protagonista, le due note, la pubblicità, la ribellione del protagonista, il comportamento delle masse...

— Tutto il lavoro può essere fatto in forma interdisciplinare, con la presenza attiva degli insegnanti di lettere e storia, di educazione artistica e di religione.

2. *Ricerca il messaggio e i temi del racconto*

Dopo aver individuato gli elementi e la struttura del racconto, insieme ai ragazzi si cerca di individuare i problemi in esso contenuti, i temi trattati, le soluzioni implicite.

Per aiutare in questa operazione, proponiamo delle piste di dialogo.

2.1. Pista di dialogo per l'interpretazione antropologica

— Chi è il protagonista del montaggio? Se ne descriva la vita, le abitudini...

— E' un uomo che non ha saputo comprendere il tempo nuovo nel quale si è trovato a vivere? Un nostalgico dei tempi passati? Una vittima della società conformista? Un contestatore fino in fondo di una società che non lascia spazio all'individuo?

— E' un uomo senza grandi ideali, testardamente chiuso alle novità o un profeta?

— Perché è stato fino in fondo «affezionato» al suo motivetto? Che cosa significava per lui? Qual è il suo significato e valore simbolico? Che differenza c'è tra il motivetto fischiato da lui e suonato e cantato da tutti gli altri?

— Quali differenze qualificano un conformista o un consumista da un uomo originale e creativo?

— Perché c'è nell'uomo l'esigenza di essere diverso dagli altri e per altri aspetti di conformarsi a modi di pensare e di fare di altri?

— Le capacità creative sono una capacità dell'individuo e per l'individuo, o un bene per tutta la società?

— Società e persona, massa e individuo sono due realtà inconciliabili?

2.2 Pista di dialogo per l'interpretazione politica

— I mezzi di comunicazione di massa hanno potere sulla società? Totale? Oppure entro quali limiti?

— Qual è la loro funzione nella nostra società industrialmente avanzata?

— E' possibile resistere all'influenza dei mezzi di comunicazione di massa?

— Quali sono i vantaggi e i limiti di tali mezzi?

— Addossare ogni colpa e responsabilità al moloch della società non è un modo facile per rifiutare la propria?

— Quali nuovi atteggiamenti deve avere un cittadino che vuole vivere in una società come la nostra ad industrializzazione avanzata?

— Nella nostra società c'è solo spazio per il consumo o anche per la creatività?

— Questa società è da distruggere, da contestare, da rinnovare o da accettare, da adattarsi? Come e in che cosa?

— In quale rapporto stanno il privato e il politico, il personale e il sociale?

— La mancanza di spirito creativo di molti è da riferire alla società, all'individuo o all'educazione?

2.3 Pista di dialogo per l'interpretazione religiosa

— Qual è l'atteggiamento del cristiano di fronte alla società? Indifferente? Ottimista? Contestatore? Ribelle? Estraneo?

— Possiede dei riferimenti che lo possono aiutare e ispirare nel suo partecipare alla vita della società? Quali sono?

— Ad una società che tende ad essere piatta e conformista, che cosa proporre?

STRUMENTI MUSICALI A TASTIERA E A PERCUSSIONE

Musica insieme

Luciano Scaglianti

Continuando la rassegna degli strumenti musicali, esaminiamo prima gli strumenti a tastiera, per la loro ampia gamma di prestazioni musicali, e infine gli strumenti a percussione data la loro enorme possibilità di conferire "colore" alle esecuzioni.

STRUMENTI A TASTIERA

Pianoforte

Nel 1838, Franz Liszt scriveva: «Forse questo misterioso sentimento che mi lega al pianoforte, mi illude: ma io trovo che l'importanza di questo strumento è davvero enorme. Secondo me, il piano occupa il più alto posto nella gerarchia degli strumenti; è uno dei più largamente coltivati, il più popolare di tutti e deve questa sua importanza e questa sua popolarità alle risorse armoniche che esso solo possiede e quindi alla capacità di compendiare e concentrare in sé tutta l'arte musicale. Con l'estensione di sette ottave, il piano copre quella di un'intera orchestra; per riprodurre i suoni creati da centinaia di esecutori, bastano le dieci dita di un uomo solo. Grazie al pianoforte ci sono oggi familiari certe musiche che, per la difficoltà di riunire una grande orchestra, sarebbero poco o nulla conosciute. Tra il pianoforte e la musica orchestrale c'è lo stesso rapporto che c'è tra l'arte dell'incisione e quella della pittura. Il piano moltiplica quella musica, la rende accessibile a tutti: se non ne riproduce il colore timbrico, ci dà almeno le luci e le ombre».

La tecnica del pianoforte è molto complessa dovendosi riportare in essa l'immenso lessico che è alla base dei capolavori della musica scritta e

dell'improvvisazione jazzistica.

Ovviamente «il Pianoforte» con la lettera maiuscola è quello a coda, ma di fatto, per ragioni economiche e sociali, il pianoforte che si suona più spesso è verticale, cioè piccolo, dai 90 ai 110 centimetri d'altezza, creato per gli appartamenti moderni, ma che ha preso piede dovunque, persino nei locali pubblici per ovvie ragioni. Ed, in questo ultimo caso, la cosa non è soddisfacente, perché la tavola armonica del piano a coda, essendo orizzontale, permette al suono di spandersi meglio, il che è condizione necessaria per un buon concerto.

Inoltre il pianoforte a coda ha una meccanica migliore che la meccanica Renner tenta di riportare nel pianoforte verticale, ma, ovviamente, essendo il sistema del martelletto frazionato a zig-zag (mentre nel piano a coda è tutto diritto) la cosa presenta una leggera diminuzione del controllo del tocco e del pedale. Ciò non toglie che sia meglio un ottimo pianoforte verticale di un cattivo pianoforte a coda.

Un pianoforte richiede che esso venga costruito con legname ben stagionato (almeno dieci anni) per garantirne la durata, la perfetta accordatura e la buona risonanza; ma si suppone che ormai dovunque la stagionatura venga fatta artificialmente in forni ad alta temperatura.

Le parti che compongono il pianoforte sono: *cassa, cordiera, meccanica, tastiera e pedali.*

La forma della *cassa* dà luogo a due diversi tipi di pianoforte: pianoforte a coda, con cassa a forma d'arpa, disposta orizzontalmente, e pianoforte verticale o pianino, con cassa rettangolare disposta verticalmente. La *cordiera* comprende le corde, l'armatura metallica (telaio) sulla quale vengono tese, e la tavola armonica, di legno sottile, che serve a rinforzare la vibrazione delle corde. La *meccanica*, molto complessa e perfezionata continuamente nel corso della storia dello strumento, comprende il sistema di leve che trasmette il moto dal tasto ai martelletti. Caratteristica fondamentale, che distingue la meccanica del pianoforte da quella di altri strumenti a tastiera, è che il martelletto, colpita la corda, ricade all'indietro, indipendentemente dal ritorno del tasto in posizione di riposo (scappamento); inoltre, un blocchetto di legno rivestito di feltro (smorzatore), poggiante sulla corda, si solleva quando il tasto viene abbassato, e ricade, soffocando la vibrazione della stessa, quando il tasto ritorna in posizione di riposo.

I *pedali* sono normalmente due: quello di destra solleva contemporaneamente tutti gli smorzatori, lasciando vibrare le corde percosse, in quel momento, dai martelletti; quello di sinistra, nei pianoforti a coda, sposta leggermente la tastiera, facendo in modo che i martelletti colpiscono solo una delle due o tre corde (secondo l'altezza delle note) cui corrisponde ogni tasto, o, nei pianoforti verticali, avvicina i martelletti alle corde. In entrambi i casi si ottiene un effetto di riduzione della sonorità. Alcuni pianoforti sono forniti di un terzo pedale che può essere adibito a usi diversi.

Il primo pianoforte fu costruito a Firenze, intorno al 1700 dal padovano Bartolomeo Cristofori, e rappresentava un tentativo di produrre uno strumento più sensibile al tocco di quanto non fosse il clavicembalo. Infatti lo chiamò «Gravicembalo col piano e forte». Essendo la corda percossa da un martelletto, anziché pizzicata da un plettro, il volume del suono dipende dalla forza con cui si agisce sul tasto.

La grande diffusione del pianoforte ebbe inizio verso il 1760, e al periodo 1760-80 risalgono le prime composizioni specificamente destinate al nuovo strumento. I compositori che contribuiscono alla formazione di uno stile e di una tecnica propria del pianoforte, sono numerosi. Tra i primi e più importanti, Clementi, Mozart e

Haydn, Mozart e Clementi furono anche celebri concertisti: Clementi fu, anzi, uno dei primi virtuosi che si produssero in vari paesi d'Europa.

La letteratura pianistica, sino alla fine del secolo, è costituita soprattutto da concerti per pianoforte e orchestra, da sonate per pianoforte solo e a quattro mani o per pianoforte accompagnato da vari strumenti, da variazioni e pezzi descrittivi per pianoforte solo. Oltre alle opere originali, la letteratura comprende moltissime trascrizioni di opere, sinfonie, quartetti, ecc.: sotto questo aspetto, il pianoforte, sino alla diffusione del disco, si può anche considerare un importante mezzo pratico di diffusione della musica. Nei primi tre decenni dell'Ottocento il contributo maggiore alle composizioni pianistiche è dato da Beethoven, Weber e Schubert. Tra il 1830 e il 1850 si afferma la produzione di Mendelssohn, Schumann e Chopin, il cui contributo dà completezza al linguaggio pianistico. Nella seconda metà del secolo, la letteratura pianistica si arricchisce ulteriormente: insieme con Liszt, Brahms, Franck, Mussorgskij, tutt'altro che trascurabili sono gli apporti di Grieg, Čajkovskij, e più tardi di Albéniz e Granados. In seguito la produzione pianistica subisce notevoli mutamenti formali, nel progressivo abbandono delle strutture classiche (sonata, concerto), in favore di schemi liberi, generalmente più brevi (notturmo, improvviso, intermezzo, ecc.).

Da diversi aspetti della letteratura dell'Ottocento prendono le mosse i più importanti compositori di fine secolo e del primo Novecento, che sviluppano poi tecniche che portano, parallelamente all'evoluzione della tonalità, a interpretazioni nuove del suono pianistico: Debussy, Ravel, Bartók, Prokofiev, Busoni.

Nel Novecento, in piena crisi tonale, Schoenberg, Malipiero, Stravinskij, Webern, Hindemith, Dallapiccola, Petrassi sono i compositori che, pur nella loro produzione specifica limitata, valorizzano le ultime possibilità tradizionali dello strumento.

E' infine da far notare che nel Novecento si diffonde sempre più l'uso del pianoforte come strumento in orchestra. Tra i compositori contemporanei si segnalano soprattutto Boulez, Stockhausen e J. Cage, autore, quest'ultimo di una vasta e varia produzione per pianoforte. Cage ha anche sviluppato l'esecuzione diretta

sulla cordiera (introdotta da H. Cowell), ed ha sperimentato il *pianoforte preparato*, sul quale il timbro e, in piccola misura, l'altezza del suono vengono modificati mediante l'inserzione tra le corde di vari oggetti.

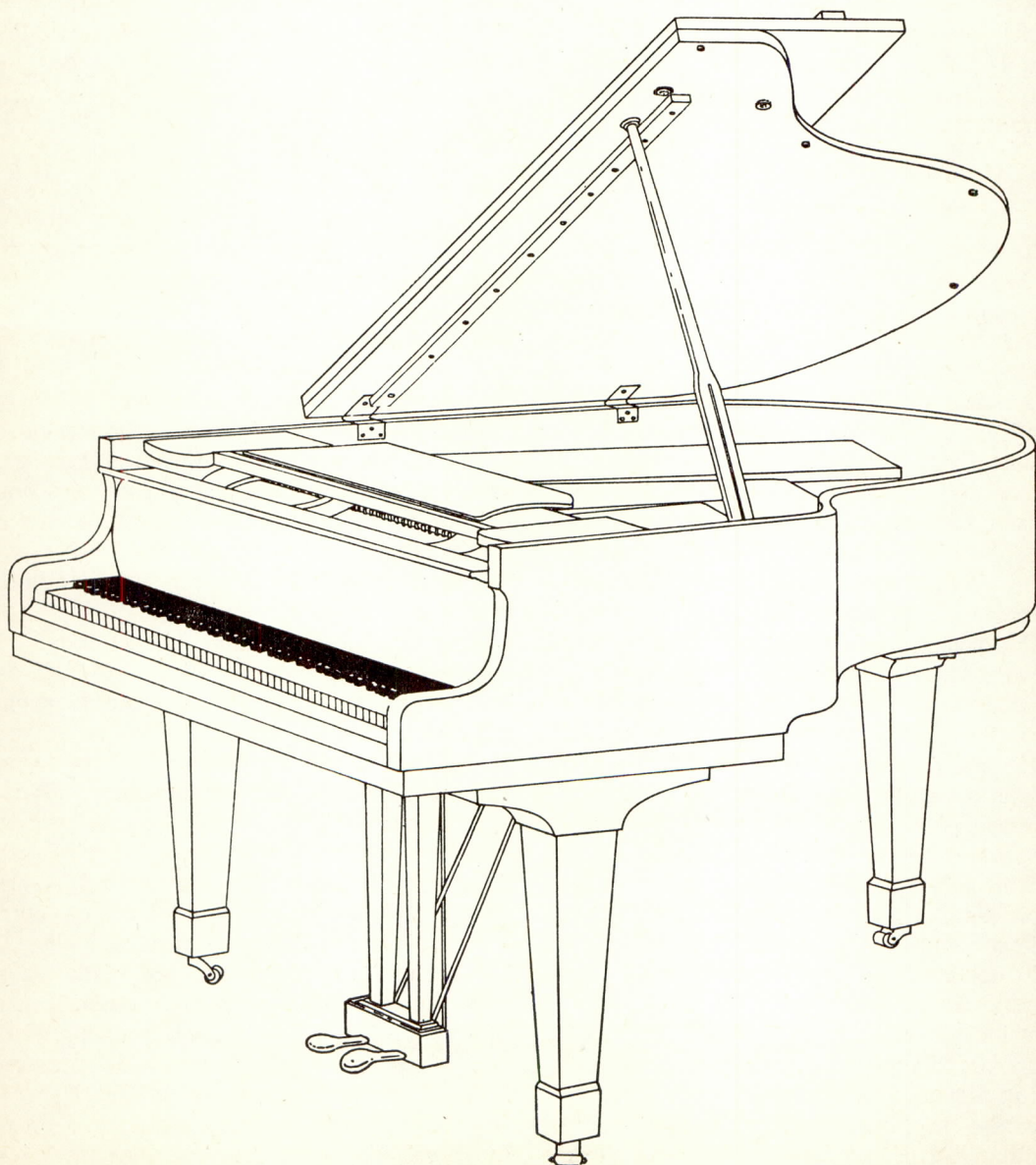
E, infine, alcune norme pratiche.

Possedendo un pianoforte, la sistemazione dello stesso dovrebbe avvenire in luogo non soggetto a fonti di calore o vicino ad una finestra o, peggio ancora, contro una parete umida: ne soffre l'accordatura e la meccanica tende ad arrugginarsi.

Per pulire la tastiera basta un panno leggermente umido, nient'altro. L'interno è difficile da pulire: meglio consigliarsi con l'accordatore.

L'accordatura è importante. In linea di massima, se il pianoforte è suonato spesso, è necessaria una volta ogni sei mesi, massimo un anno. D'altra parte ci sono strumenti che ne hanno bisogno dopo poche settimane ed altri che resistono più a lungo.

Un piano leggermente scordato non è una situazione terribile, ma impedisce un buon «accordo» con altri strumenti a corda o a fiato. D'al-



tra parte, se il pianista è giovanissimo, questi ha bisogno di un piano in ottime condizioni per potere affinare l'orecchio ed imparare a percepire l'esatta distanza fra le note.

Il miglior modo per comprare un pianoforte è recarsi presso una ditta specializzata e ben conosciuta e portarsi dietro un maestro di piano, il quale potrà consigliare sul tocco, il timbro ed il suono in generale.

Le grandi marche sono una garanzia, ma immaginiamo che non tutti possono permettersi uno Steinway, un Bechstein, un Bluthner o il mitico Bösendorfer. Un rivenditore specializzato, comunque, potrà parlarvi per ore di decine di marche.

L'acquisto di un pianoforte è per tutta la vita, visto che uno strumento ben tenuto raggiunge tranquillamente i cinquant'anni.

Organo a canne

Unico nel suo genere, l'organo è uno strumento antichissimo: risale infatti a non meno di duemila anni fa. Il principio su cui si basa è rimasto inalterato: l'organo moderno, esattamente come i modelli antichi, consiste in una riserva d'aria nelle varie canne. Il principio è semplice, però la meccanica operativa è tra le più complicate. Oggi, molti organi sono serviti da congegni elettrici, ma una volta tutto doveva essere fatto manualmente. Forse questo strumento deve il suo nome proprio alla complessità della sua struttura, sia esterna che interna. Normalmente un organo ha più di una tastiera e può arrivare anche a cinque o sette. Ognuna di esse controlla una sezione di canne che già è un piccolo organo in sé e per sé. L'organista può variare il timbro del suono manovrando appositi registri con cui sceglie di far entrare in azione un determinato settore o anche soltanto una fila di canne di quel settore. Il timbro dipende dalla loro forma. Le canne sono di due tipi principali: ad anima o ad ancia. In quelle ad anima la colonna d'aria vibra contro il labbro superiore della canna stessa, producendo il suono al modo del flauto; in quelle ad ancia, il suono più penetrante e un po' nasale, è prodotto dalle vibrazioni di una linguetta metallica, l'ancia. Il controllo dei meccanismi di un organo richiede il perfetto coordinamento dei movimenti delle mani e dei piedi, nonché uno spirito molto attento. Questo compito, già abbastanza com-

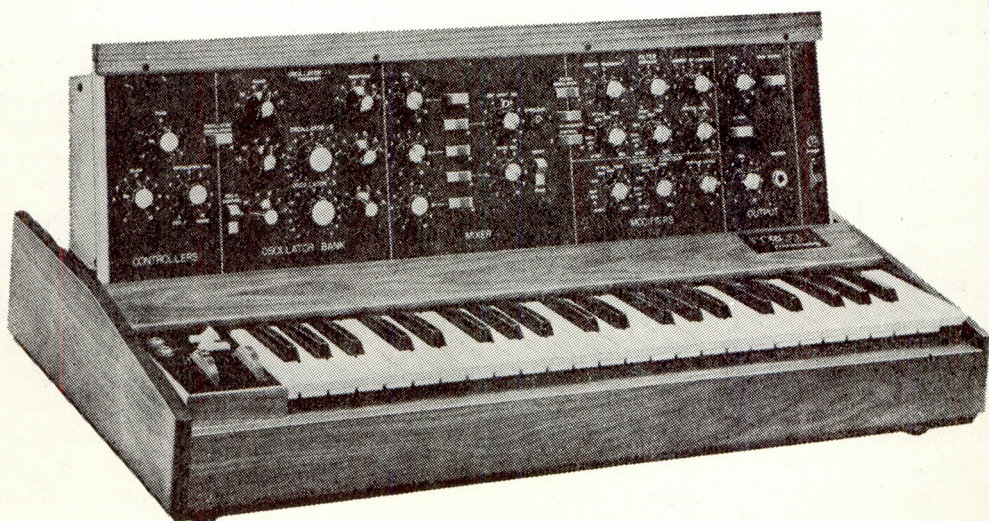
plesso in sé, è ulteriormente complicato dal fatto che raramente si trovano due strumenti uguali in tutto e per tutto. Ogni organo è stato costruito in relazione allo stile di musica preferito in quel particolare periodo, quindi la data di costruzione incide sulla forma e sul tipo di prestazioni. Il più diffuso è forse l'*organo barocco*: non molto grande, con due o tre manuali, una pedaliera e da dodici a trentacinque registri. E' l'ideale per la musica di J.S. Bach. L'organo cosiddetto *romantico* è assai più grande, dispone di un'apparecchiatura musicale molto elaborata, di una notevole varietà di registri ed altri congegni meccanici. L'ideale sonoro cui implicitamente tende l'organo romantico è l'orchestra.

Organo elettronico

L'organo elettronico è sicuramente uno degli strumenti più diffusi, perché grazie alla sua versatilità è in grado di soddisfare una vastissima gamma di esigenze. In un complesso musicale può svolgere il ruolo di accompagnamento o di solista, ma è particolarmente indicato anche come strumento «domestico» per chi si diletta di musica per hobby. Suonare un organo elettronico è facile o difficile a seconda dei risultati che si vogliono ottenere: raggiungere livelli altissimi di tecnica e di interpretazione richiede certo un impegno ed un lungo studio, ma un appassionato senza troppe pretese può, in un tempo abbastanza breve, riuscire ad ottenere risultati soddisfacenti.

L'organo cioè, è uno strumento che «copre», in un certo senso ed entro certi limiti, i difetti dell'esecutore: anche grazie agli effetti speciali che si sono ormai ampiamente diffusi: sustain, percussioni, leslie e mutazioni (a parte la batteria elettronica e l'accompagnamento ritmico) possono contribuire a far sì che un'esecuzione mediocre appaia migliore di quello che è in realtà: questo discorso, naturalmente, vale soprattutto quando viene usato come strumento domestico, cioè fuori dall'impiego professionale.

Nell'accingersi all'acquisto di un organo elettronico è bene innanzitutto tenere presente a quale tipo di musica si è interessati principalmente. Le esigenze infatti sono diverse a seconda che si tratti di musica classica o di musica leggera e pop. La musica organistica classica richiede, per essere eseguita senza problemi, due tastiere da



cinque ottave ciascuna e pedaliera da due ottave e mezza (possibilmente radiale e concava); è importante che ci siano dei registri di mutazione e che la timbrica dello strumento sia il più possibile simile a quella di un organo a canne, perché le musiche sono tutte composte per essere eseguite con questo tipo di organo. La maggior parte degli organi elettronici però (almeno quelli di prezzo accessibile) hanno due tastiere da tre ottave e mezzo ciascuna e pedaliera sospesa da una sola ottava. Questi strumenti sono generalmente adatti per la musica leggera, rock o jazz, mentre per l'esecuzione di pezzi classici sono spesso necessarie trasposizioni specie per quel che riguarda i pedali; va detto anzi che molti brani non possono essere eseguiti con questo tipo di organo, a meno di non volerli travisare piuttosto decisamente. A parte il numero dei tasti, dunque, la timbrica è la prima cosa alla quale bisogna badare nella scelta di un organo. Lo strumento deve emettere suoni puliti e gradevoli; i registri è bene che siano piuttosto numerosi, perché sia possibile una grande varietà di timbri. Si faccia attenzione anche alla tastiera inferiore, che spesso viene (a torto) considerata d'«accompagnamento» e se ne trascura quindi la timbrica: questo è particolarmente importante per la musica classica, nella quale si fa molto apprezzare anche la presenza di combinazioni prefissabili o almeno dei tasti «cancel». Le possibilità timbriche dello strumento vanno esaminate con cura: può succedere infatti che esse sembrino molto ampie ad un primo esame sommario, ma che all'atto pratico ci si accorga, ben presto, che i suoni sono più o meno sempre gli stessi.

I vari registri vengono indicati con il nome dello strumento di cui imitano la voce e la tonalità è espressa mediante una misura in pollici che indica la lunghezza della equivalente canna di un organo liturgico necessaria a riprodurla. Poiché in una canna armonica la lunghezza della canna stessa è inversamente proporzionale alla frequenza del suono ottenuto e, più precisamente, al dimezzarsi della lunghezza corrisponde l'innalzamento di un'ottava della tonalità, suonare il La centrale con il registro flauto 8', per esempio, corrisponde al suonare il La di un'ottava più basso con il registro flauto 4' e così di seguito. Questo fatto permette di ottenere timbriche ricche ed armoniche combinando assieme più registri. Ciò che fa spesso sa-

lire molto il prezzo degli organi sono i vari automatismi e gli effetti speciali. Molti strumenti sono dotati di una sezione ritmica, comprendente una batteria elettronica (cioè un generatore di ritmi) e spesso anche un dispositivo per l'accompagnamento automatico che provvede a ritmare o ad arpeggiare gli accordi; alcuni consentono addirittura di ottenere un completo giro di bassi, semplicemente premendo un solo pedale.

Nei limiti del possibile, è bene assicurarsi anche dell'accuratezza della realizzazione meccanica dell'organo. I tasti, in particolare, devono essere ben scorrevoli e devono risultare tutti della stessa durezza, non troppo morbidi, ma neanche troppo duri.

Alcuni organi, infine, sono muniti di *Leslie* che è un dispositivo che dà al suono una sensazione di maggior spazialità, una specie di «effetto catodrale».

Tastiere

Col termine «tastiere» vogliamo indicare tutti quegli strumenti di nuova generazione che, partendo dal principio «base» di funzionamento e dalla tastiera dell'organo, sono in grado di riprodurre il suono di svariati altri strumenti e, nel caso dei sintetizzatori, anche rumori e suoni esistenti in natura.

Tra le tastiere consideriamo:

1) *pianoforte elettronico*. La tastiera può variare di estensione da modello a modello. Il suono, pur non essendo mai molto simile a quello del piano, è piuttosto caratteristico e gradevole. Il pedale in dotazione permette di riprodurre il timbro della spinetta e del clavicembalo: quest'ultimo effetto è molto interessante dato che il clavicembalo è uno strumento assai costoso e non certo alla portata di tutti, mentre il prezzo di una tastiera risulta in generale entro limiti accessibili.

Al pianoforte elettronico si affianca il *piano elettrico*: la differenza tra questi due strumenti sta nella diversa tecnica con cui viene generato il segnale musicale, oltre che nella timbrica, in quest'ultimo molto più simile al vero.

Nel pianoforte elettronico, il segnale è generato da oscillatori elettronici, mentre nel pianoforte elettrico la nota è prodotta da una piccola e corta corda d'acciaio, percossa da un martel-

letto, come nel pianoforte classico, ed il suono è prelevato mediante un pickup.

2) *Tastiera violini*. Viene così impropriamente definito lo strumento elettronico a tastiera, spesso stereofonico, capace di riprodurre il suono di numerosi archi e spesso anche di ottoni, organo a canne, pianoforte elettronico, clavicembalo, spinetta e perfino cori di voci umane, al limite, quindi, della definizione di sintetizzatore. La qualità del suono è quasi sempre eccellente, grazie ai sempre più raffinati sistemi di generazione e di filtraggio del segnale musicale che si possono realizzare con questi nuovi componenti.

3) *Sintetizzatore*. In pratica questo strumento è un «costruttore» di suoni. Stabilito il fatto che qualunque tipo di suono può essere ricondotto ad un segnale elettrico dotato di una determinata struttura, si può pensare di operare in senso inverso: «produrre» un segnale elettrico dotato di una struttura che lo renda identico a quello che si sarebbe ricavato a partire da un autentico strumento musicale. Convertendo questo segnale elettrico in vibrazioni acustiche, come risultato finale si dovrebbe ottenere un suono identico a quello fornito dallo strumento originale. In effetti ciò avviene, e la riproduzione è tanto più fedele quanto più esatta è la «ricostruzione» del segnale che si vuole imitare e quanto più raffinati sono i mezzi impiegati per operare il passaggio inverso: da segnale elettrico a vibrazione acustica.

E' già da qualche anno che il sintetizzatore ha preso a far parte della strumentazione di un tastierista. Le sue possibilità non hanno limiti. Infatti con un sintetizzatore si è in grado di riprodurre qualsiasi strumento, sia esso a fiato, a tastiera o a percussione, ed anche qualsiasi suono o rumore esistente in natura.

Esistono in commercio due specie di sintetizzatori: quelli a preselezione, ossia con i suoni già programmati, per cui basta abbassare una levetta ed il suono desiderato è subito pronto; oppure quelli composti da uno o più oscillatori, una fonte di rumore, un filtro e un generatore di ADSR che sono di impiego meno immediato, ma di struttura più completa.

Dall'anno scorso sono presenti in Italia anche dei sintetizzatori in grado di suonare, a differenza dei precedenti, più tasti per volta e formare

quindi degli accordi. Tali strumenti sono chiamati *sintetizzatori polifonici*.

STRUMENTI A PERCUSSIONE

Gli strumenti a percussione non hanno una parte di massimo rilievo in orchestra, ma servono per dare colore alla musica o per accentuare certi momenti.

Nelle culture in cui il ritmo, e l'interazione dei ritmi, hanno un ruolo centrale, gli strumenti a percussione sono in gran numero e di tipi molto diversi e con una pratica d'uso sapiente e raffinata.

Nel jazz e nella musica latino-americana si ha una notevole esemplificazione di tutto ciò.

Nel Sud America, grandi gruppi di strumenti ritmici riescono a creare strutture assai complesse, anche se le singole parti componenti possono essere molto semplici.

Il «sound ritmico» che caratterizza la samba, la bossa nova, il mambo e altri tipici balli sudamericani deriva dalla mescolanza di modelli ritmici, ma anche, e in parte, dalla varietà timbrica dell'insieme di strumenti che svolgono quei ritmi.

Esiste una gran varietà di strumenti.

I più semplici sono le *claves* (o bastoncini), due cilindretti di legno sonoro (per es. palissandro) che, battuti l'uno contro l'altro, danno il suono più acuto del complesso; oppure il *campanaccio*, con la sua grande varietà di effetti timbrici, in relazione al punto dove viene battuto e al fatto di essere sospeso o tenuto in mano. Altro strumento interessante è la *cabaza*, una zucca vuota avvolta in una rete di perline che il suonatore smuove bruscamente, facendo contemporaneamente ruotare la zucca nei due sensi; il *chocallo* dalla forma cilindrica, contiene grani o semi secchi e si suona per scuotimento, come pure le *maracas*, costituite da una coppia di zucche contenenti grani o pallini e montate su manico; il *guiro*, costituito da un tubo cavo di legno zigrinato, si suona sfregandolo secondo i ritmi desiderati, con un piccolo legnetto.

Il vero strumento da virtuoso, nell'ambito della musica sudamericana, è tuttavia il *timbales*, formato da una coppia di tamburi, con membrana tesa su fusto di rame: se ne traggono no-

te alte e nitide, battendo sia la pelle che l'orlo metallico o il fusto stesso, con effetti sorprendenti.

Un altro tipo di tamburo monopelle, quasi sempre usato in coppia, costituisce i *bongos* che però si suonano con le mani, come le *congas* e la *tumba*, assai più grandi e a forma cilindrica.

Tutti questi strumenti comportano una pratica esecutiva molto impegnativa e complessa.

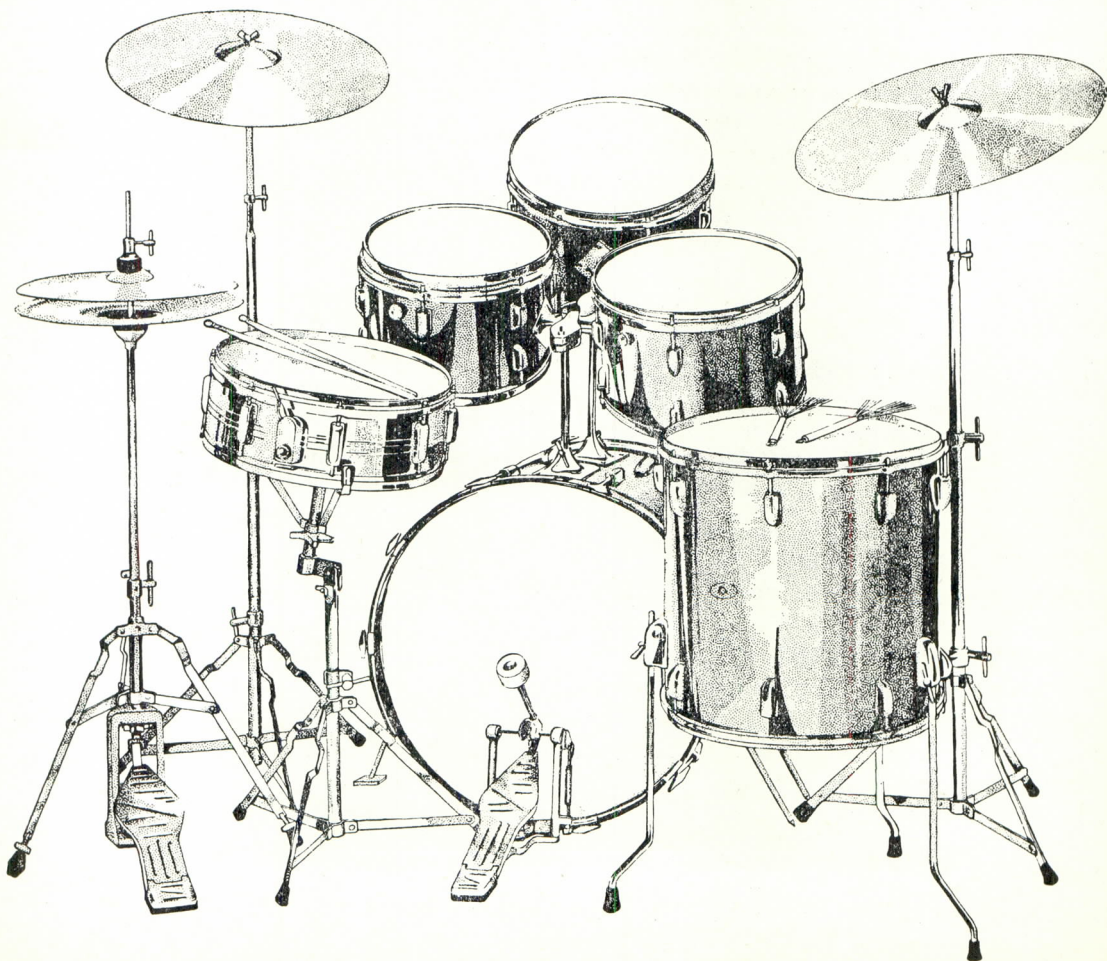
Il jazz deriva la sua strumentazione a percussione da quanto già esisteva in orchestra o nelle bande militari. Esso comprende normalmente un *tamburo* del tipo detto a cassa chiara, una serie di *tom-tom* (tamburi bipelle senza corde sottese), una *gran cassa* a pedale, *piatti sospesi* e il *charleston*, che consiste in una coppia di piatti montati orizzontalmente su un supporto verticale, fornito di un meccanismo a pedale per cui una molla spinge il piatto inferiore contro quello superiore.

Una batteria del genere presume l'impiego si-

multaneo di mani e piedi. Se suonata da maestro può dare un'incredibile varietà di suoni e rendere un'enorme complessità ritmica. Certi grandi batteristi come Jo Jones, Elvin Jones, Max Roach, Tullio De Piscopo, riescono a dare il ritmo all'intero complesso strumentale e al tempo stesso improvvisano stacchi, variazioni e commenti ritmici assai brillanti ed efficaci.

Presente spesso nel jazz è anche il *vibrafono*: questo strumento a percussione assomiglia abbastanza al *glockenspiel*, con la differenza che le sue lamine metalliche, accordate cromaticamente, sono provviste di tubi sottostanti, che funzionano da cassa armonica. Essi inoltre sono forniti di una piccola elica, azionata elettricamente che conferisce al suono un vibrato particolare. Il vibrafono, che fu introdotto negli anni venti, ha trovato virtuosi eccezionali in Lionel Hampton e, più tardi, anche in Milt Jackson, Bobby Hutcherson ed altri ancora.

(continua 1.)



Paolo Zubelli

Il fumetto è un mezzo per comunicare. E come ogni mezzo di comunicazione ha un suo linguaggio e una sua tecnica.

L'apparente semplicità ed immediatezza del messaggio non deve far dimenticare che per ogni tavola si sono rese necessarie ore di lavoro e di preparazione.

L'occasione offerta da questa rivista mi permette di dare, così, un esempio di tutto quello che sta dietro ad un fumetto.

Il soggetto

La scelta del soggetto è innegabilmente la prima cosa da fare. Le suggestioni, a questo proposito, sono svariate; nel mio caso, è stato un documentario televisivo ad indicarmi una vera storia da realizzare: «3 novembre 1918: l'ultima carica» (vedi le tavole alle pagine 73-76).

Il fatto si può così riassumere: un contingente di cavalleria italiana viene annientato in una carica senza speranza contro una trincea tedesca. Il fatto di per sé è «normale» nella assurda logica della guerra, ma può diventare emblematico se si pensa che quella carica avvenne ad armistizio appena dichiarato, senza che i soldati, naturalmente, lo sapessero.

Quelli furono, probabilmente, gli ultimi morti della guerra, o meglio le prime vittime della ... pace.

La documentazione

Determinato il fatto da narrare, si passa alla

documentazione. Esistono libri, biblioteche, giornali illustrati e, come nel mio caso, fumetti che trattano dell'epoca in cui si sono svolti i fatti.

Due sono state le esigenze che mi hanno orientato in questa documentazione: la realtà e l'astrazione.

Intendevo cioè, disegnare luoghi, divise e armi, in maniera sufficientemente precisa, ma nello stesso tempo dovevo cercare di astrarre per almeno due motivi: primo perché non ricordavo i particolari precisi del fatto (per es. si trattava di un drappello o di uno squadrone di cavalleria? Gli italiani erano del «Nizza» o del «Piemonte Reale»? E i tedeschi erano granatieri o che cosa d'altro?), e secondo perché volevo illustrare non la stupidità di questa azione specifica, quanto indicare la idiozia di tutte le guerre.

A tale proposito mi si potrà imputare un uso eccessivo di sangue, una truculenza forse esagerata. Se c'è stata esagerazione in questo (ma non credo), lo si è fatto apposta, perché anche il modo con cui si realizza una vignetta serve a connotare un'idea, ad esprimere qualche cosa. Non sono personalmente incline a lanciare grandi messaggi alle Genti e alle Nazioni (anche perché quattro tavole dilettantisticamente realizzate non sono grandi veicoli di trasmissione) però spero di aver suggerito l'idea che la guerra, a mio avviso, non è fatta di vittorie alate che inondano di fiori martiri caduti a difesa del sacro suolo natio, ma di sangue, tanto sangue.

Lo schizzo

Terminata la fase di documentazione ho cominciato a schizzare divise, armi, trincee, tutto quello che, insomma, mi sarebbe potuto servire come ambientazione.

Esaurita anche questa fase, si può iniziare a stendere la sceneggiatura, o almeno, la scaletta.

Ogni pagina viene, così, riprodotta in piccolo su di un foglio e poi divisa in vignette. A ciascuna vignetta viene assegnato un numero d'ordine che rimanda ad una serie di annotazioni scritte necessarie per la realizzazione del disegno (per es., posizione del personaggio, dialoghi, spazio del «balloon», eventuali rimandi a foto o a fumetti da cui trarre ispirazione, inquadratura, e così via).

Personalmente, mi sono abituato a pensare a una tavola, vale a dire pagina dopo pagina.

Anche se la scaletta è divisa per singole vignette, io ho già provveduto a schizzare in piccolo la partizione di ogni singola pagina per avere un'idea dell'insieme.

In accordo con certe tendenze moderne, le vignette non sono tutte uguali o simmetriche, non servono più a delimitare lo spazio regolare in cui disegnare. Anzi, è il disegno stesso coi suoi contorni a «ritagliarsi» uno spazio nel bianco della tavola.

La vignetta dovrebbe, allora, aiutare alla lettura e non imporre la sequenza delle azioni.

La pagina dovrebbe risultare armonica solo guardando alla sua ripartizione, prescindendo dal disegno.

La mia padronanza della tecnica, tuttavia, non è ancora tale da permettermi un'abolizione completa delle delimitazioni interne alla tavola, per cui ho cercato di realizzare una via di mezzo (non so fino a che punto riuscirà).

La realizzazione

Solo dopo questo lavoro preliminare posso passare alla realizzazione vera e propria, vale a dire al disegno (di dimensioni doppie rispetto al formato stampato) prima in matita e poi in china.

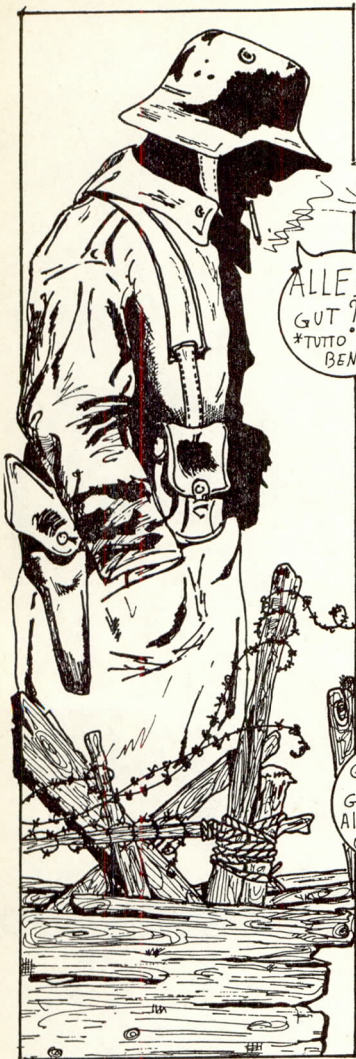
Per ultimo eseguo il «lettering», vale a dire le scritte. I disegnatori professionisti solitamente non eseguono il «lettering» personalmente, ma siccome sono un povero principiante devo di necessità essere ... autarchico.

Ecco, quel poco che avevo da dire su queste quattro tavole l'ho detto; ho raccontato brevemente un'esperienza. A voler essere spiritosi si potrebbe aggiungere in lista tutta una serie di dati sul numero di ore impiegate, chili di carta usati, litri di caffè ingollati, numero di matite consumate, metri di gomma usati, ettolitri di china adoperata, e così via, ma quando un lavoro viene fatto con passione non si tengono certe contabilità.

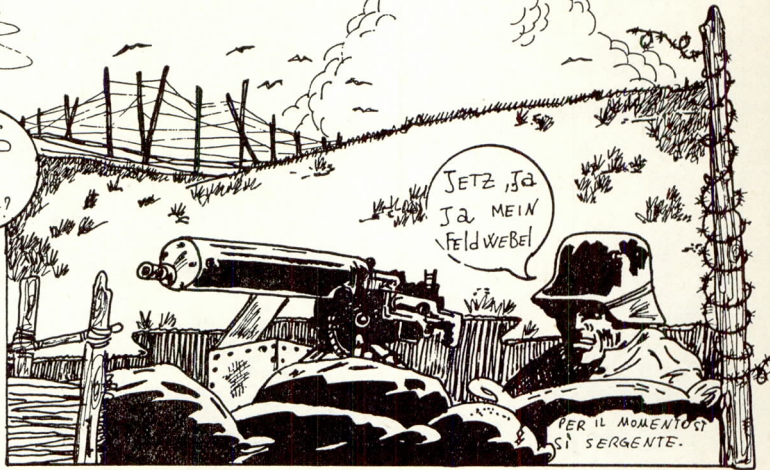
BIBLIOGRAFIA SUL FUMETTO

- | | |
|---------------------|--|
| AA.VV. | Il fumetto a scuola, Collana «Idee chiare», n. 21, Paravia, Torino |
| AA.VV. | Il fumetto, De Agostini, Novara, 1973 |
| AA.VV. | Enciclopedia del fumetto, Sansoni, Firenze, 1970 |
| Becciu L. | Il fumetto in Italia, Sansoni, Firenze, 1971 |
| Calisi R. | Stampa a fumetti, Ed. Comunicazioni di Massa, Roma, 1965 |
| Del Buono O. | Enciclopedia del fumetto, Milano Libri, Milano, 1969 |
| Eco U. | Apocalittici integrati, Bompiani, Milano, 1974 |
| Genovesi G. | La stampa periodica dei ragazzi, Guanda, Parma, 1972 |
| Ghioni-Granelli | Il fumetto, Cnos-Fap, Bologna, 1977 |
| Gubern R. | Il linguaggio dei comics, Milano Libri, Milano, 1972 |
| Imbasciati-Castelli | Psicologia del fumetto, Guaraldi, Firenze, 1975 |
| La Ferla F. | Con i fumetti, Elle Di Ci, Leumann-Torino |
| Strazzulla G. | I fumetti ieri e oggi, Cappelli, Bologna, 1977 |
| White-Abel | Sociologia del fumetto americano, Bompiani, Milano, 1966 |

3 NOVEMBRE 1918
L'ultima Carica.



ALLES
GUT?
TUTTO
BENE?



JETZ JA
JA MEIN
FELDWEBEL

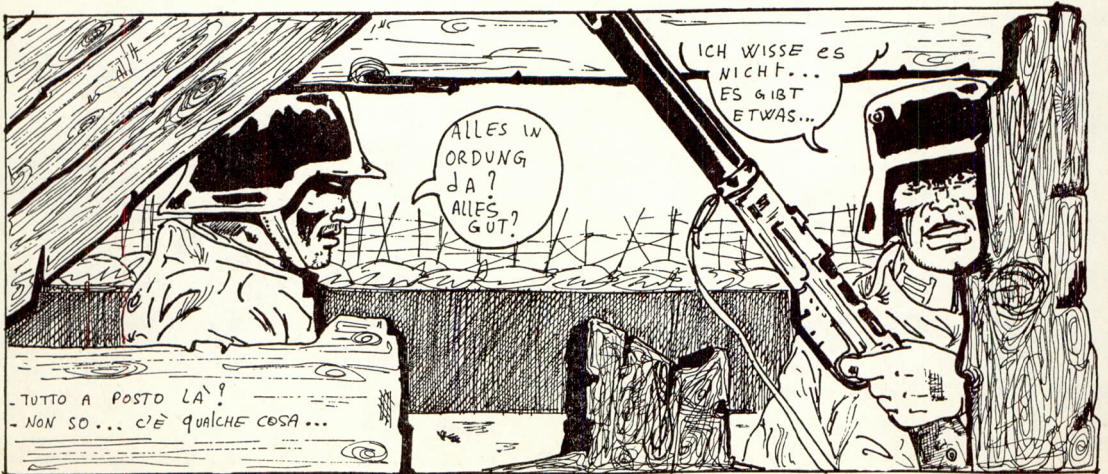
PER IL MOMENTO
SÌ SERGENTE.



GUT
G-UT
Alles in
ORDUNG

AUCH
HIER ALLES
IN ORDUNG,
FELDWEBEL

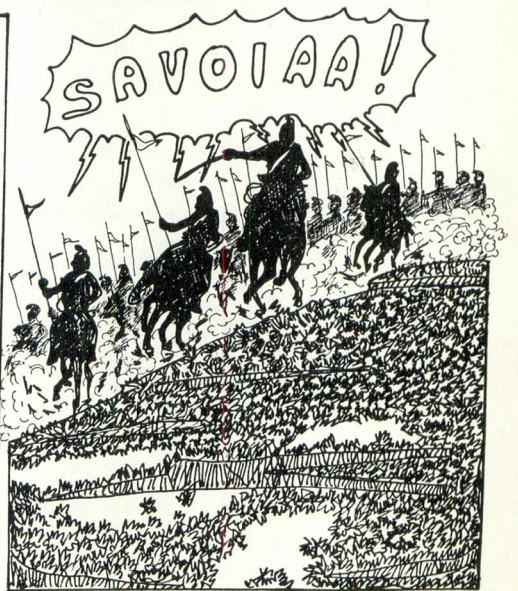
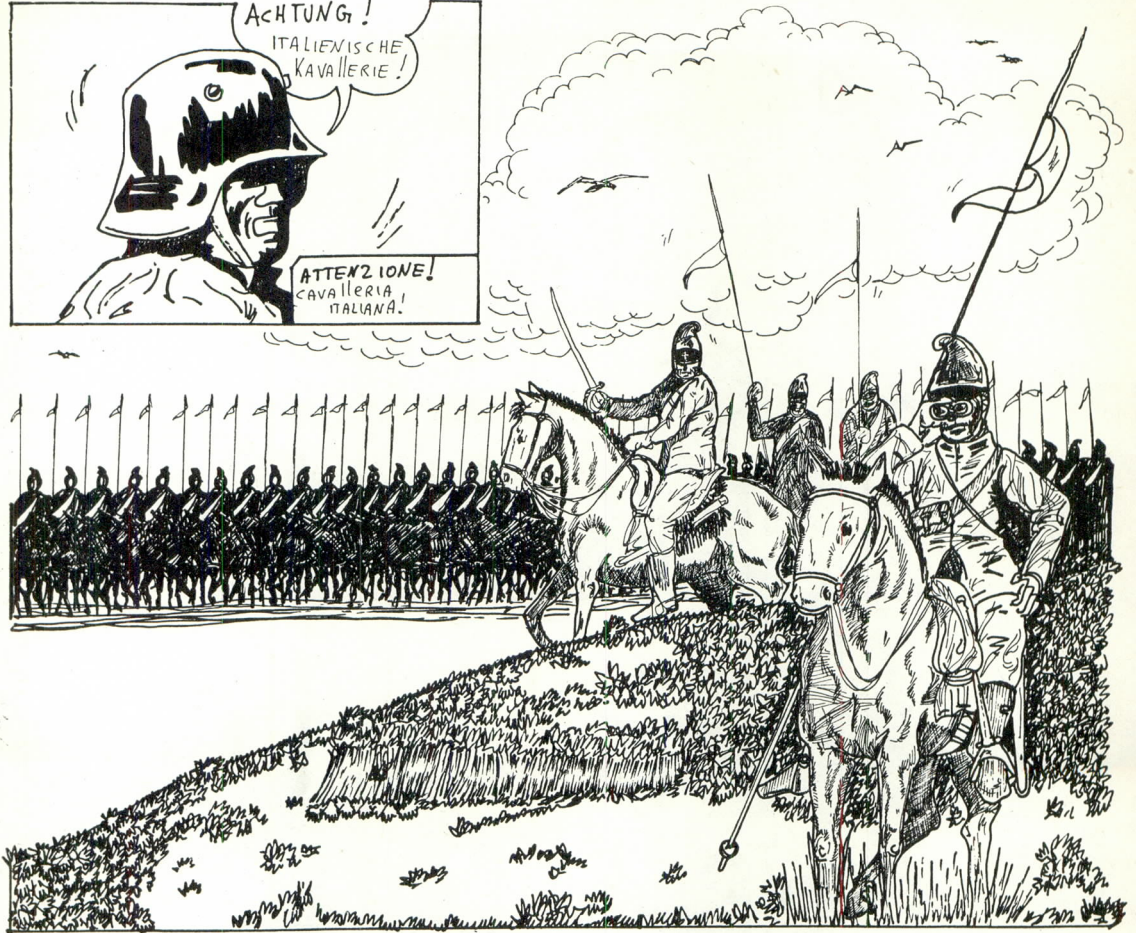
- ANCHE QUI TUTTO IN ORDINE
SERGENTE.
- BENE... BENE... TUTTO IN ORDINE



ALLES IN
ORDUNG
JA?
ALLES
GUT?

ICH WISSE ES
NICHT...
ES GIBT
ETWAS...

- TUTTO A POSTO LÀ?
- NON SO... C'È QUALCHE COSA...



SIE ANFANGEN!!
SIE SIND NARREN
FEUER!

CARICANO !!
SONO PAZZI
FUOCO!

TRA-TTA-TAT-TAT-TA

SAVOIA!!

SAVOIAA!

TRATT-TA-TA-TA-TAT-TA-TATA-TAT-TAT-TA-TAK

PTING
PTING
PTING
PTING

Paolo Jullien



HALT KAMARADEN!
 HALT! HÖRT..
 ES GIBT DER
 WAFFENSTIL STAND!
 HÖRT...

FERMI CAMERATI! FERMI!
 ASCOLTATE... c'è l'ARMISTIZIO!
 ASCOLTATE...



Già... la guerra era proprio finita.
 Ma qualche soldato non l'avrebbe mai saputo.



Il mattino del 3 NOVEMBRE 1918, nel Settore della VAL LAGARINA, si levò una bandiera bianca. Gli IMPERI CENTRALI chiedevano un armistizio. Di lì a poco LA PACE.

CONDIZIONE GIOVANILE E CULTURA ALTERNATIVA

Giancarlo Milanese

Al culmine della contestazione sessantottesca non pochi osservatori della condizione giovanile avanzarono l'ipotesi di una ormai imminente rivoluzione culturale, di cui i giovani sarebbero stati i protagonisti assoluti. Si parlò allora di una possibile *nuova cultura giovanile*, vero ribaltamento di valori che avrebbe potuto costituire un'alternativa radicale alla cultura tradizionale, ormai travolta dalle contraddizioni della incontrollata crescita industriale. L'ipotesi sembrava trovare conferma nelle affermazioni di non pochi studiosi che vedevano realizzarsi nella condizione giovanile le premesse per la costituzione di una *nuova classe sociale*, dotata di una propria coscienza soggettiva e perciò anche della capacità di elaborare autonomamente un progetto di uomo e di società.

Una serie di smentite

Questa convinzione, ispirata più dalle attese utopiche dei ricercatori che da una corretta interpretazione dei fatti, incontrava però una serie di pronte smentite. La costituzione dei giovani in classe sociale veniva negata in linea di principio dal marxismo ortodosso sulla base di considerazioni di carattere teorico: e cioè a causa della reale esclusione dei giovani dai rapporti produttivi che ne impediva una corretta analisi della realtà sociale e perciò un corrispondente progetto alternativo. Sul piano storico si assisteva, frattanto, allo sfaldarsi della fittizia unità del mondo giovanile per il venir meno delle ragioni che avevano motivato la mobilitazione di massa in funzione contestativa.

Subcultura

Il frantumarsi del movimento in una miriade di gruppuscoli in continua effervescenza diventava la controprova di una definitiva insostenibilità dell'*ipotesi della cultura giovanile* e riconduceva il fenomeno dell'impegno alternativo dei giovani a livello puramente *subculturale*. Ciò voleva significare che l'eventuale «produzione di valori» emergente dal mondo giovanile si sarebbe caratterizzata per il fatto di essere espressione *solo* di particolari gruppi minoritari (talora addirittura emarginati o auto-esclusi rispetto alla gran massa giovanile) e, allo stesso tempo, di essere una proposta *limitata ad un'area parziale del vissuto* o ispirata ad una prospettiva totalizzante (nel senso che tendeva a idealizzare o spesso ad ideologizzare la parte per il tutto). Si trattava perciò di una ipotesi che, almeno in teoria, attribuiva alla subcultura giovanile un carattere di *devianza non radicale ma limitata*, incapace cioè di ribaltare la cultura dominante e, al massimo, appena sufficiente a inserirvi elementi di cambio parziale; e tuttavia non le si poteva negare una certa efficacia nel motivare la crescente chiusura ed isolamento dei gruppi che ne erano i portatori.

Questo modulo interpretativo sembra adattarsi maggiormente alle formazioni giovanili che dal '68 in poi, fin verso il 1975-76, sono venute emergendo dall'area della contestazione anti-istituzionale; ma in certa misura si può applicare anche ai gruppi rimasti fedeli all'ancoraggio istituzionale (partiti, chiesa, ecc.) i quali pur avendo maggiori possibilità di mantenere

un rapporto flessibile con le masse giovanili si sono spesso ridotti ad esperienze subculturali o per reazione all'aggressività altrui o per bisogno di identità propria o per mancanza di stimoli e di esperienze più vasti.

DOPO IL 1975-76

Resta per altro da verificare se dopo il 1975-76 sia emerso qualcosa di nuovo nella condizione giovanile.

L'area della autonomia

Un primo fenomeno è certamente rappresentato dall'allargarsi dell'area della «autonomia» che si presenta con caratteri contraddittori ed ambivalenti. L'«ala creativa» del movimento (circoli proletari giovanili, indiani metropolitani, ecc.) pur nella sua parabola sostanzialmente effimera, ha offerto una controprova convincente non solo delle difficoltà persistenti di una proposta culturale globale ed alternativa ma anche dell'*ipoteca* e del *rischio partecolarista* insito in ogni domanda che sia priva di una fondata visione del reale. Le problematiche dell'area creativa esprimono infatti più l'ansia di un consumismo negato («ci mancano i soldi per divertirci») che la preoccupazione per una nuova qualità della vita. Le istanze per i valori della gratuità, della spontaneità, della festa, ecc. denotano, in sostanza, l'affermarsi di un vitalismo carico di folklore e di irrazionalità, espressione reattiva e forse salutare rispetto al soffocante decennio di rigorosa militanza collettiva, ma certo non portatore di un progetto culturale serio.

L'«ala intellettuale» dell'autonomia (con pensatori come Negri, Alquati, Rovatti, Berardi, ecc.) va elaborando una nuova teoria dei «bisogni» che tenta di recuperare il privato, a partire dalle condizioni di reale emarginazione di molti giovani. Da un punto di vista culturale questa operazione, per altro importante, si trasforma in un equivoco pericoloso; anzitutto perché viene teorizzata l'attuale crisi come base unica e permanente di elaborazione dei progetti (ma la crisi non è un principio o un criterio, è solo un fatto) e poi anche perché, *l'identificazione del bisogno con il desiderio* riporta

indietro ad una concezione tipicamente individualista-borghese della vita e della cultura. Infine l'area «militante» non fa che continuare la proposta ideologizzata delle minoranze extraparlamentari, aggravandone non solo il contenuto subculturale ma affidandolo all'argomentazione convincente (!) della violenza armata.

Razionalità e irrazionalità

Il discorso sull'autonomia offre l'occasione per una riflessione sui rapporti tra razionalità ed irrazionalità nella produzione culturale. Se è vero che ogni nuova cultura implica una certa aliquota di componenti irrazionali (intuizione, radicalità, creatività, idealismo, partecipazione emotiva, ecc.), è anche vero che per farsi progetto essa ha bisogno di una più compiuta elaborazione, dettata da un'esperienza prolungata nella prassi, che la riconduce ai bisogni fondamentali dell'uomo e al loro concreto spessore storico. Credo non sia criminalizzante nei riguardi della condizione giovanile l'affermare che molte espressioni culturali dell'attuale generazione postsessantottesca sono solo un sintomo della disgregazione prodotta dalla crisi della nostra società (e, al limite, un inadeguato tentativo di reagirvi), un irrazionale (anche se comprensibile e talora giustificabile) ricorso a giustificazioni pseudo-teoriche di un comportamento in realtà disarticolato e contraddittorio.

Verso la fuga dalla realtà

Certe aree dell'autonomia, del resto, sconfinano verso gli spazi (crescenti) della devianza giovanile, cioè verso i comportamenti che denotano radicale incapacità (per debolezza, per scarsa socializzazione/educazione, per paura...) di affrontare la durezza della nostra società e che perciò sfociano nella progressiva tentazione dell'auto-esclusione, dell'evasione, della fuga dal reale. In questa situazione vi è solo subcultura dell'emarginazione, cioè vi è solo il tentativo di legittimare la situazione di fatto (droga, delinquenza, ecc.) in cui il giovane si è venuto a trovare, ma non vi è certamente né l'intenzione né la possibilità reale di una elaborazione culturale capace di diventare alternativa per la vasta società.

L'AREA DELLA CULTURA LAICA E QUELLA CATTOLICA

Caso mai i segni di una rinnovata fiducia verso progetti culturali consistenti vanno ricercati in altre direzioni, nei gruppi giovanili che vanno perseguendo il tentativo di immettere nella società in crisi *una diversa razionalità*, cioè una ricerca di senso e di verità che negli ultimi anni si era rivelata molto deficitaria. Si tratta di gruppi appartenenti sia all'area della cultura laica, sia a quella cattolica, che ha dimostrato una rinnovata vitalità, soprattutto a livello di associazionismo giovanile.

Il «privato» e il «politico»

Piattaforma comune di questi gruppi, e perciò fondamento della loro elaborazione culturale, è un più attento interesse nei riguardi delle problematiche del «privato», inteso per altro in modo molto articolato. E' in questa area di tematiche che vengono posti gli interrogativi più urgenti riguardanti l'identità personale, i rapporti di coppia, le interazioni sociali più allargate, le dimensioni etiche dell'azione privata e collettiva, cioè, in una parola, gli interrogativi che vertono sul «chi sono io» più che sul «che cosa fare». Si tratta dunque di una rivalutazione dei temi che erano stati «rimossi» durante la stagione postsessantottesca e che ora è possibile riprendere solo perché è stata attuata una decisa desacralizzazione del «politico», finalmente spogliato dei suoi connotati ideologici e restituito a dimensione «laica», cioè non totalizzante, dell'essere e dell'agire. Indubbiamente l'incontro tra una diversa consapevolezza del privato e una diversa concezione del politico finisce per sbloccare ed arricchire tutta l'attività culturale, che sembra ora poter superare la monotonia ripetitiva del passato. E tuttavia il recupero del privato e la desacralizzazione del politico non sono esenti da alcuni rischi. Anche in questi gruppi emergenti è possibile trovare una concezione del privato che ripete, come in certe componenti dell'autonomia, il modello individualista già messo in crisi dalla contestazione sessantottesca; come pure è possibile imbattersi in una riedizione del politico che riecheggia la concezione negativistica e denigratoria già acce-

ditata e giustificata dalla prassi del malcostume corrente. In altre parole si deve dire che la nascita di un'alternativa culturale è accompagnata, come sempre, da molte ambivalenze, che ripropongono nella loro interezza le perplessità già presenti al momento dell'esplosione sessantottesca. E cioè: si tratta di una cultura «nuova»? si può sperare in una rapida diffusione del modello emergente, in modo che dopo i giovani lo possano accogliere e interiorizzare anche gli adulti? si apre dunque una diversa fase del protagonismo giovanile che prelude ad una imminente e radicale rivoluzione culturale?

Il protagonismo giovanile

A queste e ad altre simili domande non è facile rispondere. Anche un osservatore distratto sarebbe in grado di dire che i segni di una rinnovata partecipazione dei giovani alla produzione dei valori sono ancora sporadici e discontinui, sintomi significativi ma minoritari di uno sforzo che va a infrangersi contro l'indifferenza di molti altri giovani (sono i «garantiti», gli «appagati», gli «integrati»), l'immobilismo di gran parte del mondo adulto, l'ostilità di gruppi ancor legati all'idea di una radicale negazione del sistema come unica risposta da opporre alla disgregazione. A ciò si deve aggiungere una serie di considerazioni che riguardano le stesse «regole» della dinamica culturale, che ha bisogno di tempi lunghi e che non registra mai mutazioni rapide se non a livello di modelli secondari e periferici. Per questi motivi l'impatto complessivo delle minoranze giovanili rispetto alla «produzione di valori» è da giudicare con molta prudenza: il protagonismo dei giovani risulta condizionato non tanto dal loro disinteresse o dalla tentazione di una privatizzazione crescente dei problemi, quanto alla situazione obiettivamente difficile entro cui si muove la loro ricerca di diversa razionalità per questa società disgregata. Il nostro è un tempo di caduta dei miti, di crollo delle «speranze collettive», di ridimensionamento delle utopie. Al disfaccimento della cultura contadina (tuttora in lenta decomposizione, senza sostanziale recupero dei valori che ancora essa è in grado di esprimere) si aggiunge la crisi del modello borghese nella sua forma neocapitalistica, a dispetto di quanti

credono che la società industriale sia solo in una fase di transizione e che sia recuperabile pienamente, sol che le si restituiscano le condizioni di una piena funzionalità ed efficienza; crescono i dubbi circa la validità universale dei modelli storici di socialismo «reale», rivelatosi incapace di realizzare la democrazia e l'ugualitarismo; permangono le perplessità circa la praticabilità di una «terza via» di impronta cristiana, proprio per il rischio integrista che tale modello sembra implicare.

Utopie e devianze

In questa situazione sembra ingiusto richiedere ai giovani una lucidità di giudizio e una capacità di progetto che neppure gli adulti dimostrano di possedere. E' più realistico aspettarsi, paradossalmente, che essi continuino a produrre utopie in grado di risvegliare la coscienza critica della società adulta, e a mettere in circolo «proposte devianti» che funzionano da «detonatori» di ben più ampi processi di cambiamento culturale. Il destino di queste «utopie» e «devianze» risulterà vincente solo in presenza di condizioni facilitanti, sia tra i giovani che tra gli adulti. Ai primi si chiede di non separare l'utopia dalla storia, di non chiudersi nei ghetti ma di confrontarsi con le altre componenti della dialettica sociale, di valutare realisticamente la portata eversiva dei modelli alternativi; ma non si rischia, con tutto ciò, di snaturare il contributo specifico dei giovani e di accelerarne la precoce integrazione nella società che rifiutano?

Agli adulti si chiede di rinunciare all'egemonia culturale (cioè al loro potere di controllo sui valori «stabiliti») per rendersi disponibili ad un vero confronto con i giovani, di porre fine al cinismo e alla ostentata sufficienza con cui accolgono le «provocazioni» giovanili, di

impegnarsi non solo accademicamente in progetti di sperimentazione del nuovo; ma non si rischia, con tutto ciò, di ricadere in una prassi «giovanilista» che dal '68 in poi ha affascinato gli adulti meno preparati all'impatto della contestazione studentesca?

Giovani e adulti

In realtà le due componenti, giovanile ed adulta, devono trovare un diverso piano di confronto e di incontro. L'alternativa culturale non nasce solo e principalmente dalle proposte di strati sociali esclusi dal potere politico, sociale, produttivo, culturale, religioso (come sono i giovani, specie studenti), proprio perché una cultura dell'emarginazione serve solo a gratificare gli emarginati se non si apre ad orizzonti più universali, se non raccoglie, cioè, le domande di valore di altri strati fino a gestire un progetto di tutti e per tutti. D'altra parte il nuovo non può emergere da chi si è ben installato nel potere e ne ha fatto una fonte di valore e di identità, tale da escludere perfino l'ipotesi di un cambio.

Concludendo si può dire che nel panorama frastagliato della condizione giovanile sono identificabili alcuni segni inequivocabili di una nuova disponibilità dei giovani (o almeno di alcuni di essi) al processo di innovazione culturale.

I contenuti della loro elaborazione teorica e pratica non sembrano avere ancora dei connotati precisi, ma sono sufficienti a porsi come piattaforma concreta per un confronto più maturo con il mondo degli adulti, da cui non escano né l'esito di un protagonismo giovanile utopico e inconcludente né quello di un vuoto giovanilismo degli adulti, segno di facili abdicazioni. La sintesi che ne può risultare è oggetto di una scommessa positiva.



SERATE MUSICALI SINFONICHE

Claudio Valnegri

Sotto questo nome sono state organizzate dal Centro Giovanile Rondinella di Sesto San Giovanni, le serate di audizione di musica sinfonica in edizioni discografiche.

Una iniziativa forse non proprio nuovissima ma certamente rara.

Un tentativo di accostamento alla musica classica specialmente dei giovani. E dobbiamo dire che hanno risposto bene. Non è stata certo la loro una presenza oceanica, ma significativa di un risveglio di interessi per questo genere di musica.

Le quattro serate sono state presentate ed animate da un vero appassionato di musica, il Dott. Gambassi, che con presentazioni sobrie e precise ha creato un vero clima di ascolto. Questo in fondo era lo scopo che si prefiggeva l'iniziativa: insegnare ed ascoltare la musica. Il metodo scelto nella presentazione è stato quello del confronto, e l'accostamento o di autori, o di sensibilità, o di temi trattati.

Si è partiti dalla musica russa cui ci si è accostati attraverso la diversa sensibilità di due autori tra loro contemporanei:

— Rimski Korsakov popolare e folklorico ne «La Grande Pascqua russa» sognante ed orientaleggiante in «Sherazade».

— Racmaninov lirico e romantico nel possente «Concerto n. 2 per pianoforte ed orchestra».

La ricerca della affinità e diversità nello stesso tempo tra un gigante: Beethoven, «un poeta della musica» (Schubert) è stato il tema della seconda serata.

Del primo si è ascoltato il «Concerto in re maggiore» per violino e orchestra, opera non tra le maggiori di Beethoven (è nota la sua predi-

lizione per il pianoforte) ma pure significativa. Di Schubert la celeberrima sinfonia «incompiuta» (Sinfonia n. 8), che risente molto nella forma e nella costruzione dell'influsso di Beethoven. Qualcuno l'ha persino definita la più bella sinfonia di Beethoven.

Ardito e scioccante, ma per molti versi interessante l'accostamento tentato nella terza serata tra il Bach della «Missa Solennis in Si minore» (di cui si sono ascoltati parte del Credo, il Sanctus, l'Agnus Dei) e la Rock-opera «Jesus Christ Superstar». Un confronto che non è andato al di là di una comparazione, su temi analoghi, di due epoche diverse, ma comunque di grande interesse.

Ed infine, ultima serata, l'America vista da un boemo, Dvorak, che scrive ai suoi compatrioti «dal nuovo mondo» quasi una lettera sul pentagramma narrando loro le impressioni e le emozioni provate nei primi mesi passati nella nuova terra e tra gente tanto diversa ed imprevedibile. Questa è infatti la Sinfonia n. 4 di Dvorak. Dall'altra parte l'America vista da un autentico americano, un uomo di Brooklin che nel primo dopoguerra vive l'esplosione del vizio, della sofferenza negra cantata negli spirituals, del jazz: George Gershwin.

Di lui si è ascoltato la mirabile «Rapsodia in blue».

Tutto sommato una iniziativa che ci pare riuscita. A questo ha contribuito l'impianto stereo Hi-Fi, di cui il Centro Giovanile è dotato, veramente buono.

Far amare la musica è opera di promozione culturale e quindi di promozione umana. Abbiamo deciso di continuare.

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. 4 - Luglio-Agosto 1979 - Spedizione in abb. post. Gr.IV (70)
EDITRICE ELLE DI CI - 10096 LEUMANN (TORINO)