

# ESPRESSIONE GIOVANI 78



# ESPRESSIONE GIOVANI 78

BIMESTRALE - ANNO I - NUMERO 5 - 1° SETTEMBRE 1978

---

## REDAZIONE

MILANO - 20125  
Via Rovigno, 11/A  
Telefoni:  
(02) 28.41.838 - 28.50.598 - 28.07.26

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

Carlo Alvoni, Bartolino  
Bartolini, Federico Bianchesi,  
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

---

## Corrispondenti

CAGLIARI - 09100 Viale S. Ignazio, 74	Francesco Loi
FIRENZE - 50121 Via del Ghirlandaio, 40	Vittorio Bicego, Giorgio Bruni, Mario Brusasco, Pierdante Giordano
GENOVA - 16151 Via Rolando, 63	Gino Berto, Primo Campion
MACERATA - 62100 Viale D. Bosco, 55	Giulio Nicolini
MESSINA - 98100 Via Lenzi, 24	Vincenzo Caruso, Olimpio Simonato
MILANO - 20129 Via Bovesin de la Riva	Dina Alberti, Graziella Curti
MOGLIANO VENETO - 31021 Collegio «Astori»	Severino Cagnin, Daniele Loro
NOVARA - 28100 Via Lamarmora, 14	Danilo Carretta
CASTELLAMMARE (NA) - 80050 Via Solaro, 11	Giancarlo e Roberto Guarino, William Rabolini
ROMA - 00156 Via Tiburtina, 994	Adriana D'Innocenzo, Antonio Petrosino
ROMA - 00185 Via Marghera, 59	Giuliana Cabras, Maria Pia Giudici, Maria Ossi, Laura Vincentini
TORINO - 10100 Piazza Maria Ausiliatrice, 9	Bruno Corrado, Bruno Ferrero
VERONA - 37100 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

---

## Abbonamento annuo

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

---

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

---

il cartellone di

**EG  
78**

numero  
cinque

**Bambini, questa sera  
teatro!, 2**



**Serapio e Erbabuona**  
fiaba in 3 quadri,  
di J. Diaz, 5

editoriale

teatro



**drammatiz-  
zazione  
e  
scuola**

**Lavoro di allenamento  
e tecnica  
dell'improvvisazione,**  
di Gottardo Blasich, 45

**Il corpo nel gioco trova  
la sua liberazione,**  
di Luigi & Bano, 54



**Cinema giovani:  
espressione S8, 27**

**Il cinema degli altri a  
Montecatini, 29**

**Come si fa un  
autarchico,**  
di Federico Bianchessi, 33

**The tramp,**  
di Charlie Chaplin, 36



**esperienze  
nuove**

**La donna,**  
di E. Leoni e M. Finardi, 63

**Il "Mamma",**  
di Federico Bianchessi, 64

**Due scalette,**  
di Roberto Guerrino, 65

cinema

**audio  
visivi**  
Pubblicità e natura,  
di Carlo Alvoni, 67

**avveni-  
menti  
e  
notizie**

**Teatro, 26**

**Cineforum, 74**



**fotografia**

**Viaggi nei territori della  
comicità e altrove,**  
di Bano Ferrari, 75

**Teatro e i giovani a  
New York,**  
di Mario Fratti, 78

**segnala-  
zioni**

**Foto-inserito, 32**

**Concorso, 81**

**P. Ciaikowsky, 73**

**Goblin, 79**  
di Luciano Scaglianti

# **BAMBINI, QUESTA SERA, TEATRO!**

---

## **Perché i bambini vogliono il teatro**

*Una «ooh!» di cento e più voci bianche, accompagnata da un istintivo e interminabile applauso, è stata la risposta di un gruppo di ragazzi delle elementari all'annuncio: «Questa sera andremo a teatro!».*

*Ma perché lo spettacolo teatrale scatena ancora tanto entusiasmo in bambini che possono vedere la tv ogni sera, fino all'ultima immagine che metodicamente chiude i programmi nazionali?*

— *Il teatro è fatto da uomini veri e umani, in carne e ossa. (Pietro, 10 anni)*

— *Il cinema si vede grande, la televisione si vede piccolo, il teatro si vede proprio giusto. (Franco, 8 anni)*

— *Il teatro è la stessa cosa delle persone vive... e mi piacerebbe andarci tutte le sere. (Gianluca, 11 anni)*

— *A me piace il teatro perché gli attori sono veri, invece alla tv e anche al cinema sono solo ombre e disegni. (Caterina, 9 anni)*

— *Il teatro lo fa la gente vera, vestita come una volta o anche da animali. (Marco, 8 anni e mezzo)*

— *Alla televisione devo solo vedere e pensare a quello che mi mettono davanti, perché se parlo o batto le mani nessuno mi ascolta; a teatro, invece, si può fare come un attore. (Marina, 10 anni)*

*Queste sono alcune delle risposte dei bambini stessi, e noi le condividiamo nella loro semplicità e verità.*

*Ci dispiace constatare come la loro grande attesa di teatro venga sistematicamente delusa o ingannata dagli adulti, specie da chi, a livello politico, scolastico e pedagogico ha l'obbligo e il potere di premiarla.*

## **Un teatro per e dei bambini**

*Espressione Giovani vuole fare qualcosa anche per i bambini.*

*Tra l'altro con insistenza ci è stato chiesto da maestre di scuola materna e delle elementari. Inoltre abbiamo la convinzione che passione e attitudine al teatro devono essere stimolate e educate nel bambino, come l'apprendimento di una lingua straniera o lo sport dello sci, se vogliamo che da adulti diventino protagonisti attivi di espressione drammatica ed elaboratori di nuovi spettacoli.*

Rifarci alle esperienze straniere può apparire il solito preferire l'erba del vicino alla propria, ma in realtà questa volta il nostro prato è quasi un deserto in confronto alla vicina Francia, ad esempio, nella quale operano sessantaquattro compagnie teatrali per bambini, e di queste trenta nella sola Parigi e banlieue. Da noi è stata significativa l'esperienza del Piccolo di Milano, con la «Storia di una bambola abbandonata», rimasta purtroppo un fatto isolato, estemporaneo e senza seguito. Altri tentativi fatti a Roma e a Milano sono purtroppo rimasti tali, salvo rare eccezioni. Prendere in considerazione il problema significa pensare e programmare concretamente un teatro per i bambini e dei bambini.

Evitiamo subito un malinteso comune: dire «dei o per i bambini» non è sinonimo di teatro da quattro soldi, disimpegnato, di cattivo gusto, un surrogato da tempo di guerra. Anche se nel passato purtroppo lo si è fatto, dobbiamo dire che oggi i bambini non si possono più imbrogliare perché si accorgono subito se intendi prenderli in giro o fare sul serio; se le cose che ad essi proponi sono vere, reali, belle, o il contrario. Il pubblico dei bambini è difficile ed esigente come quello adulto, anzi, di più, perché le loro emozioni e reazioni non sono ancora inibite o controllate ma immediate e alla luce del sole.

Quando poi lo spettacolo per i bambini o da loro recitato, è sincero e artistico, piace molto anche agli adulti pur nella semplicità del loro linguaggio. I grandi, nonostante le vissute esperienze, in alcuni momenti si ritrovano disorientati e alla ricerca di un senso da dare alla vita alla pari dei bambini.

#### **Un teatro-fiaba che insegni a giocare la vita**

Il teatro infantile deve sì divertire ma soprattutto insegnare il gioco della vita; e non può esonerarsi dal compito importante e difficile di aiutare i bambini a trovare il vero significato della vita individuale e di gruppo. Fare prendere coscienza che la vita è un dono importante, che è gioia e finirà bene, è, a nostro parere, il primo obiettivo del teatro infantile e giovanile. Non deve quindi accontentarsi di soddisfare la voglia evasiva o la curiosità ingenua dei giovani spettatori trasmettendo informazioni e conoscenze indipendentemente dal significato. Tanta nausea giovanile trova una spiegazione nella superficialità e inconsistenza di significati e di motivazioni esistenziali ad essi proposti dal mondo adulto.

Un teatro autentico, al contrario, arricchisce la vita del ragazzo, eccita l'immaginazione, lo aiuta a chiarire le emozioni e ad armonizzare ansie e aspirazioni, lo porta a riconoscere le difficoltà della vita, ad accettarne le frustrazioni, gli suggerisce sempre una soluzione positiva ai problemi vitali che lo affliggono, tiene viva l'utopia indispensabile per qualsiasi progresso. Nonostante tutto quello che si è detto e scritto sulle fiabe, i racconti popolari, le vecchie storie, restiamo del parere di Schiller quando dice che «c'è un significato più profondo nelle favole che mi furono narrate nella mia infanzia che nella verità qual è insegnata dalla vita».

E per questo proponiamo prima di tutto di raccontare ai bambini le vecchie storie dei nostri nonni, dal tema profondamente umano e universale, frutto di una elaborazione secolare della saggezza popolare. Sarebbe interessante mettere a confronto le antiche fiabe di ogni popolo per ritrovarne il significato comune.

In realtà molto teatro primitivo era la rappresentazione di una favola che

dava la possibilità a ogni spettatore di comprendere meglio se stesso per trovare successivamente il modo di convivere con il mondo circostante molteplice, complesso e alle volte nemico. Anche oggi un teatro-fiaba aiuterebbe il bambino a organizzare con coerenza i propri sentimenti, gli offrirebbe una educazione morale allenandolo a distinguere il bene dal male, gli indicherebbe induttivamente, senza concetti astratti ma con personaggi, situazioni e fatti quali sono i vantaggi del comportamento leale e onesto. Un teatro-fiaba può comunicare ai bambini che la lotta contro il difficile della vita è inevitabile; che dentro di noi c'è il buono e il cattivo, la virtù e il vizio; e che abbiamo sempre delle risorse per trasformare il male in bene; e inoltre metterebbe il bambino di fronte ai principali problemi umani: la miseria, la vecchiaia, l'ingiustizia, la violenza, la morte, i limiti della nostra esistenza, l'aspirazione alla vita, al di là della morte. Il teatro-fiaba aderendo vitalmente all'inconscio del bambino, dice Bettelheim, può veramente aiutarlo a familiarizzare con la parte più selvaggia di se stesso, senza processi razionali ma sognando a occhi aperti, rielaborando la favola vissuta in prima persona in risposta alle sue pressioni interiori.

#### **Parlato in lingua «semplicità»**

*Il linguaggio non realistico ma fiabesco e simbolico è certamente il meglio compreso dai bambini. E sue caratteristiche sono l'immaginativa, l'universalità, ma soprattutto la semplicità.*

*Giorni orsono, siamo rimasti con la lingua in bocca davanti alla partecipazione vivace e intelligente di mille bambini e ragazzi spagnoli ad uno spettacolo in lingua cecoslovacca, impossibile per chiunque non la conosca.*

*Ma «Come i diavoli presero moglie» era una favola popolare antichissima, che si ritrova in forme diverse nel repertorio di ogni paese; e la compagnia teatrale di Praga ha saputo recitarla con una scenografia e coreografia da fiaba, costumi e mimi fantasiosi, danze e musiche di una semplicità e immediatezza eccezionali, da superare la barriera della lingua.*

*Gli attori non erano più slavi, né spagnoli gli spettatori, ma varcato psicologicamente il proscenio, tutti sono entrati insieme nel mondo fiabesco che sta dentro ogni bambino, in un rapporto interpersonale che aveva del meraviglioso.*

*E' curioso vedere come i bambini molto spesso trovano più facile comunicare con i personaggi della favola, i clowns del circo e le maschere di Goldoni, che con il proprio padre, con l'insegnante, l'uomo o donna che incontrano tutti i giorni.*

*I bambini a teatro amano sedersi vicinissimi al palcoscenico, se è possibile sulla stessa ribalta; partecipano allo spettacolo, invitati o anche di propria iniziativa, proponendo agli attori sviluppi della vicenda inaspettati; al termine vogliono toccare gli attori come per rendersi conto ulteriormente della loro autenticità; li interrogano con domande e intuizioni di una proprietà e originalità sorprendente; vogliono sapere della loro vita, imparare a imitarli, prendere un ricordo; alla fine agli attori offrono la loro amicizia. Alla passione dei bambini per il teatro EG dedica questo numero di settembre e promette una nuova collana di testi teatrali per loro che sono i giovani più giovani; ma anche nella speranza che presto alcuni giovani più vecchi scelgano di fare un teatro professionale per i bambini.*

LA REDAZIONE

**Fiaba in tre quadri di JORGE DIAZ**  
**Musiche di Miguel Groba**  
**Traduzione dallo spagnolo di Pier Giordani**

JORGE DIAZ è nato in Argentina da padre asturiano e madre basca. Educato in Cile, ora risiede a Madrid. Prete apprendista, architetto, pittore, scenografo e drammaturgo. A quarantatre anni pensa che la sua vita sia stata un inquieto pellegrinaggio di paese in paese fra mille mestieri. La verità è che avrebbe voluto abbracciarli tutti, dagli artigiani più umili alle strade meno frequentate. Io credo che la sua non sia instabilità ma voracità: una grande fame di vita. E l'attore-artista — considerato fino alle ultime e in tutte le parti. In merito al testo l'autore ha scritto: «SERAPIO e ERBABUONA (o Erbabona, in spagnolo Erbamenta) contiene il rispetto e la tenerezza che sento per le cose umili, e per i bambini che incominciano a scoprire il senso della vita».

Mi sembrano interessanti gli spunti suggeriti al termine del testo teatrale per una ricerca da fare con i bambini:

- ricerca del significato di alcuni vocaboli e di alcune espressioni più significative;
- analisi dei personaggi per scoprire il vero significato della fiaba.

Il testo può essere recitato da soli bambini ma anche da adulti che vogliono divertire e divertirsi con i bambini.

P. G.

**Personaggi e...**

ARCADIO, un angelo fuoricampo  
SERAPIO, l'angelo spazzacamino  
SAN BOMBA, il vigile  
ERBABUONA, l'asino  
COMMENDATOR ECCETERA, vecchio avaro  
MECHITA, bambina simpatica  
LUCREZIA, la gallina

**interpreti**

.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....

*Questi personaggi ve li presento come li ho conosciuti la sera in cui SERAPIO ha deciso di andarsene dal cielo e di stare, definitivamente, in terra. Io non ci sono in questa storia, ma mi sarebbe piaciuto essere bravo come il mio amico, SERAPIO è mio amico. E' un angelo di quelli alla buona, un angelo spazzacamino. Ha la faccia nera di fuliggine e il cuore bianco come la farina. Spontaneo ed espansivo, non gli importerà di attirarsi le ire di SAN BOMBA pur di fare qualcosa che*

*gli sembra valga la pena. Ha la gran qualità di farsi amico di tutti al primo incontro.*

*SAN BOMBA è un santo tutta barba. Ha preso troppo sul serio il suo compito e non fa altro che vigilare notte e giorno sugli angeli. Tanto che risulta pesante e molesto.*

*A SAN BOMBA non sembrava buona una così grande inclinazione di SERAPIO per la terra.*

*ERBABUONA è il primo amico di SERAPIO sulla terra, è un asino affabile e curioso. Allergico all'erba non può mangiare altro che erba menta. Il suo destino, fino all'arrivo dell'angelo, era di girare con gli occhi bendati attorno ad un pozzo.*

*COMMENDATOR ECCETERA è il padrone di ERBABUONA e di tutto quello che abbraccia la sua vista, aiutata da un cannocchiale, che porta sempre con sé. Non dorme per pensare all'oro e sta tessendo una gran sciarpa con tutte le monete che guadagna. Alla fine, la sua stessa avarizia sarà la corda che servirà a legarlo.*

*MECHITA è una bambina simpatica, amica di SERAPIO ed ERBABUONA. Vive nei dominii del COMM. ECCETERA, che le strappa l'unica cosa che possiede, la sua gallina LUCREZIA. MECHITA lotterà per recuperarla e per dimostrare al vecchio avaro che non ha alcun diritto sopra di essa.*

*LUCREZIA fa quello che sa: chiocciare, chiocciare, ...*

#### **Costumi e trucco**

ERBABUONA - Offriamo qui due soluzioni fra le molte che possono essere realizzate. La prima può essere quella di vestire un bambino con una calzamaglia da ballo o qualcosa di simile di color marrone, con una coda cucita, scarpe dello stesso colore (può portare anche dei gambali di cartoncino marron o nero, o stivaletti). Nei negozi specializzati in costumi è possibile comprare una testona di asino fatta di *cartapesta*. Questa descrizione corrisponde alla *Figura A*.

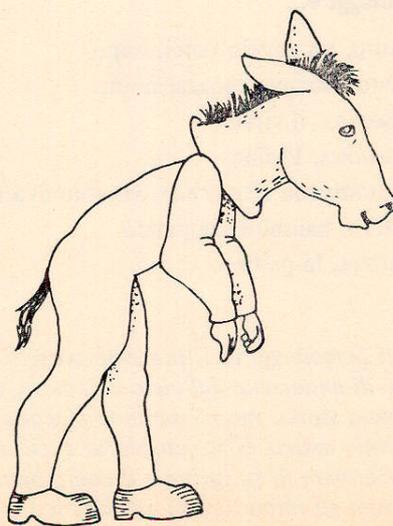


Figura A

L'altra soluzione è simile alla precedente con la variante che la testa sarà realizzata dagli stessi attori (*Figura B e C*). Ad essi suggeriamo: come punto di partenza nel loro lavoro potrebbero sopprimere alcuni dettagli o aggiungerne di nuovi, il disegno che è qui rappresentato è una semplice idea, l'importante è il lavoro fatto assieme e la creazione di qualcosa che rappresenti un asino. Se volete seguite questi suggerimenti:

Su un cartoncino di color marrone si disegnano innanzitutto le forme indicate nella *Figura C* e poi si tagliano lasciando, in tutti i lati che devono essere incollati, dei bordi o delle alette per facilitare in seguito la presa. Sia gli occhi che

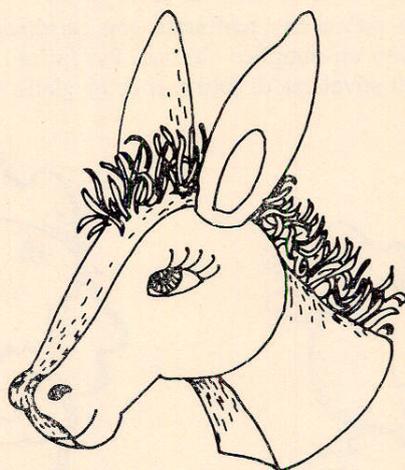


Figura B

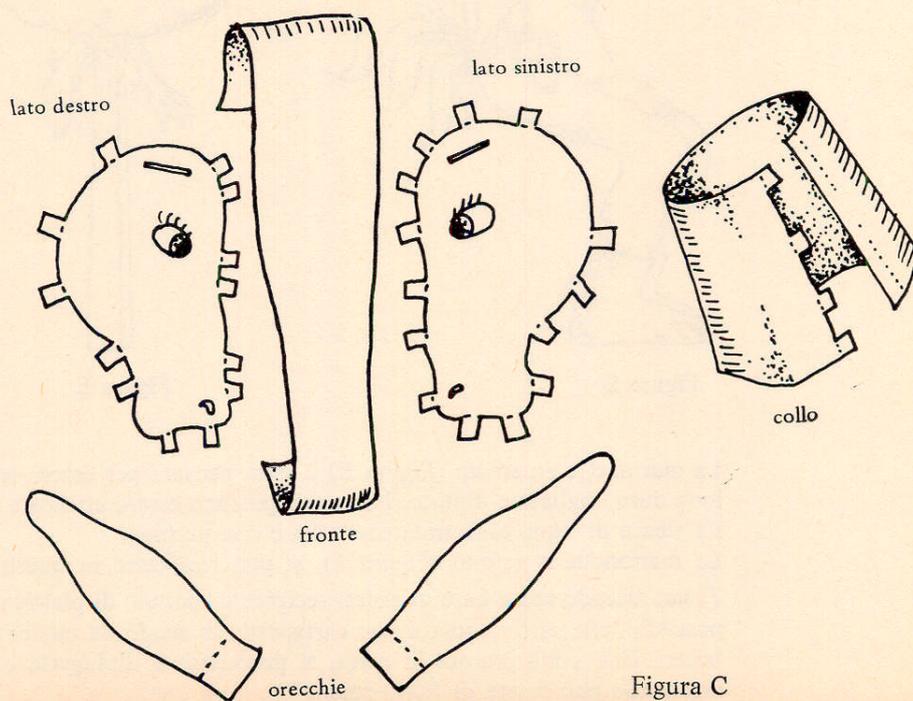


Figura C

le narici si possono ottenere dipingendoli o prendendo un altro pezzo di cartoncino di un diverso colore. La criniera si può fare con strisce di carta, *trucioli* di legno o fili di lana grossa.

LUCREZIA - Può essere a piacere una bambina mascherata o semplicemente una marionetta a guanto o a sagoma su stecca.

Nel primo caso la bambina può vestire una calzamaglia completa di colore azzurro o bianco alla quale si cuciranno delle strisce di tela dello stesso colore lungo tutto il braccio e una coda. Per coprire la testa userà un cappuccio dello stesso colore della calzamaglia e sulla parte superiore, per imitare la cresta, un pezzo di tela di feltro di color rosso.

Il becco può essere realizzato con cartoncino giallo e lo si assicurerà alla maschera con un semplice elastico. Per finire i piedi possono essere coperti da una specie di stivaletto di feltro di color giallo (*Figura D*).

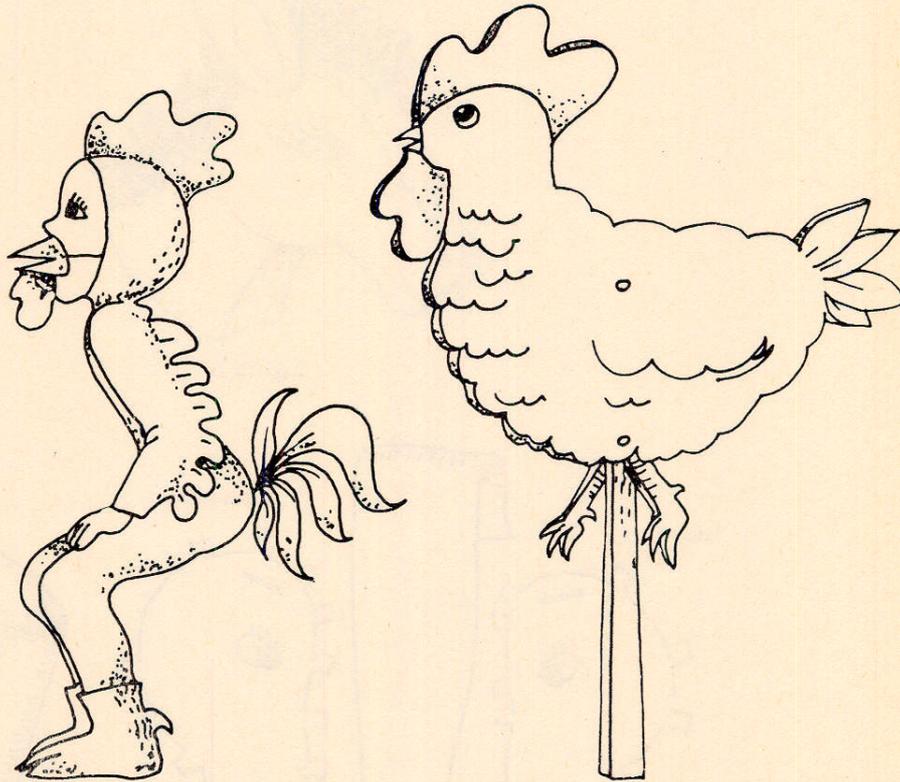


Figura D

Figura E

La marionetta su stecca (*Figura E*) è stata pensata per essere realizzata in cartone duro, tagliato e dipinto. Le zampe possono essere attaccate posteriormente. La stecca di legno assicurata con colla e con puntine.

La marionetta a guanto (*Figura F*), si può realizzare in queste due maniere:  
*Testa:* usando come base qualsiasi recipiente rotondo di plastica, il più rotondo possibile, che sarà ricoperto con cartapesta, in modo da modellare la testa e il becco. Una volta seccata la carta, si procederà a dipingerla e a incollarle la cresta che può essere di feltro rosso.

Un'altra possibilità per realizzare la testa, è quella di unire alcuni fogli di *polistirolo* fino ad ottenere un cubo, poi ritagiarlo con un coltello fino ad ottenere la forma desiderata. Dato che questo materiale è molto fragile, è necessario, una volta ricavata la forma voluta, coprirlo con garze o bende e poi con un pennello dipingerla di colla e, quando la colla è secca, con il colore che si creda conveniente usando pittura plastica.

Il corpo è semplicemente un pezzo di tela grande quanto basta per coprire la mano dell'attore. Sopra si possono cucire due sagome tagliate (tela o cartoncino) a forma di ali, unite alla parte superiore ma con possibilità di movimento.

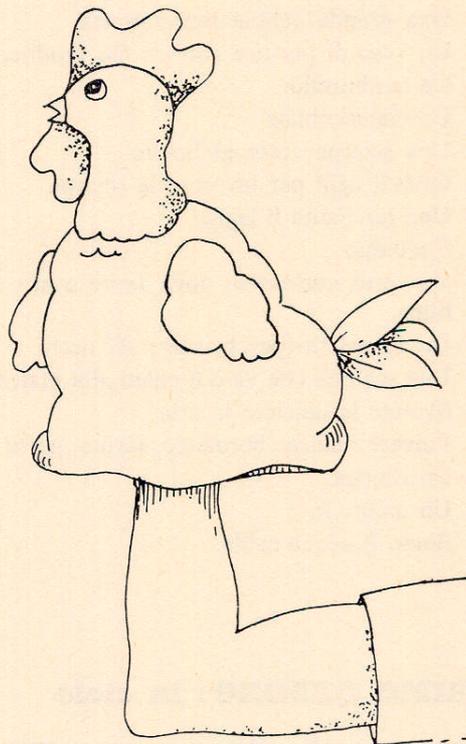


Figura F

### Scenografia

La scena può essere realizzata in uno spazio aperto, coi pochi elementi essenziali.

1° QUADRO: in cielo.

Su un cartello si legge: «IL CIELO»; su un altro più piccolo: «VIETATO SPURTARE PER TERRA».

Tra le nuvole al centro una grande stufa con fumaiolo in azione.

All'aprirsi del sipario, SERAPIO, sporco di fuliggine fino agli occhi, è accovacciato di fronte alla stufa. Soffia e tossisce alternativamente.

Come fondale ci può essere un gran Sole, dal momento che nella stufa si mette il combustibile per non far spegnere il Sole.

2° QUADRO: sulla terra.

Un albero che, secondo il copione, è un salice.

3° QUADRO: in cielo ancora.

Come al primo quadro.

NOTA. E' necessaria una scaletta che permetta agli attori di scendere in platea e agli spettatori di salire sul palcoscenico.

#### **Cose necessarie per la rappresentazione**

- Una gallina
- Una grande gabbia per portarla
- Un vaso di plastica con un filo produce un suono simile al chiocciare
- Un tamburello
- Un cannocchiale
- Una sciarpa color giallo-oro
- Grandi aghi per lavorare la sciarpa
- Una fascinetta li legna
- Fischiato
- Un certo numero di uova (vere o no) che verranno distribuite fra il pubblico.
- Un fazzoletto per bendare gli occhi
- Una scaletta che va dal palco alla platea
- Monete da lanciare in aria
- Polvere bianca: borotalco, farina, gesso
- Un cuscino
- Un ombrello
- Borse di acqua calda.

#### **PRIMO QUADRO: in cielo**

---

ARCADIO — (*fuori campo*) Mi chiamo Arcadio. Sono ancora piccolo ma ho già molte ore di volo. Io studio e sono sempre pulito, per questo evitavo Serapio, un altro angelo come me, che si dedica a spazzare i camini. L'ho visto in azione una sera come oggi e, da allora lo ammiro.

(*All'alzarsi del sipario si sente una voce che canta*):

#### **NEL CIELO C'E' UNA NUBE**

Su nel cielo c'è una nube — fiocco dolce di cotone  
su nel cielo c'è un braciere — infuocato di carbone.  
Nuvola è il paradiso — e gran braciere il sol  
Nuvola è il paradiso — e gran braciere il sol.  
Soffia zucchero alle nubi — riempi il sole di carbone.  
Se si spegne e scompare — restiam senza il suo calore.  
Togli le scarpe dai piedi — varca la porta del sol  
Togli le scarpe dai piedi — varca la porta del sol.

# NEL CIELO C'È UNA NUBE

1) Su nel cielo c'è una nu-be fiocco  
 2) sof-fia zucche-ro alle nu-bi riempi il

dolce di co- tone. Su nel cielo c'è un bra-  
 sole di car- bone. Se si spegne e scom-

ciere infuo- cato di car- bone. Nuvo-la è il para -  
 pa-re restiam senza'l suo ca-lore. Togli le scarpe dai

diso e gran braciere il sol. Nuvo-la è il para-  
 piedi varca la porta del sol. Togli le scarpe dai

diso e gran braciere il sol.  
 piedi varca la porta del sol.

1) Su nel  
 sol.

*(In mezzo allo scenario c'è una stufa da cui sale un camino. A un lato un cartello dice: «IL CIELO»; e su un altro più piccolo si legge: «E' VIETATO SPUTARE PER TERRA». Serapio, l'angelo spazzacamino, sporco di fuliggine fino agli occhi, sta inginocchiato di fronte alla stufa e soffia nel fornello. Tossisce e torna a soffiare. E' un angelo che fa pena, senza ali, senza aureola né tunica).*

SERAPIO – Alle volte penso che, nonostante sia un angelo, sono scalognato. Chi si chiama Serapio al giorno d'oggi? Nessuno. Ma io sì! Per seconda cosa, tocca precisamente a me questo lavoro. Immaginatevi! Mantenere accesa la caldaia del Sole. Mi hanno castigato perché mi son messo a tirare sassi alle stelle della Via Lattea. Si è rovesciato del latte e mi hanno pizzicato. Quando lavoro mi tolgo le ali per non conciarle come la faccia. E mi tengon qui, a soffrire nella caldaia del Sole! Però non mi lamento. A ogni angelo danno una lira, un chupa-chupa e un'aureola di carta argentata. E io con una canzone e un biscotto... fino a domani alle otto!

*(Ma Serapio è vivace fino a diventare turbolento e anche molto allegro; gli piace cantare stornelli).*

#### STORNELLI DI SERAPIO

Quando fai un ruzzolone — e ti rompi una caviglia — lungo i sentieri del cielo non piangere, ma ridi — canta, ti passa.

RIT. Dai, tu suona la chitarra — canta, ti passa, con melodia.

Quando poi ti senti triste — forse dai la colpa a Dio — e dici che ce l'ha con te non piangere, ma ridi — canta, ti passa. RIT.

Quando spazzi il tuo camino — con la coda di cometa — ti vedi emarginato negro. RIT.

non piangere, ma ridi — canta, ti passa.

Fate il solletico alla chitarra,  
continua così la canzone...  
canta, ti passa con melodia...

*(Alla fine della canzone Serapio si lascia cadere a terra per riposare).*

SERAPIO – Aaahhh, come sono soffici le nuvole e come si riposa bene su di loro!

Ma devo stare attento perché c'è un santo con un gran barbone che mi sorveglia giorno e notte e che mi tira le orecchie. Si chiama San Bomba. Se lo vedete, avvisatemi perché non mi sorprenda mentre me ne sto disteso.

Fatele il solletico alla lira,  
continua così la melodia...  
Lira, lira, lira, la...

*(Sta canticchiando la sua canzone senza accorgersi di nulla quando appare San Bomba con la barba e la tunica bianche.*

*Le grida dei bambini lo mettono in guardia. Cerca di farli stare zitti. Non avendo visto nulla, resta tranquillizzato).*

Cosa dite?... Vi succede qualcosa? Se continuate a gridare così, arriverà San Bomba e lì vi voglio vedere... Ssstt!... Sono sicuro che con tutto questo baccano verrà di certo! No, per fortuna non ha sentito nulla.

SAN BOMBA – *(tuonando alle sue spalle)* San Bomba è qui, e ha sentito tutto, angelo sporco e disobbediente! Che cosa hai fatto tutto questo tempo?

SERAPIO – Stavo so... so... so...

SAN BOMBA – Sor fannullone, sor dissoluto, sor inutile.

# STORNELLI DI SERAPIO

1) Quando fai un ruz-zo- lo - ne  
2) Quando poi ti sen-ti tri-ste  
3) Quando tu spazzi il ca-mi - no

e ti rompi u-na ca- viglia  
for-se dai la col-pa a Di- o  
con la co - da di co - me-ta

lungo i sen- tie- ri del cielo non  
e di - ci che ce l'ha con te  
ti ve- di e-margi-na-to ne-gro

pian-ger ma ri-di can-ta, ti passa.

Dai tu suona la chi-tar-ra

canta ti passa con me-lo - di- a.

*Coda*  
Dai tu suona la chi-

tarra canta ti pas - sa

con me-lo - di- a.

SERAPIO – Soffiando, soffiando...

SAN BOMBA – Soffiando o cantando? San Bomba ti canta adesso la quaresima. La quaresimaaa!

SERAPIO – *(alle sue grida Serapio cerca di dar l'impressione del lavoro)* San Bombetta, non si arrabbi, perché ho lavorato molto. I tubi sono uno specchio, vero?

SAN BOMBA – Ma... non te ne rendi conto?

SERAPIO – Di cosa?

SAN BOMBA – Della tua scioperataggine, la stufa del sole si sta spegnendo e quasi non scalda più.

*(San Bomba lo prende per una orecchia e lo porta fino al limite dello scenario).*

Guarda giù in terra. I campi sono un deserto di neve e la povera gente batte i denti.

SERAPIO – Che cosa è successo?

SAN BOMBA – Ti sei dimenticato di cambiare la nube di gas liquido e il sole si sta spegnendo.

SERAPIO – E cosa posso fare per scaldare tanta gente? Mi resta solo una scatola di cerini.

SAN BOMBA – Se non fosse per la mia borsa d'acqua calda, io stesso batterei i denti l'un contro l'altro. *(Toglie una borsa di acqua calda che porta nascosta sotto la tunica e se la mette sulla pancia).*

SERAPIO – Cosa si può fare?

SAN BOMBA – Devi andare sulla terra a prender della legna per la stufa del sole.

SERAPIO – Legna?...

SAN BOMBA – Sì, legna.

SERAPIO – Non sono mai stato sulla terra, San Bomba, gli angeli della terra mi riceveranno a sassate.

SAN BOMBA – Sulla terra non ci sono angeli ma uomini. Val la pena di andar giù a conoscerli!... *(In questo momento lo alza prendendolo per il collo della camicia e fa il gesto di lanciarlo).* Devi ritornare carico di legna, altrimenti il Paradiso resterà chiuso per te.

SERAPIO – Aspetti, San Bomba! Non mi sono messo le ali. Me le sono tolte per non sporcarle di fuliggine.

SAN BOMBA – E io ti lancerò senza ali né paracadute perché impari a non toccare la lira fuori orario. *(Lo scaraventa brutalmente sulle poltrone della platea).*

*(Cala il sipario. Si tolgono rapidamente dalla scena la stufa, il sole, i cartelli, le nuvole).*

## **SECONDO QUADRO: sulla terra**

---

*(La scena descritta nella presentazione).*

SERAPIO – *(Serapio si rimette dal colpo. Seduto a terra si sfrega la fronte dolorante)* Che atterraggio! Mi sono fatto un tremendo bernoccolo. Non mi sono rotto qualcosa per miracolo. Questa deve essere la terra, suppongo a vederla così fredda e dura. *(Guarda verso l'alto e fa un fischio. Grida facendo tromba con le mani. Poi si dirige verso i bambini).* Ehiii!... San Bomba!

Con la spinterella che mi ha dato mi ha fatto un uovo sulla testa. Sì, un bernoccolo!...

E quello lì si mette a ridere!

Lo accuserò davanti al Signore, vedrete...

Appena ho raccolto la legna me ne torno in volo e parlo io al Signore... Beh... in volo no... *(Si guarda le spalle cercando le ali)*.

Il Signore sì che ha la mano dolce come pelosella di pesca. Un giorno mi ha chiamato e mi ha detto: «Angioletto spazzacamino, sei il più umile di tutti. Io ti guardo sempre per i tubi dei camini e tolgo con le mie mani gli schizzi di fuliggine che ti entrano negli occhi». Mi ha abbracciato e gli ho sporcato di fumo tutta la tunica e la faccia. Abbiamo riso molto.

*(Serapio percorre le file di poltrone)*. Non si vede nessuno. Né un albero né un ramo secco. E' proprio brutto quest'angolo di terra. Non ci sono neppure le pulci... Ah! sì, qui c'è un animaletto simpatico. Ha le ali e è verde e rosso... Ahi, ahi, mi ha punto. Era una vespa! E' il colmo! Dopo il bernoccolo una puntura di vespa! Adesso ti becco io, vedrai...! *(Torna verso la scena cercando di afferrare un insetto e nello stesso tempo ne imita il ronzio)*.

*(In questo momento appare nella apertura del sipario il posteriore di un asino con la sua coda. La vespa si è posata sull'asino. Serapio l'ha seguita fin sul proscenio e guarda timoroso)*.

SERAPIO – Oh, la vespa si è posata sulla faccia di qualcuno. Deve essere un uomo! Com'è brutto questo povero signore! Questo ciuffo di capelli sulla faccia non deve lasciargli vedere niente... Signore... signore, non si muova. Ha una vespa sulla faccia. La pungerà.

VOCE DELL'ASINO – Non ho niente.

SERAPIO – Attento che sta per entrarle in bocca!

VOCE DELL'ASINO – Ho la bocca ben chiusa.

SERAPIO – Sembra che non gli faccia male. Adesso ammazzo la vespa *(Si toglie la scarpa e gli dà un tremendo colpo sul sedere)*.

ERBABUONA – *(appare l'asino tirando calci)* Lasciami in pace! Chi sei?

SERAPIO – Beh, io credevo che... Io sono Serapio, l'angelo. Io volevo solo uccidere la vespa.

ERBABUONA – Ah, un altro angioletto! Come quegli angioletti monelli del paese che mi punzecchiano quando ho gli occhi bendati.

SERAPIO – Perché ti bendano gli occhi?

ERBABUONA – Comm. Eccetera, il mio padrone, mi benda gli occhi e mi fa girare attorno al pozzo per tirar su l'acqua. Allora vengono questi bambini e mi punzecchiano.

SERAPIO – Il fatto è che io sono un angelo davvero.

ERBABUONA – *(non è convinto)* Sono asino ma non fino a quel punto... Ah, ah, ah... tsciù!

SERAPIO – Che ti succede?

ERBABUONA – Sono allergico. L'erba mi fa starnutire.

SERAPIO – Allora morirai di fame.

ERBABUONA – Posso solo mangiare l'erbabuona, la menta. Per questo mi chiamano così. Peccato che non rimane erbabuona da nessuna parte! Da quando il sole non scalda si son seccate le piante.

SERAPIO – Il sole non riscalda?

ERBABUONA – Certo, non senti freddo?

SERAPIO – *(che aveva dimenticato la sua missione, si mette a cercare da tutte le parti)* La legna... la legna... la legna per la caldaia del sole!

ERBABUONA – Che cosa posso fare per non starnutire?

SERAPIO – Mettiti il dito grosso del piede nel naso!

ERBABUONA – (*si siede a terra, si toglie la scarpa e cerca disperatamente di mettere il dito del piede nel naso*) Questa è bella, questo sì che è strano! Il corpo già non mi prude più e non starnuto. Senti, il tuo rimedio è meraviglioso! Sta a vedere che sei davvero un angelo.

SERAPIO – Certo che sì, Erbabuona, ma io non ho niente a che vedere con la tua cura. Dato che non ho trovato la legna, ti stavo tagliando l'erba buona.

ERBABUONA – Oltre a curarmi gli starnuti, mi dai l'erba buona. Grazie, Serapio... Per cosa vuoi la legna?

SERAPIO – Per la stufa del sole; sta spegnendosi. Se si spegne la terra morirà.

ERBABUONA – Diavolo! Bisogna far qualcosa. Io ti aiuterò. I contadini mi usano precisamente per portar legna.

SERAPIO – E se cominciassimo con questo albero?... (*Serapio indica l'unico albero che si trova sulla scena, ma vede che il suo amico si rattrista*).

ERBABUONA – Sai?... Questo salice è l'allegria dei poveri. Quando soffia il vento fa cantare le foglie. Solo la gente semplice, i contadini, lo possono sentire... Senti come canta il salice?

#### AMICO, CANTA CON ME

Amico, canta con me! — Se non sarete bambini, — se non sarete bambini, se non sarete bambini, questo canto non capirete.

Amico, canta con me! — Anche se il cielo è grigio, — anche se il cielo è grigio, — anche se il cielo è grigio, — nasce il sole ogni mattino.

Amico, canta con me! — L'albero buono non brucia, — l'albero buono non brucia, — l'albero buono non brucia, — la tua pena è come un soffio.

Amico, canta con me!

SERAPIO – Come si sente bene! Non posso tagliare un salice che canta... Dato che anche a me piace cantare!

Amico, canta con me,  
che l'albero non sarà legna  
e la pena non sarà eterna.

SAN BOMBA – (*da fuori*) Serapio, smetti di cantare che il sole si spegne!

(*Serapio, tanto occupato con l'asino si è dimenticato di San Bomba*).

SERAPIO – Subito, immediatamente, San Bombetta!

ERBABUONA – Io so dove ci sono degli alberi secchi, ma sono del Comm. Eccetera, il mio padrone, che è il signore di tutto quello che si vede qua attorno.

SERAPIO – Andiamo a tagliare quei rami secchi. Poi spiegherò io al Comm. Eccetera.

ERBABUONA – Si vede che non lo conosci...

(*L'angelo spazzacamino e monello è trasformato. La sua esperienza sulla terra, dopo il terribile atterraggio, gli va molto bene. Ma non tutto sulla terra è erba buona. Escono.*

*Sono appena usciti quando arriva il Commendator Eccetera, un uomo lugubre, vestito di nero e con una sciarpa immensamente larga di color giallo. Porta con sé uno sgabello che mette in mezzo alla scena. Salito su di questo guarda la platea con il suo grande cannocchiale).*

COMM. ECCETERA – Quante terre posseggio!... E' magnifico! Da qui si vede tutto

# AMICO, CANTA CON ME

TUTTI 1) A - mi - co                    canta con  
 2) A - mi - co                    canta con  
 SERAPIO 3) A - mi - co                canta con

me ...  
 me ...  
 me ..

1) Se non sa-re-te bam - bi - ni  
 2) Anche se il cielo è gri- gio  
 3) L'albero buo-no non bru- cia

*(eco)*  
 se non sa - re-te bam - bi - ni  
 anche se il cielo è gri - gio  
 l'albe- ro buono non bru - cia

se non sa-re-te bam -  
 an- che se il cielo è  
 l'al-be-ro buo- no non

bi- ni questo can -to non capi - re - te  
 gri- gio na-sce il so-le o-gni mat- ti - no  
 bru- cia la tua pe - na è co-me un sof- fio

2) A  
 3) A

mi - co                    can-ta con me!  
 mi - co                    can-ta con me!

molto bene: i rospi negli stagni, la frutta matura e la frutta marcia, eccetera, eccetera... Tutto si vede molto bene tranne l'asino che ho perso... Come può essere scappato con gli occhi bendati? Venderò questo boschetto da legna, i salici, gli alberi da frutta, eccetera, eccetera... Per tener il conto dei miei guadagni sto tessendo questa sciarpa con ogni moneta d'oro che guadagno. Quanto più sono ricco, tanto più è larga la mia sciarpa... Ah, ah, ah...

*(Mentre parla arriva Mechita con una gallina sotto il braccio. Al vederlo, ha paura e si mette a seguirlo alle sue spalle perché non avverta la sua presenza. Ma subito la gallina lancia un gran verso, che fa infuriare il Comm. Eccetera).*

COMM. ECCETERA – Che fai qui, mocciosa ladrona?

MECHITA – Non sono una ladrona. Questa gallina è mia. E' l'unica cosa che ho e voi me l'avete presa. La mia nonnina e io non abbiamo altra cosa da mangiare che le uova di Lucrezia.

COMM. ECCETERA – Questa Lucrezia, come la chiami tu, ormai non fa più uova...

MECHITA – E allora, perché me l'avete presa?

COMM. ECCETERA – Tutti quanti dicevano che questa gallina faceva una dozzina di uova al giorno. Io ho pensato che poteva essere la gallina dalle uova d'oro. E, ricorda una cosa: tutto quello che si arriva a vedere con il mio cannocchiale mi appartiene, e tutto quello che si muove e vive in queste terre è mio, compresa tu e la tua pidocchiosa gallina.

MECHITA – La mia gallina non è pidocchiosa! E se adesso non fa uova è perché ha dichiarato sciopero.

COMM. ECCETERA – Piccola maleducata, impertinente, cenciosa, eccetera, eccetera... Ti cacerò dalle mie terre! Vedrai!...

*(A Lucrezia il complimento non piace e chioccia indignata. Immediatamente fa coro alle parole della sua amica. Il Comm. Eccetera scende dallo sgabello e insegue la bimba, mentre Lucrezia chioccia disperata. Spariscono in un pazzo inseguimento e tutto torna calmo. In seguito entra Mechita in punta di piedi...).*

MECHITA – Se n'è andato?... Mi fa paura quest'uomo. *(Lucrezia interviene con i suoi versi)* So bene che anche tu sei spaventata, ma non brontolare altrimenti il Comm. Eccetera ci scopre e ci darà sulla testa il suo cannocchiale... Non mi far schiamazzi! Già me l'hai ripetuto tante volte che in vita tua non farai più neppure un uovo, ma io non ho colpa se il Comm. Eccetera ti ha legata per una zampa alla branda... *(Si sentono le voci di Serapio e Erbabuona che si avvicinano. Nascoste dietro al salice vedono arrivare Erbabuona caricato con un fagottino di legna. Con lui viene il suo amico)* Non far più neanche un verso, Lucrezia, sta arrivando gente!

SERAPIO – ...come ti dicevo, giocavamo gli angeli contro gli arcangeli. Era la fine del campionato. Mancava un minuto per terminare la partita... Io sono corso all'ala sinistra, ho dribblato cinque arcangeli, ho affrontato un serafino che faceva il portiere, ho sparato una cannonata... Gooool!... E subito, San Bomba, che era l'arbitro, ha fischiato la fine. *(In quel momento si sente un fischio).*

VOCE DI SAN BOMBA – *(da fuori)* Basta con le bugie, Serapio, e finisci di raccogliere la legna!

SERAPIO – *(guarda verso l'alto)* Sì, San Bombetta, adesso vado, adesso vado. Una volta che qualcuno credeva a quello che stavo raccontando... *(Un forte chiocciolo lo interrompe).*

ERBABUONA – E questo? Cos'è stato?

SERAPIO – Di certo è stato San Bomba: gli piace strombazzarmi dietro tutto il giorno.

*(Il chiocciolo si ripete con più forza. Erbabuona va fino al salice e ne fa uscire Mechita)*

ERBABUONA – Mechita!... Che cosa ci fai qui?

MECHITA – Mi nascondevo al Comm. Eccetera. E' furioso perché Lucrezia si è dichiarata in sciopero e non fa neppure un uovo e vuole gettarci contro i cani a me e alla mia nonnina.

SERAPIO – Galline in sciopero, nonnine, cani, eccetera, eccetera... Non capisco niente. Che cosa dice?

MECHITA – E questo da dove è uscito? Non è di qui.

SERAPIO – No, non sono di qui... sono di là.

*(Il mio amico Serapio, che quando sta con gli uomini ha qualcosa di candido, indica il cielo).*

ERBABUONA – Dato che è un angelo non sta con i piedi per terra e ha sempre la testa fra le nuvole, ma è una buona persona, siamo amici...

LUCREZIA – *(chiocchia con tono canzonatorio).*

SERAPIO – Che dice?...

MECHITA – Dice che gli amici non esistono... che non si fida. Si è fatta egoista e dura di cuore. Non fa più uova. Non so che cosa mangeremo.

SERAPIO – Avete tutti equivocato. Lucrezia non è egoista. Quello che le capita è che non l'avete capita. *(L'angelo le si avvicina e le gratta teneramente il collo. Sembra che lei non accetti ma Serapio continua a farle moine).*

MECHITA – Lucrezia dice di star zitto, che fai il pollo nella corte che non è la tua.

SERAPIO – Lucrezia sta facendo più uova di prima.

ERBABUONA – Che cosa stai dicendo?

MECHITA – Se è un mese che non ne vedo uno!

SERAPIO – Quello che capita è che le depone in luoghi insospettabili affinché il Comm. Eccetera non le possa trovare.

*(Fra chioccioli di protesta va scoprendo uova nei posti più strani: sotto la scaletta che porta in platea, sotto una poltrona...)* Guardate, qui ce n'è uno!... E qui ce n'è un altro!

*(Lancia le uova a Erbabuona che le passa a Mechita)* E ne ha fatto uno anche dentro la tasca della giacchetta di questo bambinetto biondo! Oh, ma se ha nascosto un uovo nella borsa di questa signora in azzurro!...

*(Mechita è meravigliata e ride quando una signora trova un uovo nella sua borsetta. Serapio torna felice sul palco)* E ce ne devono essere ancora altre nascoste in altre parti. Vedi dunque, Mechita, che Lucrezia non è egoista.

ERBABUONA – Con tante uova si potrebbe fare una frittata grande come un lenzuolo.

MECHITA – Grazie, Serapio, avevi ragione: Lucrezia è una gallina meravigliosa.

Lucrezia dice che è molto orgogliosa di questo ma che non ricorda di aver deposto nessun uovo. *(La gallina si mette di nuovo a chiocciare).*

*(In mezzo alla meraviglia di tutti arriva il Comm. Eccetera, enumerando le sue ricchezze e tessendo la sua enorme sciarpa. Tra una frase e l'altra si ferma a dare qualche punto e a guardare con il suo cannocchiale).*

COMM. ECCETERA – Venderò tutto il grano, l'orzo, eccetera, eccetera... Venderò

tutte le olive, gli stagni e le rane, eccetera, eccetera... Venderò i sassi, i grilli, gli alberi secchi, eccetera, eccetera...

*(Gli altri tre, che lo hanno seguito standogli alle spalle per non essere scoperti, cercano di abbandonare la scena. Quando sono sul punto di uscire vengono scoperti).*

COMM. ECCETERA – Alto là! o vi sparo con il mio cannocchiale! Chi va sulle mie terre?

Ahà! Il ladro del mio asino e della mia legna! Pagherai tutti i tuoi misfatti! Ladri, pidocchiosi, malandrini!...

MECHITA e ERBABUONA – Eccetera, eccetera...!

COMM. ECCETERA – Fannulloni, inutili...!

TUTTI – Eccetera, eccetera...

MECHITA – Comm. Eccetera, Serapio non è come noi. Non lo stuzzichi perché è un angelo. *(Mechita, che porta in mano tutte le uova di Lucrezia, si avvanza intervenendo in favore di Serapio).*

COMM. ECCETERA – E se io do un calcione nel didietro a un angelo, cosa succede?... Verrà una legione di arcangeli a castigarmi? Vediamo un po'! *(Comm. Eccetera dà una pedata all'angelo, che cade a terra).* Sarebbe meglio che ti pulissi il moccolo, birbante!

E queste uova? Sono di Lucrezia, vero? Ah, mi ingannavi, gallina traditrice! Datemele immediatamente!... Tutto quello che c'è sulle mie terre è mio.

SERAPIO – E perché?...

COMM. ECCETERA – Perché è sempre stato così! Già erano padroni di tutto questo mio nonno, mio trisnonno, eccetera, eccetera... *(Serapio, quando ha ragione, diventa testardo. Raccoglie le uova che gli lancia Mechita e le passa a Erbabuona. Comm. Eccetera cerca invano di afferrarne qualcuno, finché, per finire, acchiappa il suo asino)* Andiamo, asino svergognato, getta tutte le uova nella stia di Lucrezia! E adesso ti benderò gli occhi e girerai attorno al pozzo per il resto dei tuoi giorni! *(Gli fa rendere le uova e poi gli benda gli occhi)* Non servi ad altro che a starnutire e far giri attorno al pozzo! Andiamo! Caricati la legna per il mio caminetto!

*(Serapio ne approfitta per raccogliere Lucrezia e scendere con essa tra le poltrone del pubblico. Il Comm. Eccetera raccoglie la gabbia senza accorgersi, sul momento, che è vuota. Sarà Mechita che si accollerà la colpa. Si prepara una zuffa impressionante. Serapio chiocchia imitando la gallina).*

COMM. ECCETERA – E Lucrezia?

MECHITA – Io non ce l'ho, signore.

COMM. ECCETERA – Ah, è lì!... Adesso vado a prenderla!

*(Il Comm. Eccetera la cerca, e di questo ne approfitta Mechita per togliere la benda all'asino. I bambini del pubblico fanno il verso della gallina da diverse parti. Il vecchio, nervoso e impotente, afferra qualche bambino, pensando che sia la gallina)* Questo è un pollaio! Quante galline ci sono qui! Mi prenderò la prima che becco!

Tu sei una gallina, un pollo o un gallo?... Bene, allora ti chiuderò nel mio pollaio.

SERAPIO – Diamogli una lezione!

*(Frattanto i tre amici si sono riuniti con Lucrezia sulla scena. Stanno tramando qualcosa. Si mettono attorno ad un albero e sembra che stiano raccogliendo olive. Quando arriva il Comm. Eccetera lanciano in aria, con fare indifferente, monete d'oro).*

COMM. ECCETERA – Furfanti, morti di fame, eccetera, eccetera!... Che cosa prendete da quest'albero? Quest'albero è mio! Da dove avete tirato fuori queste monete d'oro?

SERAPIO – Quest'albero produce monete d'oro.

MECHITA – Se ne possono raccogliere quante uno ne vuole.

ERBABUONA – Ma... a cosa serve una moneta d'oro?

COMM. ECCETERA – Come, a cosa serve una moneta d'oro?... Insensato. Non sapevo di avere sulle mie terre un albero tanto meraviglioso. Potrò allungare la mia sciarpa di molti metri ancora.

*(Il vecchio avaro si precipita sull'albero e strappa alcune foglie)* Quest'albero ha solo foglie! Non vedo le monete d'oro!

SERAPIO – Per vedere le monete sull'albero bisogna avere l'anima pulita.

COMM. ECCETERA – L'anima pulita?... E cos'è mai?

MECHITA – L'anima pulita si vede dal viso.

COMM. ECCETERA – Si vede? Come?...

ERBABUONA – La faccia di chi ha l'anima pulita è bianca, bianchissima...

COMM. ECCETERA – E la mia, com'è?

I TRE IN CORO – Verde!... e a volte, quando si arrabbia, violetta.

COMM. ECCETERA – E cosa posso fare?

SERAPIO – Forse, se dipingesse la faccia di bianco, sembrerà che ha l'anima pulita.

MECHITA – Non è del tutto sicuro.

*(Si getta su tutta la faccia una polvere bianca che gli ha dato Serapio).*

COMM. ECCETERA – Dammela, dammela, che mi candeggio l'anima.

ERBABUONA – La cupidigia lo ha fatto conciare come un pagliaccio.

*(Il Comm. Eccetera corre all'albero e si mette a cercare le monete d'oro).*

COMM. ECCETERA – Non c'è niente! Non c'è niente! Mi hanno ingannato! Non mi diranno adesso che non ho l'anima pulita!

SERAPIO – Non ha trovato le monete? Che peccato! Il fatto è che possono trovarle solo quelli che hanno la coscienza leggera...

COMM. ECCETERA – E come si sa quando si ha la coscienza *leggera*?

SERAPIO – E' molto semplice: le persone che ce l'hanno *volano, galleggiano* nell'aria.

COMM. ECCETERA – Non potrò mai galleggiare!

MECHITA – E' che non ci ha mai provato.

ERBABUONA – Se ha la coscienza leggera galleggerà come noi... Provi!

*(Erbabuona solleva per la cintura Mechita che agita le mani).*

COMM. ECCETERA – E come posso provare?

SERAPIO – Salga su questo sgabello e si lanci nello spazio. Se ha la coscienza leggera galleggerà come una piuma.

MECHITA – Ma se per caso... si metta questo cuscino qui sul... bene, qui.

*(Il Comm. Eccetera che è capace di tutto per il denaro, si mette un cuscino sul sedere e apre l'ombrello che gli offrono).*

ERBABUONA – E usi questo per cadere, che ci vuole un po' di aiuto per le persone dalla coscienza cattiva...

TUTTI – E uno... e due... e tre!

*(Tutti i bambini fanno coro alle voci dei tre amici. Il Comm. Eccetera cade pe-*

*santamente al suolo. Si alza furioso e li insegue. Serapio lo avvolge a poco a poco nella sua stessa sciarpa, finché non rimane immobilizzato).*

COMM. ECCETERA – Ahi, ahi... la mia testa, il mio collo, le mie spalle, il mio... eccetera, eccetera...! Mi hanno ingannato! Li infilzerò con il mio ombrello come se fossero scarafaggi...

SERAPIO – Ormai è in nostro potere!

MECHITA – Acciuffato con la sua stessa sciarpa d'oro!...

ERBABUONA – Che si è tessuta rubando agli altri!

SERAPIO – Se le ricchezze della sua sciarpa fossero state più corte, adesso sarebbe libero!

COMM. ECCETERA – Liberami, che sono sempre io il padrone.

MECHITA – Lo liberiamo?

*Ssst... che Lucrezia sta dicendo qualcosa! (Si è udito un verso rabbioso della gallina che fa zittire il pubblico infantile. Mechita toglie Lucrezia dalla sua gabbia).*

ERBABUONA – Ci eravamo dimenticati di Lucrezia.

SERAPIO – Che cosa dice?

MECHITA – Dice che il Comm. Eccetera tornerà alle sue antiche abitudini se non lo si castiga.

COMM. ECCETERA – Sono sicuro che questa gallina vendicativa vuole che mi ammazzino!

ERBABUONA – Che la giustizia degli uccelli del cortile cada su di te.

SERAPIO – Ascoltiamo la decisione di Lucrezia.

*(La gallina chiocchia dopo ogni frase).*

ERBABUONA – Non capisco niente. Parla come gli avvocati.

MECHITA – Dice che dobbiamo bendare gli occhi al Comm. Eccetera perché sappia quello che provava Erbabuona girando attorno al pozzo e inoltre...

COMM. ECCETERA – Ancora qualcosa?...

MECHITA – Sì, dice che dovrà covare tutte queste uova di Lucrezia, standoci seduto sopra per 28 giorni, finché non usciranno i pulcini.

*(Tutti fanno coro con le loro risa alle trovate di Lucrezia. L'asino gli benda gli occhi).*

SERAPIO – Non si affligga amico, con il cuscino le sarà più facile.

COMM. ECCETERA – Prima ero felice. Avevo un cane, un mandorlo che fioriva tutti gli anni e una pipa. Che cosa potevo chiedere di più?... Ma un giorno mi venne, per vincere la noia, una cattiva idea: guadagnare soldi e diventar ricco... Una notte il mio cane mi abbandonò, il mandorlo seccò e la pipa cominciò a farmi venire la tosse... E, adesso che sono ricco, perché non sono felice?...

SERAPIO – E il suo angelo custode?

COMM. ECCETERA – Un giorno gli ho dato una scarpata su un'ala e se n'è andato con l'aureola rotta.

*(Adesso le parti si sono invertite ed è il Comm. Eccetera che deve far giri con gli occhi bendati. Erbabuona lo accompagna portando graziosamente la gabbia e le uova in mano).*

ERBABUONA – Andiamo... andiamo...!

Fa il giro al pozzo attorno  
poi ti tocca di covare

perché sappia lavorare

quanto costa a quelli intorno. *(I due escono di scena).*

SERAPIO – Il sole si spegne e io ho trovato solo questo mazzetto di rami secchi. *(Lucrezia si mette a chiocciare)* Avete sentito?... Lucrezia dice che, salendo sull'altro lato della collina, c'è legna in abbondanza...

MECHITA – Capisci già quello che dice la mia gallina?

SERAPIO – *(cerca di imitarla)* E' che ho studiato chiocciolo alla università... Senti, Mechita, la tua gallina è molto istruita, è una gallina sapiente.

MECHITA – Chiaro, lei mi insegna Geografia, e Gallinologia...

SERAPIO – Volete domandare qualcosa a Lucrezia?... Quello che volete. E' una gallina molto colta e versatile.

MECHITA – Fa vedere, Lucrezia, dimmi quanti bambini ci sono in questa sala?

*(Mechita ha cominciato per incoraggiare i bambini. Questi fanno domande a Lucrezia. La gallina risponde con il suo chiocciare che Serapio subito interpreta. Il dialogo dura fin quando si esaurisce la sua arguzia).*

SERAPIO – Dice che ci sono 483 bambini e mezzo, perché c'è un bebè... ah, e 15 pulci!

MECHITA – Chiedete, chiedete... Qualsiasi cosa... La mia gallinella risponde a tutto...

VOCE DI SAN BOMBA – *(da fuori)* Serapio... Serapio...! Di nuovo hai trascurato il tuo dovere per giocare con i bambini! Dov'è la legna per la caldaia del sole?

*(La voce di San Bomba ha dato uno spavento superlativo a Serapio. Allora ricorda che non ha altro che un poco di legna).*

SERAPIO – San Bomba, San Bombetta, ho messo assieme un poco di legna... Ma è molto pochina.

VOCE DI SAN BOMBA – Già, lo vedo... lo vedo! Sali subito che devo fare i conti con te.

SERAPIO – Addio, Mechita... Bada a Lucrezia e alla tua nonnina.

MECHITA – Tornerai?

SERAPIO – Credo di sì perché è certo che mi cacciano dal Paradiso.

San Bombino, se mi butti giù un fulmine posso salire per quello!

*(Le ultime parole di Serapio sono come un grido che fanno spegnere le luci).*

### **TERZO QUADRO: in cielo ancora**

---

*(Il sipario si apre lentamente e appare San Bomba, guardando severo Serapio che sta ai suoi piedi).*

SERAPIO – Bene, io... mi sono trattenuto un po' laggiù.

SAN BOMBA – Come sempre!

SERAPIO – La gente di lì sotto mi piace e mi fa pena.

SAN BOMBA – E per questo hai perso il tempo a tagliare l'erba buona per un ciuco e a regalare le uova che non erano tue?

SERAPIO – Ha ragione, San Bombetta, divento amico di mezzo mondo e mi dimentico di tutto...

SAN BOMBA – Vieni qui, angelo fuliginoso... So che hai agito bene. Chiaro che

se avessimo aspettato te e la tua legna, il sole non avrebbe brillato mai più.  
 SERAPIO – Vuol dire che adesso brilla?  
 SAN BOMBA – Naturale che brilla di nuovo! Un ciclone che veniva dalle Isole Canarie ci ha portato le nubi di gas liquido.  
 SERAPIO – Laggiù in basso si vede la terra azzurra come un pallone di fiera. I miei amici saranno tutti contenti e crescerà l'erba buona.  
 SAN BOMBA – Il sole brilla per tutti, anche per gli asini con l'allergia.  
 SERAPIO – San Bomba, visto che non devo più soffiare nel camino del sole, vorrei chiederle una cosa...  
 SAN BOMBA – Una di quelle diavolerie angeliche che capitano a te, di sicuro.  
 SERAPIO – Voglio tornar sulla terra.  
 SAN BOMBA – Perché?...  
 SERAPIO – Ci son molte cose da mettere a posto là in basso.  
 SAN BOMBA – Quali cose, per esempio?  
 SERAPIO – Eccetera, eccetera, eccetera...  
 SAN BOMBA – Però ti dovrai arrangiare senz'ali.  
 SERAPIO – Non ne sento la mancanza.  
 SAN BOMBA – E niente gridare a San Bomba chiedendogli aiuto quando ti trovi nei pasticci.  
 SERAPIO – Neanche parlarne. Parola di un ex-angelo color cenere!

*(Serapio non sta in sé dalla contentezza. Potrà andare a vivere con i suoi amici. Si alza sulla punta dei piedi per dar la mano a San Bomba e in quel momento attacca la musica. Tutti sono allegri. Ogni personaggio sale sulla scena quando deve intervenire).*

#### IN CIELO C'E' UNA NUBE

CORO Su nel cielo c'è una nube — fiocco dolce di cotone.  
 su nel cielo c'è un braciere — infuocato di carbone.  
 Nuvola è il paradiso — e gran braciere il sol.  
 Nuvola è il paradiso — e gran braciere il sol  
 ERBABUONA – Se starnuti di continuo e le testa ti fa male, mangia, mangia erba buona!  
 MECHITA – Se tu vuoi oveti freschi per tutta la settimana, chiedili alla Lucrezia!  
 SERAPIO – Se ti viene la tristezza solitudine oppur noia, chiama Serapio che venga!

#### Operazione-ricerca

Prima di rappresentare la fiaba «SERAPIO E ERBABUONA» voi ragazzi-attori dovete penetrare il suo vero significato per poterla rivivere, farla nuova, più partecipata e brillante; in una parola «vostra». Per questo dovete mettervi in «operazione-ricerca» delle espressioni più significative, di alcuni vocaboli, del carattere dei suoi personaggi. Ad esempio:

1. Qual'è il significato di: cielo, sole, paradiso, calore, legna, spazzacamino, angelo, vigile, quaresima, sciopero, Dio, paracadute, bernoccolo, fuliggine, asino, commendatore, pidocchioso, cannocchiale...
2. Trovate la frase più significativa pronunciata da Serapio, Lucrezia e Erba-buona.

# NEL CIELO C'È UNA NUBE



Su nel cielo c'è una nu-be fiocco dolce di co -



tone. Su nel cielo c'è un bracie - re infuo -



ca - to di car-bone. Nu-vo-la è il pa-ra - di-so



e gran bracie- re il sol Nu - vo-la è il pa-ra-



di-so e gran braciere il sol.



ABUONA Se starnu-ti di con-ti-nuo  
ECHITA Se tu vuoi o-vet-ti freschi  
ERAPIO Se ti vie-ne la tri-stezza

e la testa ti fa  
per tutta la setti-  
so-li-tudi-ne op-pur



ma-le mangia,man-gia er-ba - buo-na !  
ma-na chiedi - li al- la Lu- cre-zia!  
no-ia chiama Se- ra-pio che ven-ga!



Sul nel

3. Esprimete liberamente per mezzo di un disegno, di un cartellone, con la mimica, o..., alcune di queste idee che rappresentano i diversi personaggi:

Il COMM. ECCETERA crede che la cosa più importante nella vita è farsi una sciarpa d'oro, è contare molto, esser ricco.

A SERAPIO non importa un fico esser un angelo importante o spazzacamino. Vuole solo avere molti amici e poter star con loro.

LUCREZIA pensa che al COMM. ECCETERA bisogna far pagare quello che merita. Per questo deve provare il supplizio che causava ad ERBABUONA: togliere acqua da un pozzo con gli occhi bendati.

SERAPIO preferisce stare con i suoi amici uomini, che hanno bisogno di lui, piuttosto che lassù in cielo.

Secondo il COMM. ECCETERA tutto è lecito: rubare a MECHITA, martirizzare ERBABUONA, basta che ne possa trar vantaggio lui. Non gli importa trasformarsi in un pagliaccio pur di guadagnar denaro.

4. COMM. ECCETERA e SERAPIO, per esempio, sono due personaggi molto differenti. Guidati da quello che dicono o dai disegni dei personaggi, immaginate i tratti principali dei loro caratteri e cercate di descriverli: il loro modo di essere, le idee che hanno, la maniera di comportarsi con gli altri, le cose a cui danno importanza, come vivono l'amicizia, il cameratismo...

5. Guardate attorno a voi (gli amici, la famiglia, la società in cui vivete...): saprete distinguere e giudicare i diversi tipi di persone così come avete fatto per i personaggi di quest'opera?

---

### **I TEMI PIÙ RILEVANTI DEL NOSTRO TEMPO IN IMMAGINI. (filmino o diapositive)**

Ag	1	<i>Il cammino della libertà</i> (quadri 45)
Ag	2	<i>Perché morire a vent'anni?</i> (quadri 36)
Ag	3	<i>Per i poveri a tempo pieno</i> (quadri 36)
Ag	5	<i>Datemi un senso e vivrò</i> (quadri 36)
Ag	6	<i>Cristo, pane della vita</i> (quadri 36)
Ag	7	<i>Uomini di fronte alla morte</i> (quadri 48)
Ag	8	<i>Ma tu existi?</i> (quadri 48)
Ag	9	<i>Passione del Signore, Passione degli uomini</i> (quadri 48)
Ha	2	<i>Gli anziani</i> (quadri 54)
Ha	3	<i>Lo scandalo della fame</i> (quadri 48)
Ha	5	<i>La mia croce è qui - parte I</i> (quadri 43)
Ha	6	<i>La mia croce è qui - parte II</i> (quadri 42)
Ha	7	<i>Il dono del Sangue</i> (quadri 48)
Ha	8	<i>Caffè amaro</i> (quadri 48)
Hp	1-10	<i>Senso dell'esistenza - Rapporto con gli altri</i>
Hp	11-20	<i>Realizzazione di sé - Ricerca religiosa</i>
Hp	21-30	<i>Sessualità - Educazione all'amore - Famiglia</i>
Hp	31-40	<i>Un «4° mondo» da liberare (bambini, malati, anziani, emigrati)</i>
Hp	41-50	<i>Una società oppressiva - Alienazione da lavoro</i>
Hp	51-60	<i>Urbanesimo - Inquinamento - Terzo Mondo - Guerra</i>

**AUDIOVISIVI ELLE DI CI - 10096 Leumann - Torino**

---

---

*Riprendiamoci il cinema. Potrebbe essere il motto di tutti quelli che come noi e come voi stanno cercando i modi concreti per riappropriarsi di una tecnica e di un linguaggio che le strutture della società attuale hanno pericolosamente sottratto alla disponibilità dei singoli e dei gruppi indipendenti. Il furto di un linguaggio, l'alienazione dei mezzi per comunicare, l'asservimento delle facoltà sociali dell'uomo agli interessi e alle leggi dei sistemi di potere, sono crimini ai quali non bisogna stancarsi di opporsi, qualsiasi giustificazione ideologica venga presa a pretesto per nascondere la gravità e la violenza. Nel nostro caso, ciò vuol dire che occorre strappare lo schermo alienante, autosufficiente e totalizzante del cinema: vuol dire guardare al di là delle lenti deformanti degli obiettivi, per individuarvi le trame, le ideologie, le culture, che impongono una precisa parvenza alla realtà: vuol dire ricomporre lo strumento cinematografico facendone una espressione usufruibile coscientemente da tutti, mettendolo al servizio della fantasia e dei problemi di coloro che non riuscirebbero altrimenti ad esprimerli e a comunicarli. Vuol dire cinema, finalmente, giovane. Cinema espressione giovane. Il consumismo idolatra i giovani, creando attraverso innumerevoli canali propagandistici, il più delle volte occulti, immagini e linguaggi mistificati, proponendo codici di comportamento giovane, modi di pensiero giovane, regole di vita giovane, segreti per essere davvero giovani: in realtà il misticismo giovanilistico sottrae ai giovani i linguaggi, il pensiero, i modi di vivere che permettono di agire consapevolmente nella società, cancella nell'astrattezza della parola «giovani» ogni problema reale, ogni differenza, ogni autenticità. In cambio di questa rapina di vita e di idee vengono offerti modelli di consumo, bisogni per soddisfare i quali non occorre altro sforzo o altra intelligenza che aderire al colossale ininterrotto «carosello» dell'«essere giovani».*

**Bisogni non soddisfatti al supermarket**

*Il risultato drammatico è quello di ritrovarsi privi di strumenti per esprimere quei bisogni che non possono essere soddisfatti al supermarket. Anche quando ci si rende conto della fregatura, molto spesso è troppo tardi o troppo difficile reagire con le armi di una ragione sistematicamente umiliata in ogni istante della propria vita dalla mascherata dei mass-media. E allora, specialmente poi quando anche al supermarket i prezzi si fanno proibitivi, allora è la crisi,*

la più grave. Chi accetta la mascherata fa l'indiano metropolitano rispondendo, con un po' di fantasia, col carnevale al carnevale. Chi accetta la sfida della violenza, impara a parlare col mitra, risponde, soltanto con disperazione, col dolore al dolore. Gli altri, i tanti, si mimetizzano tra gli slogan, parlano col linguaggio del silenzio, si nascondono all'interno di gruppi diversi, oppure si isolano, si rifiutano alla vita, scelgono l'assenza, la clausura sociale o l'evasione radicale, il suicidio morale.

### **Una scelta di alternative**

*Nella sua modestia, con quel po' di fiducia e di coraggio che rimane, questa rivista vi propone una scelta di alternative: soprattutto vi offre dei linguaggi per esprimervi, per comunicare fuori dai «caroselli». E fuori dai linguaggi della disperazione. In particolare, noi di queste pagine, vi proponiamo il cinema. Sembra la proposta più contraddittoria: non è forse il cinema uno dei mass-media più schiavi del sistema, quello che forse più di ogni altro impone mitologie alienanti alla società? Certamente, il cinema che vi proponiamo è un cinema diverso da quello cui siamo abituati. O, meglio, è ancora lo stesso cinema: ma diverso è il modo di servirsene. Non un passatempo, non una evasione che si risolva in una autentica e continua invasione della personalità, ma un impegno attivo, personale, originale, che trasformi il cinema stesso e aiuti lui e noi a maturare. Parole, parole, parole? No: fatti, tecniche, iniziative. Abbiamo già detto nei numeri precedenti che EG ha due scopi fondamentali per quanto riguarda il cinema: primo, imparare a leggere e ad usare i film degli altri; secondo, imparare a fare cinema noi stessi e aiutare gli altri a farlo. Il cammino verso il primo obiettivo è stato intrapreso. Ora si tratta di avviare il secondo programma. Il primo strumento concreto che intendiamo proporre a questo scopo è alla portata di tutti: si chiama Super 8. Molti continuano a pensare al S8 come al filmino delle vacanze, al divertimento dei propri e alla noia di quelli altrui, ignorando che esso offre possibilità espressive e creative non inferiori a quelle del cinema professionale a 35 mm. Una produzione quantitativamente e a volte qualitativamente assai ricca in questo formato esiste già da tempo in Italia e, molto di più, in altre nazioni. Con il S8 vengono girati documentari, film narrativi, film comici, inchieste, cartoni animati, film sperimentali. Nessun genere, escluso forse il kolossal, è precluso al «superot-tista». I costi sono enormemente inferiori a quelli del cinema tradizionale, in quanto la spesa si riduce praticamente alla sola cinepresa, a qualche accessorio e alla pellicola (a meno che non vogliate qualche star come interprete). Certo, scrivere una poesia o dipingere un acquarello costa meno: ma anche le spese per un film in S8 non costituiscono un ostacolo insormontabile, e, se il film è valido, possono essere anche recuperati, magari con l'interesse.*

### **Trame, scalette, sceneggiature**

*Nei numeri scorsi sono state pubblicate sulla rivista alcune sceneggiature per brevi film in S8: sono il primo invito a fare altrettanto, a raccogliere le idee, a stimolare la fantasia, a pensare, insomma, a un film. Iniziate a scrivere trame, scalette, trattamenti come si chiamano in gergo cinematografico, brevi (o anche lunghe) sceneggiature. Cominciate a cercare tra gli amici se c'è qualcuno che ha interesse per un lavoro del genere. Provate a fare il bilancio*

di quanto vi verrebbe a costare un vostro film, e pensate a come potreste trovare i soldi necessari. Informatevi se dove abitate ci sono persone o gruppi che sarebbero disposti a commissionarvi dei film in S8. Se poi non avete ancora la cinepresa, potreste anche comperarla in comune con altri, dividendo la spesa e ponendo le basi per una vostra piccola «troupe». Noi di EG, potremmo aiutarvi pubblicando i testi migliori, rispondendo alle vostre domande, organizzando proiezioni e incontri tra esperti e principianti, cercando anche di crearvi una distribuzione e un pubblico. Si tratta solo di cominciare. E non è escluso che dal S8 qualcuno non riesca ad arrivare al cinema «grande», come è già riuscito a fare più di uno. E, speriamo, avendo imparato una lezione di libertà. Torneremo ancora sull'argomento, che è forse quello che più ci appassiona. Intanto, vi diamo qui qualche informazione di tipo bibliografico per avviarvi a saperne di più su questo interessantissimo settore: sono solo poche indicazioni «di partenza», poi ognuno troverà la strada da sé.

#### Libri e riviste

— Enrico Costa, «Filmare in 8-S8», Editore U. Hoepli, L. 4.000.  
(adatto al principiante, chiaro e ben illustrato)

— Claude Tarnaud-Guy Fournié, «La cinepresa. Pratica e tecnica», Oscar Mondadori, L. 1.200.

— Mark Mikolas-Gunther Hoos, «Handbook of Super 8 Production», Edizione di Super 8 Filmmaker, California, Usa. Costa l'equivalente di 15 dollari.  
(in inglese, per perfezionarsi a livelli professionali)

In Italia c'è una sola rivista specializzata in questo settore: «Cinema in casa», pubblicata ogni mese dalla Lombardo International Press di Roma. Esce da circa due anni e costa 1.000 lire.

E' possibile trovare inoltre queste due riviste in lingua inglese: «Super 8 Filmmaker», bimestrale, americana, prezzo L. 2.100.

«Film Making», mensile, inglese, L. 1.400.

Ce n'è abbastanza per iniziare. Quindi, fantasia e coraggio: riprendiamoci il cinema.

la R.

---

## IL CINEMA DEGLI ALTRI A MONTECATINI

---

### Non c'è un solo cinema

Federico Fellini: ma anche Gaspare Cusimano. Michelangelo Antonioni: ma anche Giorgio Sabbatini. Lina Wertmüller: ma anche Piera Sarti. Cineriz: ma anche Cineclub San Giovanni Valdarno. Cannes: ma anche Montecatini, quello le cui unità minime di valore sono i

cento milioni, quello delle Bibi e dei Cipi. C'è anche il cinema degli «altri», degli studenti e dei pensionati, degli impiegati e dei maestri di scuola, il cinema delle centomila lire, del quarto d'ora, del Gino e della Lella. E' il cinema del cosiddetto «passo ridotto», il cinema dei «non professionisti». 8 mm, 16 mm, ma soprattutto Super 8: sono le pellicole usate,

tini. Non c'è un solo cinema, non c'è solamente quello dei grandi nomi e delle grandi troupes, un po' il loro distintivo, al posto dei formati professionali 35 e 70 mm. All'estero, il cinema in S8 è già da anni una notevole realtà. Numerosissimi sono gli autori e le associazioni; festival internazionali con la partecipazione di parecchie nazioni si sono svolti a Caracas, a Teheran, a Malta, e un altro è in programma per la fine di quest'anno a Namur in Belgio. Sempre in Belgio, a Bruxelles, ha sede la «International Federation of Cinema Super 8». Televisioni, industrie, gruppi politici, organizzazioni culturali, privati cittadini, stimolano continuamente con le loro diverse esigenze una notevole produzione di filmati «a passo ridotto». Al punto da delineare una condizione che è spesso di autentica professionalità per l'autore di questo genere di film.

### **In Italia... dilettantismo**

In Italia, nonostante che tutti gli autori respingano questa qualifica e nonostante confortanti eccezioni, siamo invece ancora ad una fase sostanzialmente cineamatoriale. Mancanza di strutture, difficoltà economiche, ostacoli tecnici: molti fattori concorrono a ritardare il pieno sviluppo di un mezzo espressivo le cui potenzialità «linguistiche» sono ormai paragonabili, senza complessi di inferiorità, a quelle del cinema «grande». Ma è soprattutto la mentalità dell'autore italiano a condizionarne la produzione e a renderne angusta la prospettiva. E la mentalità è frutto diretto del suo «status» sociale. Da noi, infatti, il Non Professionista medio è quasi sempre un signore di una certa età, con una professione tranquilla, magari già in pensione, comunque con discreti mezzi economici a disposizione per soddisfare quello che è soprattutto (e spesso soltanto) un pallino, un hobby: il cinema. Come altri vanno a caccia o a giocare al casinò, lui gira filmetti di vario genere (magari sugli amici che vanno a caccia o al casinò), più o meno curati, più o meno interessanti, più o meno originali. Per il sommo piacere di mostrarli poi agli amici del suo Cineclub. Se gli amici, magari per tenersele buono per tanti motivi, gli dicono «bene!», quando viene l'estate il nostro Signor N.P. prende il suo film e lo manda a Montecatini o a Castrocaro, a seconda che il suo

club aderisca alla FEDIC o alla FNC, le due federazioni nazionali di cineamatori. A Castrocaro c'è una selezione dei film da presentare, a Montecatini invece passano tutti, ma, in compenso, devono sottoporsi al dibattito dopo la proiezione: occasione per i vari N.P. d'Italia di crocifiggersi implacabilmente a vicenda. I chiodi sono sempre gli stessi: la retorica, la presunzione, la noiosità, lo scarso amore per le forbici, il cattivo sonoro, le musiche sbagliate, le luci insufficienti, la mano tremante, gli attori balbettanti e impacciati, l'eccessivo impegno, lo scarso impegno. Finito il breve momento del reciproco confronto, terminato il martirio della verità a colpi di frecce davanti a un pubblico esiguo, composto quasi esclusivamente da altri cineamatori, dalle loro famiglie e dai loro amici, il nostro N.P. medio, come San Sebastiano indifferente ai dardi rimastigli nella carne, ritorna nell'anonimato di sempre, a sfilazzare il nuovo biglietto per Montecatini, ripetendo gli stessi errori, contento anzi orgoglioso del proprio dilettantismo. Non per tutti fortunatamente è così, ma lo spirito generale è quello.

### **Contraddizioni**

Il dilettantismo, la non professionalità, che dovrebbero essere spazi di libertà e di cultura, in quanto del tutto sottratti a quei condizionamenti che soffocano tante volte il cinema a 35 mm, diventano invece pretesti per il qualunquismo, paraventi del pressapochismo, scusanti per le proprie lacune. Da un lato si vuole proporre un cinema diverso e alternativo mentre dall'altro si presentano brutte copie dei generi più banali e commerciali. Da un lato si esaltano le possibilità espressive e comunicative del passo ridotto mentre dall'altro si imbastiscono prodotti confusi, centoni in cui si rimescolano, con poche idee, luoghi comuni travestiti da cultura di salotto poco informato. Da un lato si plaude alla sincerità e all'adesione al reale mentre dall'altro si vedono documentari retti dalle più trite mitologie, dai più miopi schemi mentali, dal prevalere costante di ottiche ristrette e parziali. Emerge soprattutto la scarsa preparazione con cui vengono prodotti tanti di questi film: scarsa preparazione per quanto riguarda il soggetto (non ci si pensa abbastanza), scarsa preparazione per quanto

riguarda la struttura del film (sceneggiature approssimative, cui non sopperisce quasi mai quel felliniano istinto del cinema che consente di improvvisare), scarsa preparazione in sede di montaggio (si ama troppo il proprio film per tagliarlo col dovuto coraggio e non lo si rende abbastanza denso nel ritmo, elemento fondamentale per mantenere vivi l'attenzione e l'interesse dello spettatore), e scarsa preparazione, infine, a leggersi, ad autocriticarsi, a riconoscere e correggere i propri errori. Tante critiche non vengono sollevate a caso o per sadismo, ma trovano la loro giustificazione in quello sia pur sparuto numero di eccezioni di cui dicevamo e che convincono pienamente delle possibilità espressive del Super 8 e degli altri formati ridotti. Sono i meriti di questi pochi a far risaltare le colpe dei tanti e la nostra non è certo una tentata lapidazione dei buoni N.P., quanto un invito ad essere sempre più esigenti con se stessi, per fare un servizio al cinema e agli altri.

### **Comunicare vuol dire attenzione...**

Perché comunicare vuol dire anche attenzione ai problemi di chi ascolta, compreso quello fondamentale della ricezione del messaggio. Attenzione alla tecnica, al mezzo di trasmissione, e chiarezza di pensiero non sono infatti cose distinte: per esprimersi con sincerità occorre sapersi esprimere bene, con correttezza anche formale, cioè conoscendo il linguaggio di cui ci si serve. Sono temi e problemi che ricorrono nei giudizi degli stessi autori, e che di anno in anno si ripresentano alla ribalta di Montecatini. Per rendersene conto, basta leggere il libretto sul «Cinema non professionale. Modi di produzione, crisi e prospettive del cinema a passo ridotto» pubblicato dalla Guaraldi Editore nel 1976. Da 29 anni Montecatini rappresenta il luogo di incontro del cinema di coloro che forse più di ogni altro amano appassionatamente questo mezzo espressivo, e vi si dedicano disinteressatamente. Poco alla volta, si è andata formando una coscienza chiara delle possibilità offerte dal passo ridotto di non produrre solo del cinema hobbistico ma di farsi veicolo di autentica cultura. Le esperienze del neorealismo, delle varie avanguardie europee, dell'underground americano, le ideologie del decentramento po-

litico e culturale, delle espressioni autonome da parte dei singoli e soprattutto delle comunità ristrette, hanno maturato con gli anni un ruolo molto importante per il cinema non professionale.

### **Urgenza di una svolta**

La stessa edizione di quest'anno della mostra di Montecatini ha dimostrato, attraverso le iniziative e le articolazioni del suo programma, attraverso i dibattiti e gli interventi critici, la diffusione di una consapevolezza che si traduce in esigenza e in urgenza di una svolta. Chi ha capito, tra gli autori, il senso di questo ruolo, la serietà del suo impegno, la sua carica rinnovativa, ha molto spesso visto ripagato il suo lavoro da film di valore e ha, nello stesso tempo, contribuito a rafforzare la coscienza di questo ruolo anche negli altri. Le direzioni particolari in cui può estendersi il lavoro con il passo ridotto, e specialmente con il S8 (il 16 anche se di resa spettacolare superiore è di più difficile impiego e l'8 è ormai sorpassato) sono innumerevoli, senz'altro non inferiori a quelle del cinema «grande». Si sono viste inchieste di notevole interesse, bei documentari, film sperimentali che confermano l'estrema versatilità dello strumento, film di intervento sociale e politico, film drammatici e film divertenti. Per quanto riguarda poi il cinema narrativo, c'è il caso esemplare di Moretti e del suo ormai famoso «Io sono un autarchico». La tecnica indubbiamente c'è, una domanda di cinema a passo ridotto sta lievitando, gli spazi per i confronti, le mostre, i concorsi si moltiplicano (sono quasi 60 all'anno): ciò che occorre ormai sono soltanto le idee, l'impegno, la voglia di fare meglio. E, diciamolo sinceramente, non soltanto da parte degli autori, ma da parte di tutti. Non si può tutto sommato dire infatti che, in percentuale, i prodotti buoni dei N.P. sul totale, siano inferiori a quelli buoni del cinema professionale. La proporzione si aggira sempre sull'uno a dieci, forse meno. Ciò che invece va indubbiamente migliorato è il rapporto con il pubblico. E' ormai tempo che il passo ridotto esca dall'ambito ristretto in cui si è confinato finora, abbandoni i propri conventi e si metta in contatto con un pubblico più ampio. Per realizzare quella che potrebbe essere una vera rivoluzione nel settore cine-

matografico, occorre però l'impegno attivo di tutte le parti interessate. Agli autori si richiede la consapevolezza nuova di dover lavorare non per se stessi o per il cineclub ma per un pubblico: ciò significa superare il concetto dilettantistico del fare film, senza d'altro canto rinunciare a un millimetro della propria libertà. Non utopisticamente si domanda agli autori di diventare dei liberi professionisti del passo ridotto. Ma anche la critica ha un suo compito e un suo impegno da assolvere, non meno necessario di quello degli autori. Superando il distacco e l'indifferenza nei confronti di un ambito ritenuto inferiore, essa deve stabilire rapporti finora inesistenti tra lettori-spettatori e autori di film a passo ridotto. E' ovvio che non è possibile fare discorsi critici su oggetti assenti dalla circolazione, su film che nessuno ha mai visto, su autori del tutto sconosciuti al pubblico.

#### **Avvicinare il pubblico a una produzione diversa**

Per questo motivo, il primo indispensabile passo da fare è mettere a disposizione del pubbli-

co questi prodotti: organizzando non tanto mostre e concorsi che, a differenza di quelli del cinema professionale, restano momenti isolati in una situazione totalmente priva di continuità, quanto piuttosto proiezioni capillari e metodiche, come avviene per il circuito normale. Soltanto superando il singhiozzo delle scadenze annuali è possibile articolare un vero discorso con il pubblico. EG si propone di avviare un lavoro di questo genere. Le difficoltà non sono poche, ma se non si comincia ad affrontarle non saranno mai superate. L'idea è perciò quella di una mostra permanente, aperta al pubblico più ampio, dedicata alla produzione non professionale. Una mostra che avvicini la gente ad una produzione diversa, più vicina alle possibilità di ciascuno, in grado di creare autentica comunicazione e, insieme, di stimolare le capacità creative. Proiezioni, incontri con gli autori, dibattiti, esperimenti: vorremmo insomma che EG potesse diventare una Montecatini permanente dei giovani. Ne ripareremo senz'altro, e presto.

FEDERICO BIANCHESSE TACCIOLI

---

## **FOTO-INSERTO**

### **1. LA FATTORIA DEGLI ANIMALI** di Orwell.

Il Piccolo Teatro di Milano l'ha recitata nel cortile del Castello Sforzesco per i bambini delle scuole elementari.  
(Foto di Bruno Re).

### **2. LA STORIA DELLA BAMBOLA ABBANDONATA** di Giorgio Strehler.

Spettacolo per bambini e per grandi messo in scena dal Piccolo di Milano.  
(Foto di Luigi Cimminaghi)

### **3. ASAMBLEA GENERAL** di Pilar Enciso e Lauro Olmo.

Adattamento da una favola di La Fontaine. Compagnia TEI di Madrid.

### **4. ROSIE** di Maurice Sendak.

Le avventure di un gruppo di bambini raccontate da The Nashville Children's Theatre a Madrid.

### **5-6 JOANS SEBASTIAN.**

Uno spettacolo clownesco per bambini dell'Odin Teatret, rappresentato sulla piazza della chiesa a Vilminore di Scalve.  
(Foto concessa dall'Odin Teatret)

### **IN COPERTINA**

La storia della bambola abbandonata.  
(Foto Cimminaghi)

---









# COME SI FA UN AUTARCHICO. MONTECATINI, MORETTI E DINTORNI.

di Federico Bianchessi Taccioli

## Ecce Nanni

Una sera a Montecatini. La valanga del passo ridotto ci regala, tra tante macerie, anche qualche gioiellino. Assistiamo alla pre-presentazione di «Ecce Nanni», un collage di 45' di residui dei film in Super 8 di Nanni Moretti montati da un suo più anziano e meno celebre collega e che costituiscono un divertente ritratto di quello che viene definito «il messia del super 8». Il messia non c'è, parliamo con l'autore del filmetto, un medico romano di 53 anni, che appartiene allo stesso cineclub in cui si è fatto le ossa Moretti. Ha un cognome illustre: si chiama Giorgio Garibaldi. Ci spiega come ha realizzato il suo film, spulciando circa 150 metri di pellicola dai ben 6.000 che Moretti aveva scartato per realizzare i suoi primi quattro film in super 8: «La sconfitta», «Pâté de bourgeois», «Come parli frate?» e il film del successo «Io sono un autarchico».

«Ha sempre lavorato con uno spirito da professionista. Per ottenere l'effetto voluto, quando faceva l'«Autarchico», non esitava a ripetere più di dieci volte la stessa scena. Come a Hollywood.

Non si è mai scoraggiato per i primi insuccessi. A Montecatini i suoi primi film furono sempre abbastanza maltrattati, ma lui voleva proprio riuscire ad ogni costo. Non mi sarei però mai aspettato un successo del genere, così travolgente.

A renderlo famoso è stata soprattutto la televisione. Quando un film dei nostri ha successo, cioè gira per diversi cineclub d'Italia, lo vede qualche centinaio di persone: in Tv, quando qualcosa è un insuccesso, vuol dire che l'ha visto almeno un milione di spettatori».

Ci informa poi che il Nanni è anche lui a Montecatini e che potremo avvicinarlo senza difficoltà. Ci teniamo a sentire la voce di un

giovane che è riuscito, e come, a dare una espressione alla propria fantasia e ai propri problemi, a comunicare attraverso il cinema una esperienza nella quale moltissimi hanno riconosciuto la propria o quella dei figli o quella di tanti giovani del nostro tempo. Vogliamo sapere da lui il segreto, se c'è un segreto, per esprimersi giovani con il cinema.

Lo incontriamo il giorno dopo: ha appena finito un'intervista per una televisione locale ed è già passata la «mezza». Non ci manda al diavolo e facciamo con lui la strada verso il suo albergo. Ha l'aria di un giovane come tantissimi, cordiale ma anche un po' chiuso, ha i capelli lunghi, la barba, veste molto casual, ma capisci immediatamente che è il primo della classe. Parla compostamente, dice pochissimi cioè, ogni tanto sembra distratto ma non è così. Dovendone fare una caricatura lo disegnerei legato alla cinepresa con una robusta corda, e, sotto, il motto alfieriano: «Volli, sempre volli, fortissimamente volli».

## Intervista a Nanni Moretti

*Il segreto è non arrendersi mai. Bisogna buttarsi e insistere, — dice —, bisogna tagliarsi tutti i ponti alle spalle e non concedersi ripiegamenti. Puntare sempre al meglio, non accontentarsi dei risultati mediocri e non scoraggiarsi degli insuccessi.*

Sembra di sentire un padre di una volta, la morale è antica, ma evidentemente vale qualcosa.

*Io, per esempio, avevo girato tre film in super 8 che non ebbero una buona accoglienza. Un altro mi venne rifiutato da tutti i produttori cui mi ero rivolto. Ma avevo fatto una scommessa con me stesso: realizzare un lungome-*

traggio in super 8, narrativo, che fosse un buon film. Per «Io sono un autarchico» mi sono impegnato al massimo, ho speso tre milioni, che non sono poi così pochi, ho fatto una fatica tremenda a far recitare gli amici nel modo che volevo io, insomma ce l'ho messa tutta per fare un buon film e il risultato è stato questo successo incredibile. Ma se avessi fatto fiasco non sarebbe cambiato nulla. Se anche «Io sono un autarchico» fosse stato un insuccesso, avrei fatto un quinto film, e poi un sesto, non importa quanti: l'importante era riuscire a fare ciò che volevo, a vincere la scommessa.

Gli chiedo dove ha trovato i soldi.

La mia prima cinepresa l'ho comperata vendendo i francobolli. I soldi per i primi film, che mi costavano sulle 90 mila lire l'uno, me li facevo dare da mio padre, dagli amici che partecipavano al film come attori, e il resto erano miei risparmi. Per «Io sono un autarchico» ho seguito lo stesso metodo e in più ho chiesto qualche prestito. Ma se si hanno idee buone e voglia di riuscire i soldi non sono un ostacolo insormontabile. Oggi poi si sta creando un notevole interesse per il super 8 anche in Italia. All'estero, negli Stati Uniti ad esempio, la tv compera regolarmente filmati in super 8 per i telegiornali e per altri servizi. Adesso anche la Rai ha iniziato ad acquistare film, anche se poi non li trasmette quasi mai. In questo senso sono stato molto fortunato. Anche qualche televisione privata e altre come Montecarlo e Capodistria si stanno interessando al cinema a passo ridotto. Però il super 8 incontra ancora grosse difficoltà a crearsi un mercato. Una è la mancanza in Italia di pellicole negative per il super 8, quindi di ogni film, salvo a farne costose riproduzioni esiste una copia sola. Un'altra è la mentalità, che vede ancora molto spesso nel super 8 il filmino delle vacanze o il mezzo per produzioni di tipo sperimentale che non trovano pubblico.

Può servire, per un giovane, far parte di un cineclub?

Tutto può servire. In un cineclub c'è gente solitamente esperta, che può dare consigli tecnici. E' anche possibile utilizzare il materiale del club, sempre che ci sia: cineprese, luci, obiettivi. Però molto spesso i cineclub non

possiedono attrezzature. A volte non esiste nemmeno un proiettore.

In concreto, oltre ad avere buona volontà e coraggio, cosa deve fare un giovane che vuole imparare a fare film?

Deve fare di tutto. Primo, vedere molti film, andare spesso al cinema. Capire il linguaggio cinematografico, imparare a distinguere il linguaggio consumistico e quello della pubblicità, per evitare di ripeterne i modi nei propri film. Questo lo si impara vedendo i film degli altri, belli e brutti. Molti cineamatori fanno film senza conoscere il linguaggio cinematografico e così fanno, senza rendersene conto, film che, al meglio, scimmiettano i film commerciali o i caroselli più raffinati. Quindi, in secondo luogo, è utile anche qualsiasi tipo di esperienza che accresca la capacità di capire il cinema e di esprimersi con il cinema. Bisogna sapere sfruttare tutto: scuole di cinema, riviste, libri, esperienze di ogni genere. Però senza mai fossilizzarsi su una cosa sola. Naturalmente ci vuole intelligenza. Terzo, bisogna provare a farli, i film. Si impara molto con la pratica, come in tutte le cose. Scrivendo sceneggiature, trame, scalette, facendo prove. Non ci sono altri metodi.

Pensi che il cinema sia un linguaggio adatto ai giovani d'oggi? Non è irrimediabilmente inquinato dalla tradizione commerciale?

E' questione di avere capito o meno il linguaggio cinematografico. Non credo affatto che non ci si possa liberare dai condizionamenti commerciali o consumistici. Anche se può essere difficile. Si possono e si devono creare dei modi originali di fare film. Di per sé il cinema è un ottimo mezzo di espressione. Se non lo pensassi non farei questo lavoro.

Ho sempre più l'impressione di avere accanto, qui sul terrazzino dell'albergo, un maturo e serio professionista del cinema. Non è il giovane che parla agli altri giovani con il cinema: è l'artista che parla col cinema. Nel senso che il cinema è il suo vero interlocutore, come il pianoforte per il giovane Mozart.

Ma non rischia allora di perdere il contatto con la realtà che comunica? Fare cinema è un modo di capire i giovani e di aiutarli a capirsi o è nascondersi dietro la macchina da presa?

*Inevitabilmente, nel momento in cui io filmo una certa realtà non posso fare a meno di congelarla, di staccarmene, di osservarla secondo un unico punto di vista, cioè il mio. Ma questo avviene normalmente anche nella realtà stessa. Non esiste la realtà, ma tanti modi di vederla. Io esprimo il mio. E descrivo la realtà che ho intorno: i miei amici, la mia famiglia, la gente che vedo, gli ambienti che conosco. Naturalmente inventando e cambiando molte cose. C'è chi mi chiede se quella nel film è davvero mia madre: ciò è ridicolo. Se restassi totalmente dentro questa realtà, se non la raffreddassi con un intervento esterno, farei dei film banali, retorici, proprio perché ne verrei condizionato eccessivamente. Ciò non significa che non mi senta partecipe dei giovani e del loro mondo, di cui faccio parte. Ma lo scopo che mi sono prefisso è fare film, e quindi lavoro per questo.*

In che modo pensi si possa fare politica col cinema?

*E' sempre una questione di linguaggio. Di conoscenza e di comprensione del mezzo cinematografico. Io non voglio fare politica nel senso propagandistico della parola. Voglio trovare un modo di espressione il più idoneo possibile al mio modo di vedere la realtà e di viverla. Si è liberi se si possiede un proprio linguaggio, se non si parla secondo schemi imposti da altri. Ciò lo si impara confrontando continuamente se stessi con le espressioni degli altri. Trovo invece assurdo il discorso di quanti pensano di fare film democratici lavorando collettivamente. Il film è il prodotto di una sola personalità, quella del regista. Non si può lavorare decidendo per alzata di mano dove mettere le cineprese, come far recitare gli attori, come disporre le lampade, quanto far durare una scena. Questo è un modo sbagliato di far entrare la politica nel cinema.*

Non sei in fondo un tradizionalista, come ha detto qualcuno? Non ti senti legato ad un

modo professionale di fare cinema, tutto sommato inserito nella tradizione del cinema italiano?

*No, non mi pare. E' vero che sono estremamente pignolo nel mio lavoro, che tengo alla riuscita del film, alla sua complessità, e anche alla sua qualità tecnica. Ciò non significa essere tradizionalisti. Mi sembra di fare film abbastanza diversi da quelli degli altri. Ma molte di queste critiche sono state fatte da altri autori, perché il mio primo film aveva avuto così successo. Succede sempre così. Si fanno più volentieri gli elogi di un film che il pubblico non ha apprezzato.*

Cambierà il cinema italiano?

*Penso di sì. Ma prima dovranno cambiare le mentalità dei produttori, dei registi, dei distributori, eccetera. Penso che però qualcosa stia già muovendosi.*

I tuoi obiettivi?

*Continuare a fare buoni film, tutto qui. A primavera ne girerò uno nuovo, ma preferisco non parlarne. Ogni tanto penso che dopo questo film inizierà la parabola discendente. Ma tutto sommato sono abbastanza ottimista sulle mie capacità. Spero di andare avanti così.*

Gli parlo della nostra rivista, del concorso di fotografia, del progetto di una mostra di film non professionali. E' abbastanza interessato, ma intanto sono arrivati quattro dei suoi amici. Nei film sembrano giovani sconfitti, incapaci di comunicare, bloccati in tutto. Qui sono tutto l'opposto. C'è, finalmente, un po' di sole, è ormai passata l'una. Non sono protetti da gorilla, sono già famosi ma forse non abbastanza per temere agguati: c'è una bella trattoria su a Montecatini alta che li aspetta. Stasera vedranno anche loro «Ecce Nanni», noi saremo già a Milano. Ci congediamo: con qualche speranza in più, anche per i nostri lettori, e magari con qualche illusione in meno.

---

# THE TRAMP (Il vagabondo)

di Charlie Chaplin

---

*Perché riesumare una sceneggiatura del vecchio Charlot? Le risposte possono essere tante. La più immediata: abbiamo scoperto che alcuni di quegli scarni mimi già proposti dalla nostra rivista, sono molto vicini agli «shorts» di Chaplin prima maniera, degli anni 1914-16. Sono film ormai introvabili oggi, ma che a motivo della loro immediatezza, chiarezza, incisività, possono essere «visibili» anche in una trascrizione letteraria nonostante l'abbondante numero di gags e la ridondanza di azione e movimenti. Pensiamo quindi che questo «vagabondo» possa, anche così, suggerire spunti, offrire materiale e insegnare una metodologia sperimentata a tutti quelli che stanno ricercando vie nuove nel cinema e nel teatro, per arrivare ad una intuitiva espressione drammatica o al sostanziale montaggio filmico di un soggetto.*

*Perché resterà sempre attuale la scuola di un grande, clown, attore e regista, come Chaplin.*

## *La solita strada*

Charlie avanza dal fondo di una strada alberata, in campagna, col fagottello delle sue poche cose. Con la stessa mano regge il bastone. Cammina a passi agili, a piedi divaricati, con un saltello ogni tanto. Si porta la mano a una suola, riprende il cammino. Da una curva sbuca, dietro di lui, una macchina. Charlie fa appena in tempo a saltare di lato. Cade all'indietro nella polvere sollevata dalla vettura. Resta un attimo col sedere in aria, poi siede, raccoglie la bombetta, si alza, ma subito entra in Campo dal davanti (e cioè dalla direzione opposta) un'altra macchina, che quasi lo travolge. Per scansarla Charlie ricade all'indietro. Si rialza, si volta, dà un'occhiataccia alla macchina e riprende il cammino. Poi estrae dalla tasca interna della giacca un piumino, e con quello si spazzola: vestito, bombetta e suola delle scarpe. Si spolvera quindi il sedere, passandosi il piumino tra le gambe, chino in avanti. Continua a procedere verso la «camera» (ora è in P.A.), e intanto si spazzola il retro dei pantaloni, girandoseli intorno ai fianchi (cosa resa possibile dall'estrema larghezza delle braghe, testimone di passate sazieta). Charlie si guarda dentro i pantaloni e alza le spalle come a dire «Si dimagra». Poi riprende la via col bastone sottobraccio.

## *Il denaro è calamita*

Il giardinetto davanti a una casa di campagna. Entra in Campo Edna [Purviance], con cappello di paglia e trecce bionde. Anche suo padre [Fred Goodwins], piccolo agricoltore, è in cappello di paglia. Sul cancelletto, l'uomo svolge una specie di calza, ne estrae delle banconote e le dà alla figlia. Edna le conta e, allegra, si incammina.

## *Nel bosco di... incognite*

Charlie attraversa una strada tagliata nel bosco. Fa un doppio saltello,

urta in una sporgenza e le chiede scusa alzando la bombetta. Poi depone ai piedi di un albero il fagottello, siede e lo apre. / Da dietro un altro albero, un ladro [Leo White] lo spia, passandosi la lingua sulle labbra, goloso e affamato. Raccoglie un mattone. / Charlie sta per mettere in bocca una fetta di pane, si guarda le unghie, le trova sporche, mette giù il pane e, con lo spazzolino da denti, se le pulisce. Poi, col coltellino a serramanico, completa l'opera. Arrota il coltellino sotto la suola. Il ladro appare alle sue spalle, dietro l'albero; ruba il pane e lo sostituisce col mattone.

### *L'arma*

Edna percorre un campo, al margine del bosco. Si ferma in M.P.P. e conta i soldi. / Tra le frasche compare in M.P.P. il ladro, che la guarda. Charlie strappa una manciata di spighe, le sala e le addenta. Poi beve da una lattina. Inghiotte a fatica (smorfia opportuna), quindi infila le mani nella lattina e si bagna la punta delle dita, come vuole il galateo. Si pettina i baffetti, poi chiude il mattone (che lui crede il pane) nel cencio, annodandolo a cocche.

### *Primo round*

Edna avanza verso la «camera», seguita dall'uomo. Si ferma per rifare i conti con le dita (quali spese fare, ecc.). L'uomo, con un balzo, cerca di strapparle le banconote. Edna istintivamente ritira la mano, l'uomo la minaccia e cerca di darle un pugno, Edna si china schivandolo, fugge verso il fondo inseguita dall'altro. / Charlie raccoglie le sue cose e si alza. Ma sente il peso (assurdo) del fagotto, e rimane perplesso. Entrano in Campo Edna e l'inseguitore. Edna si protegge dietro un tronco d'albero a sinistra, mentre l'uomo si piazza sulla destra. Charlie osserva la scena, poi dà un colpo in testa all'uomo, che cade a sedere. Mentre l'uomo si rialza stordito, Charlie gira intorno all'albero e gli dà un calcio di sorpresa. L'uomo fugge. Nello slancio Charlie cade all'indietro e rimane seduto per terra, le gambe sulla faccia. Si toglie la bombetta per salutare Edna. Edna, ansante, si appoggia all'albero per riprendere fiato e rimettersi dallo spavento. Charlie raccoglie nuovamente le sue cose, si alza e va verso di lei. Due vagabondi: l'uno disteso, l'altro seduto accanto al fuoco (forse sta cucinando). Dal fondo arriva il ladro di corsa. Fa alzare i vagabondi e li mette al corrente dell'accaduto.

### *La tentazione vinta*

In P.A., Charlie si scappella e chiede a Edna che cosa è successo. Edna gli mostra le banconote. Charlie le osserva pensoso. Poi, mentre la ragazza guarda dalla parte del fuggiasco, si gratta la testa, volge il capo per non avere tentazioni, poi dà un'altra sbirciatina ai soldi, con in bocca le nocche di una mano. Si gratta il palmo della mano destra, alzando i sopraccigli. Quindi, con un'altra smorfia, allunga la mano, e, con calma, sfila le banconote dalle dita della ragazza. Edna giunge le mani verso di lui, Charlie si volta a guardarla (pur tenendo le banconote dietro le spalle, al sicuro), esita, si china in avanti e la vede piangere. Stringendosi nelle spalle e facendo una smorfia all'aceto le rende i soldi. Edna torna subito a sorridere e incomincia a ringraziarlo.

### *Ora sono tre*

I tre uomini. Il più duro e massiccio dei tre [Ernest Van Pelt] si tira su i pantaloni, da bullo, piegando le ginocchia.

Edna ringrazia Charlie, poi vede i tre uomini F.C. e fa un gesto di terrore che colpisce Charlie allo stomaco. Anche Charlie ora, vede i tre farabutti: rincula dietro l'albero, mentre Edna resta ferma davanti ad esso, come paralizzata.

I tre uomini.

Edna e Charlie. Ernest entra in Campo e si avvicina a Edna, che scivola lungo l'albero, schiena al tronco. Anche Charlie fa lo stesso, precedendola. Così viene a trovarsi alle spalle del manigoldo. Si rimbocca la manica, rotea il braccio e, mentre l'altro conta i soldi strappati a Edna, gli vibra sulla testa il pesante fagotto. Ernest strabuzza gli occhi, barcolla, ma non cade, e Charlie gli appioppa un altro colpettino in pieno viso col tremendo fagotto. L'uomo esce di Campo con espressione attonita e Charlie ne asseconda l'uscita con un calcio. Poi si volge calmo verso Edna e le restituisce i quattrini. Quindi si china per raccogliere le sue cose. Mentre Edna lo ringrazia, Charlie la saluta con la bombetta.

Ernest torna dai due comparì, che lo guardano: ha ancora la testa annebbiata. Poi si riscuote, stirandosi come dopo un lungo sonno. Il ladro ride e lui lo spintona a terra.

### *Errore!*

Charlie e Edna, per mano, avanzano dal M.C.L. fino al P.A. Lui ride allegro e dà a Edna il fagotto, per fargliene sentire il peso. Edna rimane di stucco. Charlie ride più che mai, e anche Edna è divertita. Euforico, Charlie agita il fagotto e se lo dà addosso: le gambe gli si piegano, la vista gli si annebbia. Edna lo sorregge. Dopo un po' Charlie è in grado di reggersi da solo, ma è come una marionetta senza fili. Cade a sedere all'indietro, restando a gambe all'aria, con il sedere verso la «camera».

I tre uomini assistono alla scena da lontano. Il terzo malvivente [Bud Jamison] dice agli altri di aspettarlo. Ci pensa lui.

### *Charlie sbruffone*

Edna abbassa le gambe di Charlie, lo fa sedere e lo rialza per le ascelle. Lui dice di star meglio, ma le ginocchia gli si piegano di nuovo. / Bud guarda Charlie e / rientra in Campo alle sue spalle. Charlie e Edna ridono per quanto è successo a Charlie. Bud interviene dando una sberla a Charlie e ributtandolo a terra (sedere alla «camera»). Tenta poi di strappare i soldi a Edna, che resiste. Charlie si alza e dà un calcio all'omone, questi si volta per reagire, Charlie gli assesta un colpo di fagotto, Bud arretra inebetito, e Charlie gli salta contro il ventre a piedi uniti, rovesciandolo a terra. Poi si rimbocca le maniche. Bud fa per rialzarsi, ma Charlie gli salta in collo, e lo fa ricadere supino. Quindi balza su di lui e imperversa a suon di pugni. Lo lascia a terra esanime e torna da Edna. L'uomo si rialza alle sue spalle. Charlie fa per togliersi la giacca, con sottinteso carico di minaccia: e Bud, ormai atterrito, desiste. Charlie lo insegue per qualche metro, scivolando alla curva su un piede, poi torna sorridente da Edna, con tre saltelli. Si rinfila la giacca (che gli è rimasta incastrata sui gomiti, per modo che l'altro avrebbe potuto afferrarlo e colpirlo) e ride con Edna.

Bud si ferma per toccarsi la testa, con aria stravolta e spaurita. Corre via, /

rientra in Campo e, nello slancio, zompa a saltacavallo sopra i due amici chinati, / finendo nell'acqua del fiume. / I due, spaventati dallo spavento di Bud, guardano F.C. verso Charlie, / il quale fa un passo nella loro direzione. / A quella minaccia i due fuggono anch'essi verso il fiume, travolgendo l'omone che sta riemergendo.

#### *Dalla padella nella brace*

Charlie lascia Edna e / giunge all'accampamento dei tre malfattori. Il falò gli brucia il sedere, e Charlie fa un salto. Poi solleva un sasso, lo getta per aria con iattanza, lo colpisce a volo col piede e si fa un male del diavolo. / I tre ne approfittano per lanciargli delle pietre raccolte sul greto. / Una pietra colpisce Charlie, che cade a sedere sulla fiamma. / I tre uomini ridono. / Charlie si rialza, col fondo dei pantaloni bruciacchiato; corre in su e in giù saltellando dolorante, / torna da Edna di corsa, si volta e va verso il fondo, poi / continua la sua fuga lungo un sentiero. / Arriva presso un tubo, dal quale sgorga acqua. Vi si siede. Lentamente comincia a sorridere, si toglie la bombetta. / Edna considera pensosamente il fagotto, poi / va in cerca di Charlie. Arriva sul sentiero, vede laggiù l'amico, alza felice le braccia, gli corre incontro. / Nel momento in cui Edna entra in Campo, Charlie si alza dal tubo e la saluta con la bombetta. Poi si sventola con la medesima, prima la testa, quindi il sedere. Edna gli rende il fagotto, Charlie le porge la mano per farle attraversare il rivoletto d'acqua che esce dal tubo. Si incamminano F.C.

#### *Problemi a tavola*

In compagnia di Charlie, Edna entra nella casa paterna. L'agricoltore tende la mano all'ospite, e Charlie, prima di dargli la sua, se la pulisce, dietro le spalle, contro la tovaglia della tavola. Il padre di Edna lo invita a sedere. Charlie esegue, ma il fondoschiena gli fa ancora male, e si rialza immediatamente. Intanto il padre fa le parti. Charlie gli dice che preferisce mangiare in piedi, prende il piatto e lo posa sul buffet, salutandolo con la bombetta. Infila una patata con la forchetta e intanto parla ai suoi ospiti, ma gesticola e colpisce il padre con la patata. La raccoglie e, mentre il padre si smacchia, se la strofina contro la giacca. Nel momento in cui Charlie sta per mettere in bocca il primo boccone, il padre, che è avaro e dispotico e che è seccato per l'incidente della patata, gli dice: «In casa mia se si vuole mangiare bisogna prima lavorare». Charlie prende il fagottello e segue il padre all'aperto, salutando Edna che è seduta a tavola e non nasconde il suo imbarazzo.

#### *Lavoro agricolo*

Esterno. Il padre dà il forcone a Charlie, il quale glielo infila nel didietro. Il padre gli indica la stalla, Charlie si volta per incamminarsi e gli dà il bastone sulla testa. / Charlie giunge presso una scala, vede là chinato il garzone di stalla [Paddy McGuire] e gli infila il forcone nel sedere. Il garzone si volta inviperito, e protesta massaggiandosi la parte. Charlie si scappella e gli dà il forcone nella pancia. L'altro gli strappa di mano l'attrezzo, e glielo rende mettendoglielo in spalla con la forca girata nell'altro senso. Poi si avvia, seguito da Charlie. / I due uomini camminano, il garzone si ferma per dire qualcosa a Charlie e Charlie gli infila il bastone nell'occhio. Non si ferma neanche e prosegue. Il garzone protesta, ma Charlie

si gira e gli dà il forcone in faccia. L'altro gli toglie di mano il forcone e glielo rende, mettendoglielo a bilanc'arm. Poi si china per raccogliere il cappello e Charlie gli infila il forcone nel sedere (ma questa volta apposta). I due uomini riprendono il cammino. / Arrivano alla stalla. Sulla porta il garzone si ferma e Charlie lo infila col forcone nel didietro. Il garzone entra nella stalla, seguito da Charlie, il quale tuttavia non riesce a entrare in quanto tiene il forcone orizzontalmente davanti a sé. Scavalca il forcone ed entra. / Il garzone esce dalla stalla con un enorme sacco. Charlie lo segue, pungolandogli il sedere col forcone. Il garzone si incammina, sottoposto a quella tortura per tutto il tragitto. Ad un angolo, Charlie fa da timone, ponendo il forcone ora all'esterno della coscia destra, ora della sinistra del garzone.

#### *I casi di un sacco*

Charlie, adesso, è vicino alla scala. Giunge il garzone col suo carico. Charlie lo pungola ancora una volta, l'uomo si gira e, col sacco, investe Charlie, che cade e si rialza tutto bianco di farina. Charlie depone il forcone e dà una serie di schiaffetti all'uomo, che ha le braccia occupate a reggere il sacco. Il garzone alza una gamba per sferrargli un calcio, ma Charlie gli afferra il piede con le mani. L'altro riesce ugualmente a allungare la gamba e a rifilare un calcio nella pancia di Charlie, il quale scompare all'interno del deposito, rinculando. Torna fuori, si leva la giacca per attaccar briga, desiste, poi ordina al garzone di salire sulla scala. L'altro esegue e arriva in solaio. Dall'ultimo gradino tira qualcosa a Charlie, che risponde dal basso con una forconata. Per il dolore il garzone lascia cadere il sacco, che piomba sulla testa del padrone, sopraggiunto in quel momento. L'agricoltore crolla, ricoperto dal sacco. Charlie si china e lo osserva, poi lo «conta» come un arbitro di boxe e comincia a salire le scale. / Arriva presso il garzone, ma inciampa nel terz'ultimo gradino, mette un piede in fallo e sta per cadere. Si sorregge tirandosi su da solo per il fondo dei calzoni, quindi ordina al garzone di scendere, l'altro rifiuta e Charlie lo precede dabbasso. Qui si siede sul sacco, sotto il quale giace ancora il padre di Edna. Charlie e il garzone si allontanano.

#### *Poesia e natura*

Mentre tornano verso la stalla, incontrano un giovane poeta [Billy Armstrong] che allarga le braccia ispirato e tiene un libro aperto tra le mani. I due gli passano accanto senza fermarsi, poi Charlie entra nella stalla mentre l'altro aspetta fuori stiracchiandosi. Charlie esce con due uova in mano, il garzone insiste per averne uno e Charlie glielo rompe sul muso. Charlie ride, poi sente cattivo odore e butta l'altro uovo contro lo stipite, quindi lo annusa ed ha un moto di schifo. Si allontana dalla stalla con una smorfia, seguito dal garzone. / Il poeta sta annusando una rosa, Charlie gli lascia cadere l'uovo fetido sul libro e passa oltre. Il poeta, che non si è accorto di nulla, chiude il libro, spiaccicandovi dentro chiara e rosso. Poi alza il volume per baciarlo, arriccica il naso e allibisce.

#### *Tutto è lavoro*

Il garzone precede Charlie nel magazzino, dove l'agricoltore giace ancora sotto il sacco. Il garzone solleva il sacco. Charlie gli dà un'ennesima forconata nel sedere, lo manda di sopra, si sputa sulle mani, sta per sollevare

un altro sacco, desiste, e sale dietro il garzone. / In cima alla scala, il garzone si libera del proprio sacco, si alza e si appoggia alla scala, abbruttito dalla fatica. Poi scende. / Dal solaio, Charlie riceve al volo un sacco tiratogli dal basso dal garzone, e cade a sedere. Si rialza, e ributta giù il sacco, che / colpisce l'agricoltore, stendendolo in una nuvola bianca. L'agricoltore si rialza e si appoggia alla scala. / Charlie prende il primo sacco portato su dal garzone e lo fa scivolare lungo la scala. / L'agricoltore lo riceve sulla testa. Si rialza a fatica e impreca, / mentre Charlie scende dalla scala con un terzo sacco sulle spalle. / L'agricoltore lo attende al varco e gli dà un pugno sul sedere. Charlie lascia cadere il sacco, che crolla sulla testa del padrone, ributtandolo a terra. Charlie / risale la scala e, dall'alto, guarda giù ridendo e tappandosi la bocca. / Il padrone si rialza e impreca. Poi sembra avere un'idea e si allontana. / Charlie lo vede andarsene, scende, prende un sacco e lo porta in magazzino. / Il padre rientra in Campo con una specie di mattarello, Charlie esce dal magazzino, scorge il padrone di spalle, assume un'aria indifferente e comincia a salire le scale. L'agricoltore lo afferra per il fondo dei calzoni, lo tira giù, gli chiede spiegazioni, e Charlie dà tutta la colpa al garzone. / Il quale scende con un sacco in spalla. / Charlie ride, il padrone dà un colpo di mattarello sul sedere del garzone, che lascia andare il sacco. Il sacco va a finire sulla testa di Charlie, che si abbatte, mentre il padrone sferra un calcio al garzone e lo insegue F.C. Charlie solleva la testa e resta immobile, faccia alla «camera», reggendosi le gote e puntando i gomiti sui sacchi di farina. Fa una smorfia, si solleva, raccoglie la bombetta e si allontana.

#### *Il pericolo è vicino*

Il padrone è a tavola, alla luce della lampada. Conta i soldi a uno a uno, lentamente. / Dalla porta si affacciano i tre malviventi e lo osservano. L'agricoltore avverte una presenza estranea, si gira cautamente verso la porta, ma quelli si ritirano.

Charlie col forcone, spalle alla «camera», cammina verso la casa, mette il piede su «qualcosa» e si pulisce i piedi strofinando le suole all'indietro. Poi si gratta una gamba col forcone.

Il padrone, impensierito, si affretta a richiudere i soldi nella calza. I tre uomini all'esterno della casa.

#### *Annaffiare con stile*

Il garzone si reca da Charlie, gli dà l'annaffiatoio, Charlie lo prende e annaffia, a lungo, i calzoni dell'altro. Il quale risponde con un calcio. Charlie si avvia: / eccolo in C.L. fra due interminabili filari di alberi da frutta, col suo annaffiatoio. Annaffia i tronchi a uno a uno. / Il garzone ride, osservandolo a distanza. / Charlie continua la sua fatica incespicando. Annaffia gli alberi con la schiena ai tronchi, tenendo l'attrezzo dietro le spalle.

Edna, con un secchio in mano, prende un campanello da una panca e suona.

#### *Idillio mancato*

Charlie si terge il sudore, sente la campanella, porge più attento orecchio. Lascia cadere l'annaffiatoio e si incammina. / Raggiunge Edna, e le sorride. Edna gli dà il secchio, gli dice che ha bisogno di latte e gli indica

dove dirigersi. Charlie si allontana a malavoglia (vorrebbe restare con lei). Edna siede in panchina sorridendo.

#### *Mungitura a secco*

Charlie alla presenza di un toro. Si porta la mano alla bocca e saltella, incerto sul da farsi. Preferisce vedersela con una mucca, la saluta scappel-landosi, le mette il secchio sotto il ventre e porge l'orecchio. Non sente alcun rumore, dice alla mucca di sbrigarsi e le dà dei colpetti sulla groppa per incoraggiarla. Poi le prende la coda, la alza e la abbassa, come la pompa di una fontanella. Nulla. Toglie il secchio da sotto l'animale, poi vede un secchio già pieno di latte e / porta questo a Edna. Siede accanto alla ragazza, ma mette il piede nel secchio e lo solleva grondante latte. Edna lo rimprovera, Charlie le sorride minimizzando e pulendosi la scarpa. I tre uomini.

#### *Fine di un uovo*

Edna si alza, anche Charlie si alza e la saluta con la bombetta. Poi coglie un fiore, lo odora e lo butta nel secchio del latte. Si allontana. / Entra nel pollaio, saluta con la bombetta una gallina e fa per prendere un uovo. I tre uomini.

Charlie ha riempito tutto un cestino di uova. Si mette un uovo in tasca. Torna / da Edna, siede. Edna gli dà una pacca amichevole, Charlie «sente» che l'uovo si è rotto, fa una faccia seria, porge il cestino alla ragazza, si alza tenendosi i pantaloni con due dita, scrolla la gamba imbarazzato, si scappella e si allontana a piedi dolci. / Arriva presso un'aiuola e alza la gamba, come un cane, per far defluire lo sporco. Poi strappa i fiori lordati dall'uovo e se li mette in tasca. Quindi prende una carriola e si dirige verso il fondo, continuando a scrollare (verso l'esterno) la gamba.

#### *L'infiltrato*

I tre uomini. Uno di essi esce dal magazzino dove si sono nascosti. Charlie passa in quel momento e l'uomo finisce seduto sulla carriola, che Charlie continua a spingere come se nulla fosse; ma un secondo membro del terzetto lo prende per il fondo dei calzoni. Charlie rovescia la carriola e il primo malvivente cade a terra. I tre bricconi propongono a Charlie di farsi loro complice nel progettato furto ai danni dell'agricoltore. Charlie ci pensa su. Poi dà loro la mano (incrocio di mani, ecc.). Bud gli espone il piano. Charlie fa segno di aver capito, e si allontana.

#### *Valzer della candela*

L'agricoltore legge il giornale, a lume di candela. La ragazza gli dice di smettere per non logorarsi la vista. Quindi esce di Campo.

Il garzone sta camminando verso la casa, Charlie gli dà in testa la scala a pioli che porta sotto il braccio. Il garzone entra mentre Charlie, per darsi un contegno, sbadiglia stiracchiandosi.

I tre uomini tengono d'occhio Charlie.

Anche Charlie entra in casa, il padre si alza e passa la candela al garzone che la passa a Charlie, il quale gli brucia la barbetta. Il padrone dice ai due di andar pure a dormire. / Mentre il garzone comincia a salire le

scaie, abbruttito dalla stanchezza, / Charlie si trattiene presso l'agricoltore. Distrattamente gli brucia il giornale con la candela, poi imbecca le scaie lasciando il padre intento a leggersi un giornale in fiamme.

### *Profumi nostrani*

Al piano superiore. Charlie raggiunge il garzone nella camera comune, posa la candela sul tavolo e la bombetta sulla candela, che si spegne. Quindi aiuta il garzone, che è seduto sul letto, a sfilarsi un gambale. Vi riesce ma a patto di puntargli le scarpe sulla faccia. L'odore dei piedi del garzone suggerisce a Charlie di alzare il vetro della finestra. Si sventola con la bombetta e, con l'attaccapanni retrattile, «ritira» il calzino del compagno. Il garzone gli chiede di aiutarlo a togliersi l'altro stivale, ma Charlie lo convince a desistere. Il garzone si butta giù a dormire. Charlie prende un asciugamano e glielo allarga sui piedi. Guarda poi dalla finestra, sbircia il garzone per assicurarsi che dorma, e gli mette sul viso la bombetta. Indi va ad origliare alla porta in punta di piedi, ed esce. All'aperto. I tre uomini si passano un coltello.

### *A suon di martello*

Charlie rientra in camera con un martello enorme, toglie la bombetta dalla testa del garzone e gli vibra una martellata micidiale.

Il padrone esce all'aperto.

Charlie siede presso la finestra, con il martello in mano.

Il padrone, facendo il giro della casa, sale su per la scala a pioli che Charlie ha appoggiato contro la propria finestra. Si affaccia all'interno della camera, e Charlie, che aspettava al varco i malviventi, lo stordisce col martello. In preda ai rimorsi, gli asciuga il viso con l'asciugamano e si mette le mani fra i capelli. L'agricoltore è appoggiato al davanzale, coi piedi sulla scala, rintontito. Charlie gli accarezza la testa. Il padrone scende lentamente la scala e torna verso la porta di casa.

Charlie non sa cosa fare, toglie la bombetta dalla testa del garzone e gli appioppa un secondo colpettino, ma stavolta con l'intenzione di svegliarlo. Il garzone si tira su, Charlie lo guida alla finestra, gli dà il martello e gli ordina di colpire chiunque salga la scala.

Il padrone sale le scaie di casa inferocito, reggendosi la testa. Entra / nella camera dei due uomini, e li vede affacciati (il garzone tiene il martello dietro la schiena). Dà un calcio al garzone, ma colpisce il martello e si fa male al piede. Saltella. Dà un secondo calcio al garzone. Ma Charlie interviene e mette a parte l'agricoltore del piano criminoso dei tre vagabondi.

I quali si avvicinano alla scala a pioli.

### *L'eroe*

L'agricoltore dice «Vado a prendere il fucile», ed esce dalla camera. Charlie toglie il martello al garzone e si piazza accanto alla finestra. / I tre uomini salgono. / Charlie, seduto, li aspetta a piè fermo. Vibra sul primo malvivente un primo colpo di martello. Strofina l'attrezzo sull'asciugamano e dà un secondo colpo. Il malvivente rovina dabbasso sui due compari in attesa. / Il padrone rientra nella camera con il fucile. Spara dalla finestra. I tre uomini fuggono. Charlie scavalca il davanzale e scende la scala a pioli, con il martello in mano, per inseguirli. / I tre fuggono. Si fermano per

sparare. Poi saltano oltre la palizzata, sempre inseguiti da Charlie. Charlie resta ferito ad una gamba da uno sparo. Si accascia dolorante e si abbandona. / L'agricoltore e il garzone escono all'aperto. Corrono verso la stazionata e raggiungono Charlie, che è esanime. Lo alzano a sedere, Charlie ride debolmente. I due, sorreggendolo, / lo accompagnano in casa, dove Edna, in camicia da notte, li attende nel soggiorno. Charlie è fatto sedere a tavola, il padre gli mette un cuscino sotto la gamba ferita. Poi lo medica mentre Charlie guarda Edna. Quindi Charlie sviene dal dolore e Edna gli bagna la fronte. Chiusura a iride.

*«Amore vuol dire gelosia»*

Esterno giardino. Charlie è seduto a un tavolo. Disteso, elegante, scuote la cenere della sigaretta, mentre Edna gli legge ad alta voce. Biscottini e dolcetti sul tavolo, ecc. Charlie si versa della soda nel bicchiere di whisky, gargarizza, rutta. / Un giovane [Lloyd Bacon], dall'aria spigliata e simpatica, chiama in direzione di Edna. Edna accorre sorridendo / mentre Charlie si stira. / Abbracci e baci fra Edna e il giovane. / Charlie, ingelosito, si alza con aria cupa. / Arriva presso i due, con la bombetta saluta il giovane, che gli tende la mano cordialmente. Charlie si pulisce la destra sulla giacca e la porge. Poi apre il cancelletto ed entra in casa.

*Vagabondo, con sentimento*

Eccolo in soggiorno. Ha la bombetta in testa e l'aria affranta. Giocherella con lo schienale di una seggiola. Prende un foglio di carta, lo spiega sul tavolo, siede e scrive un biglietto di addio per Edna. Ha capito che Edna ama un altro. Firma e si volta dall'altra parte, per reprimere le lacrime. Si alza, piglia il cappello di Edna dal buffet e, di spalle alla «camera», lo bacia. Poi riprende il fagotto, si asciuga gli occhi (sempre di spalle alla «camera») con la tendina della porta a vetri, ed esce all'aperto. / Saluta Edna, «non» dà la mano al giovanotto, e si incammina.

*«L'ordine regna a Varsavia»*

Il padrone entra in sala da pranzo. Edna gli mette le mani sugli occhi, da dietro, tutta felice. Poi il padrone e il giovanotto si stringono la mano molto cordialmente. Edna trova il biglietto di Charlie.

*La solita strada*

Charlie sulla strada di campagna, spalle alla «camera». Si allontana verso il fondo, coi piedi divaricati. Dopo un po' il suo passo, molto lento, diventa una specie di marcetta, veloce e quasi allegra.

**THE TRAMP**

11 aprile 1915.

Produzione Essanay.

Scenario e regia: Charlie Chaplin.

Fotografia: Rollie H. Totheroh.

Interpreti: Charlie Chaplin (il vagabondo); Edna Purviance (la figlia dell'agricoltore); Fred Goodwins (l'agricoltore); Leo White, Bud Jamison, Ernest Van Pelt (i tre ladri); Paddy McGuire (il garzone di stalla); Billy Armstrong (il poeta); Lloyd Bacon (il fidanzato di Edna).

Due rulli.

# LAVORO DI ALLENAMENTO E TECNICA DELL'IMPROVVISAZIONE

**Gottardo Blasich**

Gli insegnanti-animatori nel loro lavoro possono trovarsi in una situazione ambigua: da una parte considerano giustamente il valore della tecnica nella sua valenza funzionale a quanto il gruppo intende esprimere e dall'altra possono verificare l'urgenza di un certo allenamento espressivo, proprio per sbloccare certe situazioni, per rendere un movimento più sciolto e articolato, per acquistare un senso del ritmo ecc. Si pone concretamente il problema del rapporto fra un certo tipo di allenamento e la tecnica dell'improvvisazione che se non è ben regolata e condotta può portare a risultati confusi e spontaneistici.

Dal nostro punto di vista non insisteremo mai abbastanza sulla funzionalità della tecnica: di conseguenza qualunque esercizio si voglia proporre, qualsiasi azione si improvvisi, come qualunque esercizio si voglia impostare, lo scopo dell'animazione teatrale non è quello di creare uno spettacolo vero e proprio, che rispetti tutti i canoni dell'elaborazione scenica. Il risultato dell'animazione teatrale, anche se in certi casi verrà presentato ad altri gruppi, vale soprattutto per le potenzialità espressive che il gruppo stesso ha messo in atto.

Basandoci su queste premesse possiamo dire che in tanti casi una forma di allenamento sarà utile e opportuna. Distinguiamo subito però due tipi di allenamento che possono essere condotti: un tipo di allenamento che ha come scopo la presentazione di esercizi di rilassamento, di respirazione, di scioglimento dei muscoli. E lo scopo di tali esercizi di allenamento è così precisato da Barba e possiamo farlo nostro: «L'esercizio serve per la "ricerca". Esso non è una

ripetizione meccanica o in forma di massaggio muscolare. Durante l'esercizio si cerca, per esempio, il centro di gravità del corpo, il meccanismo utilitario dell'irrigidimento, e della scioltezza dei muscoli, la funzione della spina dorsale nei diversi movimenti violenti» (*Alla ricerca del teatro perduto*, Marsilio Ed., p. 120). E un elenco di esercizi di questo tipo si potranno trovare nello stesso volume citato di Barba (pp. 117 ss, nel capitolo sull'«Allenamento dell'attore»), come esercizi di coscienza del corpo, esercizi sulla vocalità sono presentati e descritti nel *Manuale aperto di animazione teatrale* (autori Claudia Allascia e Fernanda Ponzichione, Musolini ed.).

Si deve tuttavia aggiungere che esiste un altro tipo di esercizi, che mentre tendono a una maggiore scioltezza psicofisica, sono delle miniprovvisazioni attorno a situazioni determinate. Una parte di questi esercizi venivano descritti nel nostro saggio «Lavoro di gruppo e psicomotricità come libera espressione mimico-gestuale», compreso nel volume *Attività di animazione e socializzazione nella scuola dell'obbligo* (Ed. La Scuola). Li riprendiamo schematicamente per comodità del lettore, cercando di completarli e di darne una motivazione specifica.

## Uso della maschera neutra e caratterizzata

Una maschera neutra è una maschera inespressiva, che aderisce al volto, ed è dotata semplicemente di fori per gli occhi e la bocca. La maschera caratterizzata (o espressiva) è invece costruita secondo la genialità dei singoli, in

rapporto a un determinato personaggio. Per la maschera neutra serve semplicemente del cartoncino bianco o colorato; per la maschera espressiva si possono usare materiali di recupero, scatole, cartoncino, scampoli di stoffa, carta crespa colorata, ecc.; oppure si possono costruire maschere più elaborate con il das o con la cartapesta.

Con la maschera neutra l'espressione del volto è fissata in maniera unica per tutti i componenti del gruppo e in modo... inespressivo. L'impiego più diretto e esplicito è quello di svolgere delle azioni-esercizi nei quali viene intensificata la possibilità mimico-gestuale di tutto il corpo. La direzione del movimento può essere informale: per esempio sotto lo stimolo di un sottofondo musicale, il gruppo è invitato a interpretare come preferisce la propria reazione. Precisando invece il tipo di musica, il gruppo è sollecitato a muoversi secondo reazioni di terrore, angoscia, gioia, scoperta, curiosità, agitazione, festa, oppressione, ecc. Un lavoro di questo tipo spinge in maniera particolare a disinibire il movimento gestuale, a trovare in continuazione movimenti espressivi e significativi nuovi, dal momento appunto che si è costretti a una coscienza più attenta alla propria gestualità. Uno sviluppo del lavoro può verificarsi quando l'azione non viene limitata all'intervento individuale, ma i singoli partecipanti del gruppo si stimolano a vicenda, si accordano spontaneamente in una sequenza di gesti che possono dilatarsi e coinvolgere tutti.

Nell'impiego invece della maschera espressiva, il primo passo da compiere da ciascuno è quello di rendersi adeguatamente conto delle caratteristiche della maschera che si è costruita. E in rapporto a tale scoperta ciascuno potrà quindi tentare un movimento, un caratteristico tipo di andatura, la costruzione cioè definita del personaggio che si è assunto con quella precisa maschera. Esercizi iniziali, fatti singolarmente, possono servire a tale scopo, di cogliere esattamente il significato della maschera che si indossa.

Un esercizio ulteriore è quello di trovare delle convergenze narrative fra diverse maschere, e imbastire brevi rapide azioni.

Converrà tenere presente la possibilità o l'opportunità di alterare la rappresentazione espressiva della maschera in direzione simbolica e grottesca, come esigenza precisa per sviluppare

certi temi e per esaltare alcune situazioni parodistiche. E come la maschera neutra spingeva a una riscoperta di una gestualità precisa e libera, in questo caso si potrà proporre l'esercizio di scambiarsi le diverse maschere per presentare via via una galleria di personaggi, ben definiti nelle loro caratteristiche.

### Uso e trasformazione dello spazio

La nostra abitudine è quella di considerare lo spazio (e specialmente lo spazio-aula) come qualcosa di prestabilito e di definito, fissato per determinate circostanze e per un certo esclusivo uso. I movimenti stessi all'interno dello spazio ne risultano condizionati e impoveriti; sono di un certo tipo perché lo spazio «impone» un certo atteggiamento; non si va oltre perché gli oggetti che si trovano nello spazio hanno già trovato una loro collocazione inflessibile. Si tratta di intervenire per prendere anzitutto coscienza dello spazio e quindi per sfruttarlo secondo le proprie esigenze espressive.

a) *percorrere lo spazio*. Tutti i componenti il gruppo sono invitati a percorrere in tutte le direzioni lo spazio in cui si trovano (è preferibile trovarsi in uno spazio libero da oggetti ingombranti). Sono quindi sollecitati a cambiare andatura, a gambe larghe, sulle punte dei piedi, sui talloni, ecc., variando quindi anche il ritmo dell'andatura, più veloce, più lento, ecc. Una nuova tensione al movimento viene ottenuta quando il movimento stesso è diventato frenetico e si suggerisce di mantenere fisso lo sguardo, e senza perdere il ritmo veloce acquisito, di scartare rapidamente le persone che si incrociano sulla propria andatura.

b) *esplorazione dello spazio*. Tutti i membri del gruppo sono invitati a scoprire e perlustrare lo spazio, impiegando tutto il corpo e muovendosi in tutte le direzioni. Evidentemente non è sufficiente percorrere le pareti con le mani, scrutare l'altezza con lo sguardo. E' necessario intervenire con tutta l'estensione del proprio corpo, con tutte le membra, per aderire effettivamente all'intera struttura dello spazio. La sensibilità di tutte le membra, e queste in movimento, deve essere in azione.

L'esercizio è favorito e potenziato se nello spazio si trova una struttura articolata (banchi e sedie accatastati), che si pone come variante

dello e nello spazio. La struttura che ridefinisce i rapporti spaziali impone di essere vista in relazione ai confini dell'ambiente, e di essere colta nella sua sinuosità, in tutto il suo combinarsi di vuoti e di pieni. L'accostamento e la perlustrazione della variante dello spazio non permette un contatto puramente superficiale, esterno: tutto il corpo è rimesso in tensione per compenetrarsi con la variabilità delle forme che incontra.

Una coscienza di se stessi, della larghezza, estensione, dilatazione dello spazio più accentuata la si ottiene quando l'esercizio di scoperta dello spazio non è compiuto singolarmente, ma a coppie. Una persona usa della flessibilità, della adattabilità, della resistenza di un'altra persona per un'ulteriore scoperta spaziale. La stessa concordanza di movimenti si arricchisce di una tensione nuova e diversa. Il movimento coordinato a insinuarsi in tutte le variazioni dello spazio produce spontaneamente un variare di immagini mimiche che possono essere geniali e fortemente espressive: si sta svolgendo il tema dell'incontro-dialogo interpersonale, mentre una coppia è impegnata nell'esplorazione dell'ambiente in cui si trova.

c) *articolazione dello spazio attraverso un movimento corale.* Una nuova sensibilità delle dimensioni nelle quali ci si trova si ottiene creando dei movimenti di gruppo, ordinati in una determinata tensione:

— si stabilisce un fulcro nello spazio, un centro predominante (usando eventualmente degli oggetti); rispetto a tale fulcro che manifesta una sua forza di attrazione o di repulsione si suggerisce al gruppo di muoversi assumendo un atteggiamento collettivo di orrore, di rifiuto, di conquista, di scoperta, di gioia, ecc.;

— fissati due punti di partenza, per due rispettivi sottogruppi, si invitano gli stessi a produrre un movimento di avvicinamento che si conclude in un gesto corale di accordo; oppure si propone un movimento di scatto come se i due sottogruppi fossero antagonisti e si lanciassero uno contro l'altro;

— il movimento appena suggerito può essere ripreso quando i due sottogruppi utilizzano un oggetto per accordare e sintonizzare il proprio movimento (una corda, uno striscione, un'asse di legno, ecc.).

d) *organizzazione nello spazio.* Utilizzando

quanto vi si trova (banchi, sedie) si propone di trasformare lo spazio per creare un senso di dilatazione o di ristrettezza; si può ancora proporre in vista di precise azioni da costruire, di organizzare lo spazio perché rappresenti una piazza, un mercato, una stazione, una via cittadina, il cortile interno di una casa, ecc. ecc.

### Uso e trasformazione degli oggetti

Come è importante utilizzare un oggetto nel suo dato realistico, è altrettanto importante essere allenati a usare gli oggetti nel loro multiforme imprevedibile impiego, se possono significare e identificarsi in diverse situazioni.

Ad esempio una sciarpa diventa una collana, un cerchio, un nodo scorsoio, una corda per saltare, una frusta, ecc.; una sedia diventa uno scudo per difendersi, un'arma per assalire, un aratro, un carretto, una ruspa, ecc. E ancora una serie di oggetti ha una possibilità scenografica illimitata: diventa una grotta, un villaggio, una capsula spaziale, un motoscafo, un bob, un treno, ecc.

Il valore e la motivazione di un uso polivalente degli oggetti più comuni sta anzitutto nel superare un impiego stereotipo degli oggetti stessi, e di conseguenza la possibilità di inventare situazioni continuamente nuove per l'azione che si sta svolgendo e per lo spazio in cui ci si trova. A tale scopo è indispensabile scoprire in sé e alimentare costantemente un atteggiamento di scoperta nei rapporti quotidiani con gli oggetti, considerando e osservando gli oggetti stessi come qualcosa di «misterioso» che deve essere svelato nella sua potenzialità. Con tale atteggiamento di scoperta e di meraviglia il rapporto con gli oggetti spontaneamente cambia e si intensifica: non si ha più il rapporto normale, indifferente con le solite cose di uso quotidiano, se gli oggetti dicono qualcosa di diverso e impongono un'immagine diversa di se stessi.

Gli esercizi che a questo proposito si possono organizzare sono semplici. Ogni membro del gruppo è invitato a prendere in mano o ad accostarsi a un oggetto di uso corrente (una sedia, un banco, un bastone, un cappotto, una sciarpa, un fustino di detersivo, ecc.), di scoprirne un uso **diverente e originale** e di realizzare quindi una breve azione improvvisata con l'oggetto stesso. E' evidente che l'esercizio esige un istante di concentrazione, perché risulti auten-

tico il nuovo rapporto che si è stabilito fra la persona e l'oggetto.

### Il corpo come oggetto espressivo

Attraverso le osservazioni fatte sull'uso della maschera neutra e attraverso gli esercizi di esplorazione-trasformazione dello spazio, è possibile avvertire come il corpo esprima una situazione ben definita e una serie di immagini precise: in termini generali il corpo e il suo semplice atteggiarsi è in grado di realizzare qualsiasi realtà e qualsiasi oggetto. Senza l'apporto di altri mezzi il corpo si fa «gesto» e dice immediatamente una realtà.

Ad esempio assumendo una certa posizione di rigidità, (estendendo e contraendo le braccia), l'individuo può diventare un albero che ondeggia al vento, che cede, che cade, ecc.

Preliminare a tale espressione mimica del corpo si pone l'esigenza di *saper osservare la realtà* (persone, oggetti, fatti, situazioni), cogliendo quegli elementi essenziali che caratterizzano un oggetto, un personaggio. Si tratta di saper affermare quelle tensioni che formano la tipicità di una situazione, di un oggetto, ecc.

Si richiede inoltre di *sapersi mettere in situazione*, per esprimere mimicamente un oggetto o un personaggio. La capacità mimetica (la capacità cioè di imitare creativamente la realtà) non scatta di solito meccanicamente. Soltanto i bambini, e fino a una certa età, sono in grado di adattarsi a qualsiasi trasformazione. Il gioco che è spontaneo nei bambini normalmente deve essere stimolato da circostanze precise. Queste saranno date dagli sviluppi stessi dell'episodio che si vuol drammatizzare. Altrimenti, nel corso di esercizi di allenamento, le circostanze stimolanti devono essere presentate vivacemente.

Circostanze-stimolo, per richiamare quanto si diceva, possono essere il fatto di indossare una maschera caratterizzata, di sfruttare uno scampolo di stoffa per costruirsi un costume, oppure l'aver trovato un rapporto esatto e personalizzato con un oggetto. In altri casi si richiede alla fantasia circostanze che siano capaci di produrre una tensione attiva e positiva: dovendo assumere per esempio l'atteggiamento di uno che si rifugia in un portone, come varia l'atteggiamento stesso se si è inseguiti da una folla inferocita, se si ha assistito poco prima a una rapina, se si è presi dal timore di essere indivi-

duati da un nemico personale, se... (Cf nel nostro volume *Drammatizzazione nella scuola*, il capitolo che riguarda gli stimoli dell'improvvisazione, pp. 30 ss).

Pur avendo osservato analiticamente una determinata realtà, e pur cercando secondo uno stimolo o un altro di mettersi in situazione, tante volte converrà esasperare l'espressione mimico-gestuale, perché questa tende naturalmente a ricalcare la realtà e ad appiattirsi.

Avendo presenti tali premesse si possono valorizzare diversi esercizi. Proponiamo alcune direzioni di ricerca:

a) *percorrere uno spazio*. Il banale fatto di compiere un preciso percorso, varia immediatamente e acquista un significato preciso se, per esempio:

— si rappresenta una persona carica di pacchi e pacchetti che deve raggiungere un tram che sta partendo;

— uno sta camminando tranquillamente e ad un tratto si sloga un piede;

— uno sta cercando di portare «dignitosamente» un ragazzino pesante;

— uno sta cercando di evitare un ubriaco che attraversa la strada e che cerca di intavolare una discussione con lui;

— padre e madre cercano di mantenere la loro compostezza nel camminare nonostante i capricci del bambino che tengono per mano;

— uno sta accompagnando il suo cane a fare la passeggiata e deve resistere ai continui strattoni che gli procura;

— o si possono proporre esercizi semplici del tipo: una camminata su un terreno scivoloso, su un tratto pieno di sassi aguzzi, su una passerella che ha un invisibile filo parallelo alla sbarra d'equilibrio; un percorso su un pezzo di strada pieno di pozzanghere, la necessità di attraversare una strada ingorgata dal traffico, ecc.

b) *entrare in una stanza*: anche questo fatto insignificante diventa espressivo e produce una reazione nuova e originale se, ad esempio:

— uno entra in casa, accende la luce, e ad un tratto si accorge di un mazzo di fiori sgargianti sulla tavola;

— uno apre la porta del bagno, si prepara per immergersi nella vasca e si accorge di un rospo;

— uno entra in un salotto e vi trova la persona

più antipatica che conosce;

— uno entra in casa e trova tutto devastato dai ladri;

— uno entra in un locale e lo trova invaso dal fumo o dal gas; ecc.

c) *costruzione di situazioni tipiche*. Tutta una serie di situazioni può essere ripresa dall'ambiente familiare, scolastico, sociale, ecc. La situazione stessa viene meglio espressa se si cerca di individuare un minimo di costume e qualche oggetto-ambiente. Così può essere proposto l'atteggiamento di:

— uno che non osa attraversare la strada;

— una persona indecisa nello scegliere il prodotto giusto al supermercato;

— un vigile superman;

— una persona che aspetta un amico a un appuntamento;

— un lettore accanito del giornale in un tram superaffollato;

— un taxista spericolato;

— un manovratore del tram, nervoso e seccato dagli intralci del traffico;

— un fantasma che vaga nella notte;

— una vecchietta tutta servizievole;

— il comiziante;

— un commesso viaggiatore che tenta disperatamente di smerciare qualcosa;

— una persona che trasporta una pila enorme di piatti.

d) *impostare alcuni esercizi con determinati oggetti*, per ripetere quindi il movimento senza l'oggetto:

— portare un enorme scatolone in una strada affollata e scivolosa;

— camminare leggendo il giornale;

— uscire dal supermercato con una decina di sacchetti;

— trascinarsi con un bastone o con le grucce;

— trascinare una sedia dove è seduta una persona;

— attaccare un manifesto al muro;

— fare una azione di volantinaggio;

— esercizio del tiro alla fune, ecc.

e) *espressione di stati d'animo*. Già gli esercizi precedenti davano l'occasione di esprimere di-

versi stati d'animo. Questi potrebbero essere affrontati direttamente, cercando di aiutarsi situando una circostanza precisa. Così sentimenti di noia, di interesse, di affanno potrebbero essere provocati davanti a un incidente stradale; sentimenti e stati d'animo d'affettuosità, di timore, di preoccupazione di una zia che osserva il nipotino che gioca alla palla in mezzo al traffico; sentimenti di timore e di confidenza di fronte a un determinato atteggiamento di un dentista; sentimenti di gelosia, di invidia, di esultanza di fronte a un successo sportivo, ecc.

### Gestualità collettiva

La gestualità collettiva è una «risultante unica» che deriva dalla spontanea partecipazione di tanti gesti, accordati a esprimere un identico punto di vista. La gestualità collettiva, cioè, non risulta da tanti piccoli gesti frazionati, dalla giustapposizione omogenea di singoli gesti e da precise situazioni individuali che sono funzionalizzate a esprimere un'unica immagine.

E' da osservare però che è possibile realizzare un movimento veramente corale nel semplice fatto che un gruppo intero compie insieme un unico gesto: l'unicità del movimento rafforza il significato espressivo in quanto deriva da un gruppo e non da un singolo individuo.

Alcune forme di allenamento per raggiungere una figurazione collettiva possono essere le seguenti:

— dato eventualmente un ritmo musicale, si invita un primo elemento del gruppo ad assumere una posizione che preferisce nello spazio. Progressivamente entreranno in azione gli altri, in un ordine prestabilito, cercando di cogliere l'immagine già formata e di aggiungere un particolare significato con il proprio atteggiamento. I singoli che entrano nella figurazione devono man mano stimare immediatamente l'immagine che si è già formata e variarla con il proprio intervento. Lo scopo è di coordinare collettivamente la capacità espressiva, per formare un insieme omogeneo e compatto.

— Una variante dell'esercizio descritto è quello di suggerire al primo che interviene di prendere una posizione in movimento. Gli altri dovranno riprendere il movimento e variarlo.

— Lo spunto di partenza è dato da un membro del gruppo che invece di assumere una posi-

zione informale, prende una posizione significativa (ad es. un uomo che sta osservando qualcosa in punta di piedi, tutto teso; oppure un individuo che cerca di sostenere qualcosa che sta cedendo e precipitandogli addosso, ecc.). Gli altri che entrano nella situazione devono adattarsi alla formula iniziale e comporre un insieme descrittivo e organico, un quadro preciso e definito in tanti particolari.

— Il movimento accennato nel primo esempio può essere iniziato mentre il primo componente il gruppo ha in mano un pupazzo (fatta semplicemente disegnando una sagoma umana su un foglio di carta d'impacco e riempiendolo di carta). Man mano i singoli entrano, manovrando ciascuno come preferiscono le braccia, le gambe del pupazzo. Si tratta di trovare uno stimolo nel pupazzo che si ha fra le mani, di combinarne i movimenti come si preferisce, per costruire assieme una figurazione complessa e articolata. Una variante dell'esercizio appena accennato è quella di prendere uno del gruppo e di assegnarli la funzione del pupazzo. Naturalmente costui dovrà lasciarsi adattare alla libera iniziativa dei membri del gruppo, e prendere la figurazione che il gruppo stesso ha stabilito.

— Una variante ancora del medesimo esercizio consiste nel fatto che il primo membro del gruppo prende fra le braccia un grande cappotto. Gli altri membri del gruppo intervengono modificando e completando la posizione che si sta formando.

— Mantenendo sempre l'ordine di entrata progressiva dei diversi membri del gruppo, si può suggerire loro di formare una situazione precisa. Il primo che si muove e che prende la posizione che preferisce, annunzia: costruiamo un grattacielo, un quartiere, una catena di montaggio, una fabbrica, un aereo, un carro armato, ecc. I singoli che intervengono in seguito affermano il disegno o la parte del disegno che si è già formata e la integrano spontaneamente. E' importante, cioè, ritrovare delle posizioni significative, in corrispondenza di quanto è stato impostato liberamente dagli altri.

— Si fa indossare a una persona del gruppo tutto un cumulo di oggetti: un paio di soprabiti, scarpe, berretti, ecc. Si invitano i membri del gruppo a intervenire per prendere ciascuno un oggetto del personaggio-manichino, e costruire una figura articolata che naturalmente

comprenda tutti i membri del gruppo.

— Compiuti questi (o almeno alcuni di questi) esercizi, risulta più facile proporre al gruppo di formare un insieme compatto, di dare l'immagine di un gruppo verticista, composto di persone alla pari o disgregato, un gruppo chiuso o aperto, un gruppo in festa, in pace, in tensione, ecc.

— E come si accennava a proposito dell'articolazione dello spazio in un movimento corale, si possono aggiungere altri esercizi: la rappresentazione di un gruppo che opprime e di uno che è oppresso, di un gruppo calamitato verso un centro, di un gruppo attirato-respinto da un fulcro dello spazio, ecc.

La *motivazione* di questo tipo di esercizi era data dal cenno di descrizione della stessa gestualità collettiva. La capacità di lavorare in gruppo, di formare spontaneamente qualcosa di organico e di unificante tante tensioni sollecita una disponibilità di «ragionare» con il proprio corpo, accordando il proprio gestire a quello degli altri, spinge a superare certi atteggiamenti stereotipi, fa superare la difficoltà di impostare delle azioni e delle figurazioni che a prima vista possono non sembrare «corrette».

#### Esercizi sulla voce

Abitualmente in un colloquio normale o in una improvvisazione l'espressività della voce risulta appiattita e resa in maniera monotona. Conviene quindi spesso insistere su alcuni esercizi che danno importanza alle varie componenti della voce: ritmo, tono, volume, timbro.

— gioco sul proprio nome: in cerchio uno dopo l'altro tutti i componenti del gruppo riprendono il proprio nome cercando di variarlo nel modo più impensato, impreveduto, e imprevedibile (esercizio sul tono e sui timbri della voce);

— due gruppi si trovano su due linee contrapposte. Dall'una all'altra seguendo un certo ordine progressivo rimbalzano le vicende di una storia, oppure e con maggior convinzione una serie di invettive, di commenti salaci, di insulti, di osservazioni pungenti, ecc., giocando liberamente sui toni e sui timbri. L'importante è che il ritmo degli interventi non si fermi e che l'intensità delle invettive non perda di mordente.

— un lavoro specifico sul volume della voce può essere fatto leggendo semplicemente un brano del giornale, e cercando di passare dal

livello di voce sussurrata all'intensità più forte, senza soluzione di continuità. E' indispensabile in questo caso saper controllare il respiro in tutto l'esercizio, per non forzare la voce a un certo punto e quindi rinunciare a progredire quando si è giunti a un livello standard.

— Un esercizio specifico sui timbri della voce può essere ugualmente fatto usando una qualunque pagina del giornale: si tratta di passare rapidamente da un timbro all'altro, man mano che si procede nella lettura.

— Un'occasione precisa per lavorare su tono e timbri precisi è offerta dall'uso della maschera. Come la maschera caratterizzata spinge a individuare un atteggiamento preciso di carattere gestuale, così può sollecitare a reperire una gamma di variazioni tonali e timbriche interessanti.

— Per stimolare una scoperta nuova delle variazioni tonali e timbriche della propria voce si può invitare un membro del gruppo a prendere posizione in alto (su un tavolo), e quindi lanciare un proclama, leggendo anche semplicemente un brano qualsiasi. L'originalità della posizione costringe naturalmente a cercare un rapporto diverso con quanti stanno ascoltando, che anzi potranno aiutare meglio chi sta compiendo l'esercizio se reagiscono alle singole battute e alle alterazioni della voce. Creato un rapporto dialogico fra il personaggio e il gruppo, l'esercizio acquista di naturalezza e di efficacia.

— Si potranno riprendere delle situazioni tipiche, come ad esempio la discussione attorno a un tavolino di un bar, l'incontro casuale in una carrozza ferroviaria, una discussione fra compratori e venditori, ecc., ecc.; per impostare un esercizio che valorizzi le potenzialità abitualmente dimenticate della voce. Lo stesso risultato lo si può ottenere (meglio?) se la stessa discussione viene sostenuta usando semplicemente delle vocali per esprimere i vari passaggi dell'incontro, dall'insorgere delle divergenze, ecc. E' possibile inventare una storia svolgendola secondo i moduli del melodramma. Gli stereotipi cioè del melodramma sono un pretesto per far agire contemporaneamente varie persone e per recuperare altre potenzialità espressive della voce.

— Un esercizio che può impegnare contemporaneamente diverse persone può essere una forma di lettura incrociata. Alcune persone pren-

dono dei giornali diversi e lavorando su un gioco di alternanze e di variazioni timbriche e di volume presentano ciò che i diversi giornali dicono di uno stesso fatto.

— Lo stesso esercizio della lettura può anche derivare dalla semplice caratterizzata presentazione di una serie di fatti di cronaca, mentre più persone reagiscono con i loro commenti, che completano, correggono, integrano quanto si sta ascoltando.

— Conviene saggiare l'accordo di diverse voci (e quindi di diversi timbri e toni diversi) attraverso una lettura corale. Immediatamente si precisa l'esigenza di chiarire un certo ritmo, una cadenza particolare, che è differente dalla lettura individuale.

E l'uso del registratore in questo caso, per verificare e autocorreggere il risultato, può essere di grande aiuto.

### LA TECNICA DELL'IMPROVVISAZIONE

Conveniva insistere con una certa ampiezza nel suggerire diverse possibilità di esercizi, in quanto questi stessi esercizi spesso costituiscono dei veri e propri momenti di improvvisazione. Anche se non dovranno essere proposti a un gruppo di ragazzi ad esempio che non lavorano in un laboratorio specifico, come esercizi, ma come momenti di allenamento e di gioco, i medesimi esercizi si prestano a essere lo spunto per allargarsi in uno sviluppo narrativo e in una serie di azioni. La costruzione di una serie di maschere se aiuta a caratterizzare un movimento gestuale, può stimolare a imbastire una serie di rapporti, di dialoghi, ecc.; lo stesso gioco di trasformazione degli oggetti può articolarsi in un gruppo che ha scelto un determinato atteggiamento e lo sfrutta per qualcosa di coordinato; stimoli presentati per la gestualità collettiva diventano occasione provvidenziale per un seguito di improvvisazioni quando si propone al gruppo di creare e di rivivere delle situazioni tipicamente corali, come la vita di una piazza, l'atrio di una stazione, un mercato, dall'arrivo dei primi venditori al culmine delle contrattazioni, una festa di paese, ecc. ecc. Il lavoro di gestualità collettiva si trasforma spontaneamente in uno sviluppo mimico pluriarticolato.

E appoggiandoci anche a questa caratteristica degli esercizi proposti, possiamo anche descri-

vere l'improvvisazione stessa come la capacità di reagire in maniera spontanea e vitale a una serie di circostanze stimolanti, per esprimere qualcosa che interessa il gruppo che lavora. Vi si sottolinea quindi la vivezza della partecipazione libera, in vista di una comunicazione precisa e organica. Vi può essere sempre, come si rileva negli stessi esercizi descritti precedentemente, il pericolo di una reazione spontaneistica, statica e impersonale; e accanto alla superficialità delle reazioni c'è il rischio, in un impegno di natura sua corale, di soluzioni individualistiche.

Appoggiandoci alle osservazioni di J. Hodgson e E. Richards nel loro saggio *L'improvvisazione teatrale* (ed. De Donato), possiamo rilevare che si richiedono alcune condizioni per evitare tali pericoli. Dovrà essere sviluppata una buona e sempre più acuta capacità di osservare, che non consiste soltanto nel saper guardare con attenzione, ma implica una capacità di sentire e di reagire con profonda emotività (ed. cit. p. 35). Assieme a tale qualità dovrà essere tenuta viva la forza della fantasia creativa e immaginativa. E abbiamo dovuto tanto spesso rilevare che degli esercizi semplici di improvvisazione, la costruzione di un personaggio, lo sviluppo delle potenzialità della voce erano bloccate dalla mancanza di ipotesi fantastiche. Del resto una tensione fantastica è tanto più urgente oggi, quando la nostra vita è condizionata da tanti modelli pianificati e livellanti.

«Con l'improvvisazione si chiarisce un altro punto: che la recitazione, cioè, non è soltanto un'attività consistente nel muoversi o parlare o reagire meccanicamente a un dato riferimento scenico, ma è soprattutto un'attività spontanea di adattamento a una certa situazione impostata su uno schema di pensiero in costante rinnovamento» (ed. cit. p. 38). La capacità fantastica di cui si accennava poco sopra dovrebbe essere in continuo fermento, perché le proprie emozioni trovino una forma espressiva adeguata: non ci si può affidare al già fatto o al già detto. Ovvero quanto è stato raggiunto una volta deve essere stimolo per nuove soluzioni originali, appropriate al soggetto diverso che si ha davanti. La situazione espressiva inoltre che viene creata non è il risultato di un gruppo «competitivo». Il livello di coscienza raggiunto all'interno del gruppo sottolinea l'indipendenza di ciascuno e la sua dipendenza dagli altri. Assieme e col-

lettivamente è stato maturato un progetto, e nell'accordo dei diversi ciascuno trova la sua collocazione originale e geniale, per la propria mobilità di improvvisazione, concordata con quella degli altri.

L'insegnante-animatore in un lavoro di improvvisazione (seguendo ancora le indicazioni degli autori citati) dovrà maturare un giusto equilibrio fra libertà di iniziativa lasciata al gruppo e ai singoli con una lucida visione di quanto ci si prefigge nel lavoro espressivo. Potrà quindi chiedersi perché alcuni reagiscano con prontezza e altri rimangano bloccati in certe situazioni; dovrà chiarirsi le possibilità di intervento di diversissimo tipo per sollecitare la fantasia creatrice e spontanea, creando le condizioni di lavoro che favoriscono appunto una reazione più libera e originale. L'insegnante-animatore dovrà quindi cogliere tempestivamente i momenti di concentrazione e quelli di rilassamento e di dispersione, per riorientare rapidamente il gruppo; dovrà rendersi conto della tipologia del gruppo con cui agisce, osservando se è tendenzialmente portato a una espressione mimica, verbale-gestuale, se è orientato su costruzioni fantastiche e surreali, e non è sollecitato verso soluzioni veristiche e drammatiche...

#### LAVORO SU UN TESTO O SU UN TEMA DI LIBERA SCELTA

Dal volume *L'improvvisazione teatrale* possiamo ancora ricavare delle indicazioni per un lavoro che voglia appoggiarsi su un testo preesistente per svolgere un lavoro di improvvisazione.

Una prima osservazione riguarda l'importanza di considerare l'opera nel suo complesso, prima di passare a una analisi dettagliata. I gruppi «dovranno lavorare senza tenere il testo sott'occhio, e (specialmente durante le prime fasi) senza tentare volontariamente di ricordare le battute. L'obiettivo da raggiungere mediante le prove è quello, molto più importante, di comprendere i sentimenti, i pensieri e le parole» (p. 185). La preoccupazione è quella quindi di avere inizialmente un quadro complessivo e chiaro dell'insieme dell'opera sulla quale si deve intervenire. Stabilite certe linee portanti, chiarito il messaggio nella sua essenzialità, allora sarà facile passare a una analisi delle diverse si-

tuazioni e dei diversi personaggi. Anzi, ancor prima di accostarsi a esaminare personaggi e particolari, converrà decidere con chiarezza il modulo da adottare nella realizzazione intera: un modulo ironico, grottesco, umoristico, drammatico, ecc.; così sarà importante aver stabilito con precisione il punto di arrivo dell'intero lavoro: in forma dubitativa, aperta, in forma stimolante a un dibattito, ecc.

Il contatto con il personaggio parte da una coscienza della sua funzione specifica all'interno dell'opera; penetrare con una serie di interrogativi nel retroterra del personaggio può essere effettivamente utile per poi muoversi liberamente nelle sue battute e comprendere i suoi atteggiamenti (cf p. 228).

E avendo presenti tali suggerimenti possiamo meglio valutare quanto proponevamo nel nostro *Drammatizzazione nella scuola*:

- il lavoro va affrontato ponendosi in una dinamica di gruppo;
- lettura del testo scelto, individualmente e/o collettivamente;
- rileggere il testo con domande e discussioni per far emergere i principali elementi strutturali del testo stesso;
- annotare i punti di accordo e di disaccordo;
- fare delle brevi improvvisazioni per chiarire-potenziare i vari punti;
- cercare di mettere in luce le variazioni sulla struttura del testo, con opportune ipotesi, anche contrastanti con il contenuto del testo;
- verificare i caratteri degli eventuali personaggi: improvvisazioni sui diversi temperamenti e atteggiamenti;
- organizzare il discorso in un insieme sintetico;
- elaborare il discorso a livello gestuale-vocale.

Gli stessi principi e le stesse attenzioni vanno fatte se si affronta un tema liberamente scelto: la libertà, l'ordine, l'emarginazione, la pace, la guerra, l'oppressione, il contrasto potere-libertà, ecc.

Per rapidità d'esposizione riprendiamo ancora dal nostro volume uno schema di lavoro:

- proposta di una ipotesi di partenza, corredata da tutta una documentazione illustrativa (filmati, filmine, articoli, letture, fotografie);
- sviluppo di nuove ipotesi di lavoro, come momento di analisi dell'ipotesi di partenza;
- improvvisazioni e discussioni di ricerca;
- costruzioni di dialoghi e di scenografie;
- montaggio delle varie improvvisazioni e del dialogo, per la definizione della «trama»;
- prove di interpretazione, per rendere omogeneo il discorso;
- messa a punto del corredo gestuale e verbale.

Il doppio schema proposto e le osservazioni fatte sopra sulla natura dell'improvvisazione dovrebbero aver sfatato la supposizione ambigua che con la tecnica dell'improvvisazione si intervenga in maniera provvisoria e aleatoria. Potremmo anzi aggiungere quanto dicevamo in un primo nostro intervento sulla rivista a proposito dell'ideologia dell'animatore, e che vale soprattutto in questo caso, quando si voglia lavorare con la tecnica dell'improvvisazione. Il lavoro sembra o può dare l'impressione di essere labile e di giocare sullo spontaneismo. «Il gruppo dovrebbe invece tentare di prendere in considerazione la vita umana in relazione al futuro e improvvisare qualche episodio in cui l'uomo cerca di vedere al di là del suo presente» (*L'improvvisazione teatrale*, p. 243), progettando collettivamente qualcosa di diverso.

---

Questo è il nuovo indirizzo:

**ESPRESSIONE GIOVANI**

**20125 MILANO - VIA ROVIGNO 11-A - TEL. 280726**

---

# EG78 IL CORPO NEL GIOCO TROVA LA SUA LIBERAZIONE

dalla mimica all'expression corporelle

**Luigi & Bano**

---

*Sesta puntata, per chi ci sta dietro, o meglio per chi sta camminando con noi.*

*Ve li riassumiamo:*

- 1. Dalla mimica all'expression corporelle.*
- 2. Il mimo.*
- 3. I cinque non-mass media.*
- 4. Hanno occhi e... non vedono.*
- 5. Il corpo questo sconosciuto.*

*In questo numero di EG:*

- 6. Il corpo nel gioco trova la sua liberazione.*

*La voglia di continuare ci viene rinvigorita da alcuni amici che hanno trovato interessanti e pratiche queste nostre chiacchierate-laboratorio. Ci scrive Domenico: «Vi seguo passo passo, insieme ai miei ventiquattro allievi dell'istituto tecnico. Attraverso il mimo abbiamo scoperto molte cose: una personale ricchezza interiore e fisica, e le motivazioni della disciplina; abbiamo vinto certe paure; ci è più facile vivere vicini senza guerra; soprattutto abbiamo dimezzato le parole».*

*Domenico, la tua lettera ci ha ricaricato per almeno altre cinque puntate. Se poi ci inviti a vedere i risultati del vostro lavoro, non finiremo più di esplorare insieme questo misterioso territorio dell'espressione.*

*Vogliamo ora scoprire il gioco come azione che libera il nostro corpo.*

*Mimo, expression corporelle e teatro non possono fare a meno del gioco. Pensate che i francesi dicono: «Abbiamo giocato (jouer) una tragedia di Eschilo». E gli inglesi: «La compagnia X ha giocato (play) l'Amleto di Shakespeare». In altre parole, l'azione drammatica, per essere tale, deve avere in sé del gioco il dinamismo e la gratuità. Il gioco ci conduce nel mondo, spesso dimenticato, dell'infanzia, in un clima cioè di avventurosa ricerca delle nostre possibilità sconosciute, senza interessi economici e politici, ma gratificati semplicemente dalla gioia di giocare. Il gioco, in realtà, ci obbliga a rimuovere momentaneamente preoccupazioni e ansie quotidiane, introducendoci in una attività che non ha altra finalità se non se stessa. In questa liberazione non solo prendiamo le distanze che ridimensionano i problemi, ma ricreiamo in noi una forza fisica e morale reagente nei confronti del quotidiano.*

*Si tratta di metterci spontaneamente in un mondo di simboli che provocherà*

*un rilancio di tutto il nostro io nell'universo che ci circonda, per trovare nuovi rapporti e rinnovate sensazioni.*

*In ogni esercizio che vi proponiamo la prima dote da recuperare e conservare è la spontaneità oggi distrutta da continue violenze. Il clima di spontaneità si crea nel corso di un lavoro tecnico di esplorazione e di conquista dello spazio corporale, e si sviluppa nell'azione che ha carattere di gioco.*

*E sarà proprio il gioco corporale gratuito, al di là dei gesti stereotipi e strumentalizzati della vita di tutti i giorni, a farci ritrovare la naturalezza di una inesauribile gamma di movimenti e la soddisfazione di sentirci gratuitamente realizzati.*

*E' l'esperienza che vivono i bambini quando giocano senza ambizione di un premio, o il piacere che sciatori e alpinisti provano senza esigenze di spettatori. Il gioco corporale restaura quindi una libertà originale del corpo che gli permette di mettersi in «automovimento» e ridà senso al rapporto con il vicino e il lontano.*

*Nel gioco il corpo si scopre centro diffusivo e operativo nello spazio, stimolato a inventare spazi nuovi e forme originali, passando quindi dal movimento meccanico a quello simbolico (significante).*

*E il corpo, in questo mondo di simboli, entra attraverso un duplice movimento:*  
— *esplorandosi e impadronendosi delle forme simboliche e dinamiche del mondo esterno, adattandosi e identificandosi;*

— *e nel proiettarsi in nuove forme dinamiche e simboliche, espressione del suo mondo interiore, trasformando così lo spazio esterno.*

*I temi dei giochi che vi proponiamo sono classificati in due gruppi:*

— *i primi, per allenare il corpo a inserirsi nella struttura simbolica del mondo a lui esterno;*

— *i secondi, per esprimere la struttura simbolica del suo mondo interiore.*

## 1. GIOCHI CHE INSERISCONO IL CORPO NEL MONDO ESTERNO DEI SIMBOLI

### **Il cristallo**

Partendo dalla posizione eretta, ogni giocatore deve tracciare con le sue mani un rettangolo immaginandolo una superficie di cristallo alto quanto la propria persona, largo quanto le braccia distese. Restando di fronte al cristallo lo esplorerà in tutte le sue dimensioni, appoggiandovi le diverse parti del corpo (mani, faccia...) spingendolo, disegnandoci sopra, cancellandolo, pulendolo...

### **La mosca cieca**

Bendare gli occhi ad ogni giocatore ed avventurarsi nello spazio per conquistarlo, preoccupati di evitarsi.

### **L'ostacolo**

Ogni giocatore descriva simbolicamente un volume gigantesco a cui darà la scalata perché ostacolo sul proprio cammino.

### **La piuma**

Inseguire le fantasie di una piuma al vento, ondeggiante e rimbalzante nell'aria.

### **Il pallone**

Partire con un piccolo palloncino immaginario e gonfiarlo fino a misura impossibile ed esplorare le sue dimensioni. Sgonfiarlo, riportandolo alle dimensioni di partenza.

### **Il bastone e il serpente**

Partecipare alla trasformazione di un bastone in serpente e trattarlo alla maniera degli indiani fachiri.

### **Il prigioniero**

Passare dall'atteggiamento di prigioniero alle sensazioni della liberazione.

### **Parola stimolo**

Esprimersi con spontaneità stimolati da alcune parole:

sole luminoso - caduta acqua - buio pesto - mi cade un palo addosso - toro in vista - attenti al cane.

### **Pallavolo**

Come nel gioco della pallavolo, lanciare il pallone a un compagno, che lo rilancerà immediatamente mantenendolo in volo.

### **Danza della palla**

Il gioco consiste nel non tenere mai ferma la palla, ma nel gettarla mettendosi in difficoltà, nel rincorrerla prima che tocchi terra, nel farla rotolare, senza farla cadere, sul proprio corpo. Un sottofondo musicale trasformerà il gioco in danza. Consigliamo una palla di dodici, quattordici centimetri.

## **2. GIOCHI IN CUI IL CORPO CREA FORME DINAMICHE, SIMBOLO DEL SUO MONDO INTERIORE**

### **Funambulo**

Con una lunga pertica immaginaria in mano, camminare su una fune (dipinta sul pavimento) cercando le diverse forme di equilibrio del corpo, l'elasticità dei piedi e delle gambe, le diverse posizioni delle braccia con la pertica.

### **Il gabbiano**

Gioco a due in cui il primo imita il volo del gabbiano e il secondo lo segue come legato a lui da un filo immaginario.

### **Il burattino**

Gioco a due: uno tratta il suo compagno come un burattino, azionando attraverso fili immaginari testa, braccia, gambe, tutto il suo corpo.

### **La corrida**

Realizzare una corrida immaginaria ( o un rodeo): un toro e più toreri (con sottofondo di musica spagnola).

### **Miracolo**

Passare da paralitico immobilizzato ad una improvvisa guarigione che ti permette di muoverti, ricuperando gradualmente la normalità dei movimenti.

### **Come la natura**

Imitare il flusso e riflusso del mare; gli alberi al vento; lo sbocciare di un fiore...

### **Danza e ballo**

Passare da un tipo di danza classica al ballo moderno; dal valzer al tango...

### **Animali**

Imitare il risveglio degli animali e il loro movimento.

### **Il volo**

— Accoccolati sui talloni in una posizione arrotolata, saltellare e dondolarsi come un uccello pronto a spiccare il volo. Aiutarsi con le mani che fungono da ali.

— Sempre saltellando, sollevarsi in posizione eretta, mentre le mani sbattono come ali in uno sforzo per sollevare il corpo.

— Spiccare il volo con una successione di movimenti in avanti, qualcosa di simile al nuoto. Mentre il corpo realizza questi movimenti natatori, appoggiarsi a terra solo su di un punto (per esempio, la punta di un piede). Eseguire veloci salti in avanti, sempre tenendosi sulla punta di un piede. Un altro metodo è il seguente: ricordarsi della sensazione di volo che si prova in sogno e ricreare spontaneamente questa forma di volo.

— Atterrare come un uccello.

### **Le mani ridono... i piedi piangono**

Scegliere un impulso emotivo, ad esempio il pianto, e trasferirlo a una determinata parte del corpo, un piede ad esempio, che si trova così a dover esprimere tale impulso. Esprimere due impulsi contrastanti con due differenti parti del corpo; le mani ridono mentre i piedi piangono.

## **LA FARFALLA**

### **PERSONAGGI:**

— *sette mimi*

### **COSTUME:**

— *calzamaglia. Si consiglia accompagnamento musicale*

### **AZIONE:**

1. Il bruco, formato dai sette mimi, si muove per lo spazio scenico con il suo caratteristico movimento a onde.

2. L'animale si ferma ed inizia partendo dalla coda a raggrupparsi attorno al capo, formando così una crisalide (un bozzolo).
3. Dal bozzolo fuoriesce la testa del bruco che si guarda in giro sbadigliando assonnato, poi sparisce e il bozzolo si chiude definitivamente.
4. Una breve pausa d'immobilità.
5. Fuoriesce dalla crisalide, il capo del bruco, si guarda in giro, stira la parte destra del suo cropo e «oh! meraviglia» c'è qualcosa di nuovo e straordinario. Tre mimi si saranno attaccati in fila al braccio destro della farfalla formando così un'ala.
6. L'ex bruco, ora farfalla, muove sempre più meravigliato la sua nuova ala.
7. Ripete l'operazione anche con la sinistra.
8. La farfalla ora muove entrambe le ali, e si accorge di volare.
9. Volando, esce di scena.

## **L'ARCA DI NOÈ**

### PERSONAGGI:

— *sette mimi: ogni mimo deve saper imitare tutti gli animali. Vi saranno quindi ogni volta, sette galline, sette conigli e così via, ad eccezione dell'imitazione di alcuni animali che dev'esser realizzata dalla partecipazione complementare di tutti*

### COSTUME:

— *calzamaglia, oppure diverse magliette a colori e tuta bianca con bretelle*

### AZIONE:

1. La gallina. Osservate minuziosamente una gallina che sta razzolando. Il passo lento sollevando molto le zampe, il raschiare per terra in cerca di cibo, il collo e la testa sempre intenti a beccare con bruschi e improvvisi arresti erigendosi a guardare intorno a sé con secchi movimenti del capo, e ogni tanto quel leggero sbattere d'ali...
2. Il coniglio. La marcia a balzelloni, il continuo annusare, il rosicchiare, l'immobilità e gli scatti a balzi veloci...
3. Il gatto. I suoi movimenti sornioni, lo stirarsi, il leccarsi, l'inarcarsi della schiena quando fa le fusa...
4. L'ippopotamo. Quest'animale, data la mole, deve essere fatto da più persone. Le sue caratteristiche, oltre alla mole, sono la grande bocca, l'enorme posteriore e le orecchie e il codino sempre in movimento...
5. La tartaruga. La sua lentezza e il suo sguardo, lacrimoso e assonnato, il lento aprirsi della bocca e il rifugiarsi dentro il guscio...
6. La scimmia. Gambe arcuate, braccia penzoloni, passo ciondolante, il grat-

tarsi, i balzi sul posto, il camminare poggiando le braccia a terra...

7. Il millepiedi. Anche qui è necessaria una collaborazione fra tutti i mimi. Il movimento sinuoso, con la coda sempre in ritardo; l'acciambellarsi, le antenne sempre in movimento...

NOTA:

— per una buona riuscita del lavoro, *l'osservazione attenta e minuziosa* dell'animale reale è indispensabile.

Il lavoro che abbiamo proposto con questo mimo è completo: va dall'osservazione attenta, all'assimilazione e preparazione minuziosa, fino all'esecuzione. È un mimo in cui è possibile far intervenire direttamente il pubblico lasciando che siano gli stessi spettatori a proporre gli animali da far salire sull'arca. Evidentemente il lavoro descritto riguarda solo alcuni animali; sta a voi e alla vostra fantasia ritrovare animali originali e perché no, anche qualche animale fantastico.

## **L'ORCO E LA BAMBINA**

PERSONAGGI:

— *sette mimi, cinque dei quali faranno gli alberi del bosco*

COSTUME:

— *calzamaglia*

*Si consiglia l'accompagnamento musicale*

AZIONE:

1. Nel bosco si aggira l'orco affamato. L'orco dev'essere espresso nella sua bestialità e brutalità, ma anche con una certa simpatia.
2. Arriva la bambina che vaga tra gli alberi del bosco, cogliendo fiori e funghi. L'orco la scorge e, nascondendosi dietro la vegetazione, la segue.
3. La bambina ormai stanca, si addormenta sotto un albero.
4. L'orco si avvicina ed esprime con tutto il corpo la sua gioia per il pranzo ormai sicuro, pregustando già il sapore della tenera carne.
5. La gioia dell'orco è talmente grande che inizia a girare vorticosamente su sé stesso lanciando urla di gioia.
6. La bambina si sveglia proprio nel momento in cui l'orco termina la sua danza sfrenata.
7. L'orco si abbassa per mangiarla e la bambina, tutta felice, gli stampa un bacio in viso.
8. Il mostro rimane interdetto, assapora il bacio ed incomincia ad intimidirsi, tutta la sua ferocia si trasforma in timidezza.

Questo stato dell'orco, deve essere espresso con gesti molto delicati in contrasto con la brutalità iniziale.

9. La bambina lo prende per mano e si allontanano giocando e scherzando con l'orco.

## **INCUBO**

PERSONAGGI:

— *uno*

COSTUME NEUTRO:

— *calzamaglia ad esempio*

MUSICA:

— *di sottofondo*

AZIONE:

1. Un uomo solo. Bene illuminato. Cammina sempre meno in fretta. Si ferma. Riparte. Si ferma ancora. Si tiene il ventre con le due mani. Appare affamato... morto di fame. Le sue dita scivolano nelle sue tasche, per uscirne vuote e deluse. E' al centro del palco.

2. Si sente il canto del passero. L'uomo alza gli occhi verso un albero. Sorride. Si avvicina, prende il passero con dolcezza... Lo riscalda alitandogli sulle piume. Affonda di nuovo la mano libera nella tasca. La estrae con il pugno chiuso; aprendola offre al passero alcune briciole di pane che si era ritrovato in tasca. Apre dolcemente la mano che tiene il passero prigioniero. Subito vola via e con pochi colpi d'ala raggiunge il suo nido. L'uomo lo ha seguito con lo sguardo. Sorride. Poi sbadiglia... Sbadiglia... Si sdraia per terra. S'addormenta.

3. Cessa il canto del passero. La luce si abbassa. L'uomo sdraiato dorme profondamente.

4. Cambiamento di luci. L'uomo lentamente, lentissimamente, si mette a sedere. Si guarda attorno. E' come allucinato. Ha la bocca spalancata. Si alza con calma, come un automa. Avanza verso la ribalta. Saluta un personaggio immaginario. Gli mostra un oggetto di grande importanza. Indica la bocca poi il ventre. Dice «SI'» più volte al personaggio immaginario. Fruga in una tasca; poi nell'altra... e mostra le sue mani vuote, tristemente vuote. Con la testa dice: «NO», e insiste a mostrare bocca e ventre. Presenta nuovamente l'oggetto del suo desiderio... Poi si allontana dal personaggio misterioso.

5. L'uomo si porta al centro della scena, sulla ribalta. Guarda a destra, poi a sinistra. Spia se è visto da qualcuno. Ritorna sui suoi passi. Introduce la mano nella tasca ed estrae l'oggetto... Lo fa scivolare nell'altra mano passandolo dietro la schiena. Si scosta un poco e mangia avidamente quello che tiene in mano.

6. Si volta, come improvvisamente afferrato da una mano fantasma che lo ag-

gredisce alle spalle... Si scosta impaurito, poi terrorizzato. Afferra con la mano libera la spalla del personaggio fantasma... Riesce a liberarsi. Prende con l'altra mano un coltello immaginario che tiene appeso alla cintura e lo affonda nel corpo dell'uomo fantasma tenuto fermo dall'altra mano. Poi la mano lascia il fantasma e con l'altra continua ad impugnare il coltello... Il corpo è caduto a terra, le braccia allargate.

7. Impazzito, guarda il personaggio immaginario che giace davanti a sé. Dice «NO» con il capo, due o tre volte. Guarda la sua mano che impugna il coltello, alza il braccio, e... pianta il coltello nel proprio cuore. Ruota su se stesso, retrocede, il corpo si contrae per i dolori e cade a terra nella stessa posizione che aveva quando si era precedentemente disteso prima di addormentarsi...

8. Cambia l'illuminazione. E' come prima dell'incubo.

9. L'uomo si risveglia, abbastanza bruscamente, si siede. Si guarda attorno, inebetito. Si tocca, soprattutto il cuore. Si alza con prontezza... guarda per terra... non vede niente... cerca attorno... a destra, a sinistra... palpa nuovamente il suo corpo... apre la bocca... spalanca gli occhi... e con altri gesti fa capire che è di ritorno da un incubo... Poi sorride.

10. Il passero riprende a cantare.

11. Questo gli fa ricordare... Si avvicina all'albero, e offre qualche briciola al passero che rimane sull'albero...

12. L'uomo si guarda in giro... Ritorna in se stesso... respira profondamente... s'incammina. E' più allegro di quando era arrivato. Se ne va, libero, quasi felice.

## **L'INVADENTE**

### PERSONAGGI:

— *due mimi*

### COSTUME:

— *calzamaglia*

### OGGETTI:

— *una panchina, un giornale, un panino avvolto in un tovagliolo*

### AZIONE:

1. L'invadente sta seduto sulla panchina e si guarda in giro fischiando.

2. Arriva il secondo personaggio con il suo giornale sotto il braccio e il panino in mano. Punta deciso verso la panchina.

3. Prima di sedersi, guarda con circospezione la panchina, la spolvera con la mano e il braccio, scrutato attentamente dall'invadente, infine, soddisfatto, si siede composto.

4. Posa il panino, apre il giornale, ed inizia a leggere.
  5. L'invadente, con noncuranza, inizia una manovra di avvicinamento. Giunto vicino al lettore, si sporge in avanti fino a cadere in ginocchio, per riuscire a leggere la prima pagina del giornale.
  6. Il lettore, abbassa il giornale e guarda l'invadente che sfacciatamente finge d'inseguire una formica; e lo guarda con una espressione sorpresa seguendo le sue evoluzioni. Poi scuotendo la testa riprende la lettura.
  7. L'invadente, accortosi di non essere più osservato, velocemente si rimette a sedere vicino all'altro. Si accomoda: allunga il braccio sullo schienale della panchina, sposta ancor di più il busto e il capo verso il giornale e si immerge nella lettura.
  8. Immerso nella lettura si sposta sempre più verso l'altro fino ad appoggiare la sua testa a quella del lettore.
  9. A questo punto il lettore volge il capo verso l'invadente, che è sempre attaccato con la testa all'altro, e si guardano negli occhi.
  10. L'invadente, per far sì che l'altro non si accorga che anche lui sta leggendo il giornale, si mette a schiacciargli un foruncolo sul naso. Il lettore si ribella schiaffeggiando le mani dell'altro.
  11. Entrambi si rimettono a leggere. Finché l'invadente è talmente interessato ad una notizia che inizia a tirare verso di sé il giornale sfilandolo dalle mani del lettore.
  12. Ma il lettore dopo il primo momento di imbarazzo strappa dalle mani dell'altro il suo giornale, l'altro a sua volta lo riprende e così finché l'invadente se ne impadronisce definitivamente.
  13. Scoraggiato il lettore prende deciso il panino, lo svolge dalla carta con cura, e si appresta a mangiarlo.
  14. L'invadente, sentendo il profumo del panino, smette di leggere e comincia ad annusare rumorosamente cercando l'origine. Si alza e si dirige, sempre annusando, verso il panino.
  15. Inizia a deglutire e a sfregarsi con una mano lo stomaco; impassibile l'altro dà il primo morso al panino. Per far sì che l'altro si accorga di lui, si mette ad ansimare con la lingua penzoloni (*vedi cane*) dando colpetti con la mano sulle braccia dell'altro.
  16. L'altro lo guarda quasi commosso, stacca un pezzo di pane e lo getta verso l'invadente, e ricomincia a mangiare.
  17. Lo scroccone, non contento, si mette in ginocchio e incomincia ad uggolare; l'altro gli volge le spalle.
  18. A questo punto inizia ad abbaiare ed a ringhiare furiosamente costringendo l'altro a scappare e nella fuga gli lancia il panino.
  19. Uscita di scena la povera vittima, l'invadente, soddisfatto si siede sulla panchina leggendo il giornale e gustandosi il panino.
- NB. Le situazioni qui illustrate sono solo alcune delle possibili. Sta a voi ora arricchire questo mimo.

---

**LA DONNA****Film in super 8 di Enrico Leoni e Marisa Finardi**

Personaggi: donna incinta — bambina — adolescente — studentessa — smaliziata — religiosa — donna di strada — angelo — donna fatale — casalinga — segretaria — donna importante — donna che spezza le catene.

Ambiente: corridoio di tela rossa con una specchiera, una sedia, una porta a destra, una scala coperta da un manto.

Trucco cinematografico impiegato *sempre*: la STOP-MOTION. I gesti della persona e il movimento degli oggetti devono essere sempre ripresi a scatti successivi.

Musica: *meccanica*

Inquadratura: sempre dallo stesso punto (cinepresa fissa).

1. c.t. — leggermente inclinato verso l'alto osserviamo un corridoio rosso con specchiera e sedia a sinistra, in centro sul fondo una scala ricoperta, a destra una porticina...
  - a) — ...che a scatti successivi si apre, compare una grande pancia di donna incinta; le mani la stringono poi cercano aiuto, meccanicamente; la pancia scompare e la porta si richiude (come precedente). 20 sec.
  - b) — Si riapre e un bambolotto viene posato sulla specchiera da una mano. 10 sec.
  - c) — Compare in ginocchio una bambina che prende il bambolotto e lo culla nelle braccia, poi lo rimette dietro la porta. 12 sec.
  - d) — La bimba d'improvviso diventa più grande, ora è un'adolescente che si rialza e, allo specchio, prende il rossetto e lo porge alle sue labbra. 12 sec.
  - e) — Sempre vicina allo specchio diventa una studentessa, con occhiali antipatici, che apre un libro e, sedendosi, comincia a studiare, «affonda» nella lettura. 12 sec.
  - f) c.t. — E' ormai una ragazza smaliziata con blue-jeans e sigaretta. 12 sec.
  - g) — Si trasforma in donna di chiesa, prende un rosario e si inginocchia, prega, implorando. 12 sec.

- h) – Ora di spalle, va verso il fondo un'altra persona, si gira all'improvviso: è una donna di strada che ci fa l'occholino, mostrando le gambe. 12 sec.
- i) – Diventa «l'angelo» sospeso sulla scala coperta, avanza. 12 sec.
- l) – Però si trasforma in donna fatale; scende dalla scala, si appoggia alla parete, infine fuma in faccia a noi. 12 sec.
- m) – Casalinga, si siede, sferruzzando a maglia. 10 sec.
- n) – Segretaria, in ginocchio scrive a macchina. 8 sec.
- o) – E, donna d'affari, avanza sicura di sé. 12 sec.
- p) – Ma rimane sempre donna, picchiata, legata e imbavagliata ad una sedia. Poi però si libera e con la mano copre l'obiettivo della cinepresa. 20 sec.
- q) – Dalla porta a destra esce una mano che pone sulla sedia un cartello. 5 sec.

2. PART – Il cartello porta una scritta:

- a) – «NON SONO NÉ SPIRITO CELESTE NÉ ANIMALE DI RAZZA».
- b) – e in seguito: «NON SONO NE' SPIRITO NE' ANIMALE».
- c) – infine: «SONO». 20 sec.

## **IL "MAMMA"**

**soggetto di Federico Bianchessi Taccioli**

### **1. «La fine della tirannide»**

Un manicomio.

I medici annunciano che lasceranno liberi i pazienti, ponendo fine all'oppressione delle strutture sanitarie tradizionali.

I malati non si muovono. Molti vengono fatti uscire a forza. Qualcuno se ne va da solo, senza niente, a casaccio. Altri vengono accompagnati a casa da parenti per lo più scocciati. Uno prende un taxi e vuole andare a Mosca. Un altro si butta in mare perché si crede un pesce.

Il nostro protagonista invece si crede «mamma» di una bambola che porta sempre con sé. Torna a casa in tram, dove si fa cedere il posto perché ha il bambino in braccio. La gente lo guarda con commiserazione e un po' di preoccupazione.

*(Musiche trionfalistiche sulla retorica della liberazione).*

«Morale: non credete ai potenti che parlano di libertà e non ubbidite a chi ordina di essere liberi».

### **2. «Maternità contestata»**

Il «Mamma» torna a casa e va da un fratello prete che non vuole che lui tenga il bambolotto come suo figlio e di nascosto glielo butta in un bidone della spazzatura.

Mamma se ne accorge, va per riprenderlo e nel bidone trova un bambino vero,

abbandonato. Il prete rifiuta di lasciarglielo e Mamma, ripescata la sua bambola, se ne va.

Dopo aver girato a lungo, arriva a casa di sua sorella. Vive in una comune anarchico-hippy e accoglie bene Mamma, criticando duramente l'incomprensione del fratello prete. Adesso, gli dice, ti puoi considerare veramente libero.

Ma c'è una bambina figlia di qualcuno del gruppo che continua a rubargli la bambola e le taglia i capelli, le toglie i vestiti e la trucca come le donne della comune. Mamma protesta e viene insultato dall'amico della sorella: se ne va di nuovo portando con sé la bambola.

«Morale: non c'è libertà dove non c'è libertà di sentimenti».

### 3. «Le porte in faccia»

Mamma gira per la città alla ricerca di una sistemazione per la figlia.

Va in un istituto, da un vigile, da un'assistente sociale: tutti lo respingono. Per scherno gli offre di tenere la bambola una tenutaria.

Entrato in un negozio di bambole per lasciarvela insieme alle altre bambole, viene scambiato per un ladro e costretto a fuggire.

Poi ruba davvero in un supermarket un cartoccio di latte che dà alla bambola e si fa dare per sé una michetta da un garzone di panettiere.

Decide di regalare la bambola ad una bambina, ma la madre lo scambia per un maniaco che cercava di insidiarle la figlia; un vigile lo ammonisce a non girare con bambole. Vorrebbe addirittura sequestrarla, ma le lacrime di Mamma lo inducono a lasciargliela.

Dopo lunghi giri, Mamma abbandona la bambola su un bidone dei rifiuti e si siede poco lontano a vedere se qualcuno la raccoglie. La trova una bambina che sembra felice di prenderla con sé. Mamma però non resiste e strappa la bambola alla bambina, scappando velocemente.

Stanchissimo e disperato supplica un poliziotto di tenerlo una notte in prigione per fare dormire al caldo sua figlia. Preso in giro, uccide il poliziotto e poi piange sul cadavere implorando di metterlo in prigione e di dare da mangiare a sua figlia.

## **DUE SCALETTE** **di presentazione radio di un film**

### LA PRIMA

1. (musica) E' la musica (canzone) ... di (cantata da) ...
2. nel film ...
3. di ...
4. E' la storia di ...
5. interpretata da ... e da ...
6. Il film fa ...
7. La cosa migliore del film è ...
8. La cosa peggiore è ...
9. La critica più favorevole è di ... su ... : ...

10. La critica più stroncante è di ... su ... : ...
11. Noi consiglieremo il film a ...
12. (eventuali notizie di fatti riguardanti il film: premi, censure, episodi durante la lavorazione, ecc.)
13. (musica) ripetizione titolo, autore, attori principali.

FEDERICO BIANCHESI TACCIOLI

LA SECONDA

<i>Durata</i>	<i>Genere</i>	<i>Testo</i>	<i>Note</i>
	musica parlato	SIGLA	musica con mixage dei titoli di testa
PRESENTAZIONE			
	break		
		TRAMA del film	«E' la storia di...»
	musica	TEMA musicale	connotazioni del brano
		personaggi e interpreti	profilo dei protagonisti
	musica	COLONNA SONORA	compositore, esecuzione...
		cosa ne pensa la critica	annotazioni critiche prese dalle riviste specializzate o dai quotidiani - oppure intervista, in studio, con uno o più esperti, o con il pubblico.
	break		
		BORSA film	gli incassi maggiori dei film in programmazione nelle maggiori città italiane
		CONCLUSIONE	e annuncio del film oggetto della trasmissione successiva
	musica	SIGLA	con mixage dei titoli di coda

ROBERTO GUARINO

## **PUBBLICITÀ E NATURA**

### **Diapositive sonorizzate**

#### VIDEO

1. SCRITTA. PUBBLICITÀ E NATURA SUI ROTOCALCHI ITALIANI.

2. SCRITTA. RICERCA COMPIUTA NEL 1978 DALLE SECONDE DISEGNATORI MECCANICI A-B DEL C.F.P. «E. FALCK» DI SESTO S. GIOVANNI (MILANO).

3. FOTO. Tavolino di bar sul marciapiede. Vi sono sopra: bicchieri, vassoio, posacenere, giornali e riviste (il tutto con pubblicità ben in evidenza); una radio, un televisore; sulla strada (sfondo) manifesti murali (oppure negozio con pubblicità, oppure cinema con manifesti...).

4. FOTO. Molti rotocalchi alla rinfusa su tavolo, sedie, pavimento... tutti aperti su di una pagina con pubblicità collegata con la natura. Al centro un cartello con una grossa scritta: «NATURA».

5. FOTO. Volto angosciato in primo piano, mani alla testa; sfondo: fuga di palazzi, verso l'alto.

6. DISEGNO. Alambicco pieno di liquido nero che gocciola dentro una scatola di latte.

7. FOTO. Panorama disegnato a contorni neri; una mano con pennarello sta riempiendo di colore gli spazi, come indica l'audio.

#### AUDIO

Pubblicità attorno a noi, da tutte le parti.

Da alcuni rotocalchi italiani abbiamo scelto della pubblicità collegata con la natura.

Chi vive in città e chi, pur vivendo in provincia, prende come modello la vita in città, desidera l'aria libera, il verde, i vasti panorami... Molta gente angosciata ha nostalgia della campagna sia per un diverso rapporto con gli spazi e i manufatti, sia per l'assenza del mezzo milione di micrubi che popolano ogni metro cubo d'aria cittadina, insieme a ceneri, anidride solforosa, ossidi d'azoto, ammoniaca, acido fluoridrico, ossido di carbonio, benzopirene... La chimica a servizio dell'industria produce cibi talmente artefatti da risultare dannosi all'uomo.

Abbiamo un giusto ed impellente desiderio di fuggire dalle tante oppressioni della città per ritrovare nei campi e nella natura il nostro ambiente naturale e il cibo adatto. La pubblicità associa a questi desideri un prodotto, usando sia l'immagine sia le parole del testo (soprattutto lo slogan).

Per l'immagine che faccia pubblicità con la natura occorre molto verde (come prati, alberi, colline), molto azzurro (di cielo e di acque), panorami, ambienti di campagna (come campi lavorati, cascinali).

8. FOTO. Collage di ritagli di rotocalchi, con le parole dell'audio, ripetute anche molte volte.

9. FOTO. Tre pacchi di periodici sormontati da tre cartelli a grandi lettere, leggibili, con il titolo delle tre parti (come nell'audio).

10. SCRITTA. 1. IL PROGRESSO «MIGLIORA» LA NATURA.

11. FOTO. (Pubblicità Vecchia Romagna). Lui e lei, spensierati sotto la pioggia (solo i volti); seconda foto: bottiglia con due bicchieri e sfondo di camino acceso.

TESTO: «Dopo, a casa... Vecchia Romagna. Una fredda giornata, ma dopo... dopo, la tua casa e la calda atmosfera di Vecchia Romagna». Ecc.

12. DISEGNO (Pubblicità Frizzina). Bosco, fiori, farfalle, acqua... Bottiglia e bustine in primo piano.

TESTO: vedi l'audio.

13. DISEGNO. Particolare del numero precedente: immagine senza testo.

14. FOTO (manipolata). (Pubblicità dei Bagni Kneipp). Da una distesa d'acqua esce una mano che regge una bottiglia verde da cui cade in acqua un po' di contenuto verde vischioso e dall'acqua spuntano «fiori di campo».

TESTO: vedi l'audio.

15. DISEGNO (Pubblicità del Faemino). Cima di montagna, uomo seduto in poltrona, sigaretta in mano e caffè pronto, cane seduto accanto:

Per il testo, occorre ripetere spesso le parole «natura, naturale, genuino, fatto secondo antiche ricette o tradizioni», eccetera.

Ecco alcune pagine di pubblicità-natura, suddivise in tre grandi settori:

- Il progresso «migliora» la natura;
- Dacci oggi la natura quotidiana;
- Natura, fonte di sensazioni.

In questa prima parte vedremo che cosa ci suggerisce la pubblicità per *migliorare* la natura e i suoi benefici.

SPEAKER. Questo manifesto è un breve racconto ed è adatto solo nei mesi freddi.

LUI. Oggi pioveva, ma noi siamo usciti ugualmente.

LEI. Che ci importa della pioggia? A casa ci aspettava...

LUI. A casaaa. Ahhh! Uhhmmm!

LEI. Se la natura è inclemente con te, «correggila» con Vecchia Romagna!

SPEAKER. L'acqua sorgiva di questo bosco merita attenzione purché tu vi aggiunga ciò che l'uomo ha inventato.

LUI. «Aggiungi alla natura un "frizzo" di allegria. Frizzina, 10 litri d'acquallegra».

LEI (bisbigliato). Non accontentarti dell'acqua. Per uno come te ci vuole «acquallegra»!

LUI. (Risata sardonica!).

Qui la natura, alla Walt Disney, è ricchissima, in un'esplosione di colori, profumi, vitalità. Nella bottiglia c'è tutto di questo paradiso terrestre, eccetto... un nulla, un «frizzo»! Puoi *migliorare* la natura, ma solo un po', per non rovinarla. Tu bevi, in realtà, l'aroma «naturale» che sgorga da questo bosco stupendo.

Non ti basta l'acqua e il sapone! Ci vuole «acqua da bagno benefica» aggiungendo gli olii essenziali della *natura*, le piante *salutari*, il vivo *benessere* che viene dalla *natura*. (Bisbigliato) Il Dottor Kneipp, dalla *natura* alla farmacia, alla tua vasca da bagno. AAhhhh! (di sollievo, prolungato, sottovoce).

Qui l'uomo è «re del creato», su un trono che è da salotto di casa propria (e il cane fa molto «quiete domestica»).

situazione da salotto.

TESTO: «dove non c'è bar c'è Faemino, caffè espresso-bar» ecc.

16. DISEGNO. Particolare del numero precedente: immagine senza testo.

17. SCRITTA. 2. DACCI OGGI LA NATURA QUOTIDIANA.

18. DISEGNO (Pubblicità biscotti Bel Bon). Colline verdi, campi di frumento, casa colonica, galline, mungitura, spighe e uova, sole nascente, gallo che canta, scatola del prodotto, biscotti qua e là, tazza di caffelatte (o cioccolata).

TESTO: «Nella vecchia fattoria ya ya ooo c'è la mucca, il buon grano, le galline fan le uova per il tuo Bel Bon. Cose buone, fresche, genuine. Se così fin dal mattino tu comincerai, energie per la giornata tante in più ne avrai. Bontà Saiwa, bontà di campagna. Bel Bon, frollino tradizionale per tutta la famiglia».

19. DUE FOTO, COLLEGATE (Pubblicità Bel Bon). In primo piano, un campo di frumento maturo; quattro ciuchi tirano una rudimentale mietitrice (ancora quella dei nonni!); molti covoni; in fondo, alberi, muretti a secco, casa colonica con archi, torretta ecc. In un riquadro, in mezzo al campo di grano: spighe, uova, brocca (di latte?), scatola del prodotto con biscotti sparsi.

TESTO: «Dalle buone cose della terra, Bel Bon Saiwa».

L'uomo urbanizzato si aggira sempre frettoso (anche in ambienti naturali). Però il desiderio di contemplare, di ammirare, di sostare gli è radicato nell'animo.

Ma che cos'è la cima conquistata se non ci si può sorbire un buon caffè godendosi il panorama? Il Creatore ha preparato... quasi tutto! Il resto lo mette Faema perché sarebbe *impensabile* essere lassù senza caffè!

Proviamo a leggere in maniera diversa. (Convinto, quasi poetico). La gioia di vivere è un sentimento cosmico, è partecipazione positiva al ritmo stesso della realtà; la gioia di vivere è stupore e meraviglia per tutte le cose che esistono; è sentirsi vivi in un mondo vivo.

LEI (come chiamando qualcuno lontano). Faeminooo, dove sei? Come c'entri tu in tutto questo?

Un «ritorno alla natura» comprende prodotti *genuini*, ingredienti *naturali*, lavorazioni *tradizionali*...

E che cosa d'altro?

LUI. Giornata fredda e nebbiosa. Il milanese medio si alza assonnato: l'attende un viaggio in tram-tritagente e otto ore d'ufficio.

LEI. Ma ora ha il suo Bel Bon che viene dalla campagna...

LUI (gelido). ...ricostruita in fabbrica...

LEI (proseguendo imperterrita, sempre convinta). ...con tanto verde e sole e animali da cortile...

LUI (continuando). ...nella fantasia!

LEI (trionfante). Ora è davvero tutt'un'altra giornata!

LUI (ironico). Grazie, Saiwa! Se non ci fossi tu, Milano sarebbe veramente tetra!

LUI. Ora so che cosa mangio, quando sgranocchio questi biscotti: buone cose della terra. Roba genuina, roba di sempre!

SPEAKER. Nel dopoguerra milioni di italiani hanno abbandonato la terra per l'industria; ora c'è la nostalgia...

LEI. Che almeno i cibi ci portino quei bei tempi!

20. TRE FOTO, COLLEGATE (Pubblicità Fette biscottate Buitoni): campo di frumento maturo; lui e lei corrono snelli; prodotto confezionato, in primo piano.

TESTO: «Scopri i benefici del grano intero; fette con farina integrale» ecc. (vedi l'audio).

21. Particolare del numero precedente, col testo in caratteri piccoli (che viene letto nell'audio).

22. Come il n. 20.

23. DISEGNO (Pubblicità lenzuola Vivycot). Nome della marca in cielo, tra tante stelle; bimba bionda a letto, in aria, su una fuga di campi verdi collinosi.

TESTO: «Sono pronte le lenzuola in Vivycot. Pen non avere più l'incubo di lavare e stirare. Fresco e sano: questo è il nuovo tessuto Vivycot. Lascia respirare la pelle. I colori teneri, i colori accesi, i fiori».

24. Particolare del numero precedente, col testo in caratteri piccoli (che viene letto nell'audio).

25. Come il n. 23.

26. SCRITTA. 3. NATURA, FONTE DI SENSAZIONI.

27. FOTO. Pelliccia su manichino da sarta, senza testa né gambe. Idem con abito da sera.

Ancora il frumento maturo. Da tutto quel biondo (ripetuto sul prodotto) proviene la giovane spigliata allegria di lui e lei. La linea Buitoni è la loro linea perché Buitoni dà:

«grano intero, farina completa, pane integrale, farina integrale, gusto genuino», benefici naturali della crusca....

(Bisbigliato, in confidenza). Diffida del tuo fornaio che certo adopera calce bianca, per il pane. Solo la Buitoni ha il «vero» frumento che dà farina «integrale» «perché tu sia al meglio di te».

Questa pubblicità sembra lontana dal prodotto che vende (le lenzuola). Eppure è importante che il sonno sia naturale. Il testo dice: «per non avere l'incubo di lavare e stirare». Dormire sui prati, come da ragazzi.

Però, non sul tappeto erboso, ma su lenzuola che sono «fresche e sane, lasciano respirare la pelle, sono lisce e gradevoli». I fiori sono stampati sulle lenzuola: che vuoi di più?

Che importa se il tuo letto con queste lenzuola è in uno stambugio della grande città?

Quando tu non sai come dire, chiedi alla natura il paragone!

I prodotti hanno tutti una certa utilità. Da alcuni ci si aspetta, per esempio, che tolgano lo sporco; da altri che ci facciano sentire in un dato modo.

La pelliccia non serve, prevalentemente, a proteggersi dal freddo, bensì a dichiararsi di un certo livello.

Che cosa prova una donna indossando uno splendido abito da sera? Come descrivere tali sensazioni? Anche i profumi, ed i cosmetici in genere, rispondono a bisogni che è difficile esprimere. Spesso, in questi casi, la metafora è offerta dalla natura: «questo dentifricio è un torrente fresco nella tua bocca», oppure «questo

28. FOTO. (Pubblicità di Eau de Rochas). Una cascata tra il verde; in primo piano una bottiglietta di profumo.

TESTO: «Eau de Rochas. Fresca, vivace, discreta, un brivido di piacere. L'eau de toilette della mattina» ecc.

29. FOTO (Pubblicità del dentifricio Ultrabrait). Ruscello di montagna; in primo piano: donna che assaggia dentifricio sul dito.

TESTO: «Cosa ha scoperto Dora Moroni? Il gusto di Nuovo Ultrabrait... Tutta la freschezza di un torrente di montagna» ecc.

30. FOTO. Pacco di rotocalchi semiaperti su pagine di pubblicità.

31. SCRITTA. La parola FINE è stata cancellata da un crocione rosso, fatto col pennello che ha scritto la parola CONTINUA!

bagnoschiuma è una cascata tonica sulla tua pelle».

La cascata attira: fragore, spuma, fresco... Qui... «un brivido di piacere» su tutto il corpo: non dall'acqua della cascata bensì da questo flacone che il tuo armadietto può benissimo contenere...

L'acqua, di nuovo. «Tutta la freschezza di un torrente di montagna» si riversa a ringiovanirti la bocca, sublimarti l'alito, darti sicurezza nei rapporti quotidiani con gli altri... E pensare che il prodotto è frutto dell'albero della chimica!

Perché non continui tu la ricerca? Che «natura» c'è nella pubblicità? E' vero che la natura è solo un linguaggio evocativo, senza che si debba badare ai contenuti? Com'è la pubblicità turistica? Quali sono i luoghi comuni e i ritornelli della pubblicità che presenta la natura? Su questi e tanti altri quesiti, buona ricerca e buon lavoro con le diapositive sonorizzate!

---

## SEGNALAZIONI

P. CIAIKOWSKY

Sinfonia n. 2 in Do minore, op. 17  
Los Angeles Philharmonic Orchestra  
Direttore Igor Stravinsky  
CETRA/Io 505

In questa incisione la Cetra ci tramanda l'unica occasione in cui il grande compositore prese in mano la bacchetta per dirigere una partitura non sua. Era l'estate del 1950, ad Aspen in California.

In quell'occasione Stravinsky aveva affermato che nella musica del russo Ciaikowsky ritrovava in maniera completa se stesso.

Nel perspicuo saggio di copertina vengono illustrate le tappe più significative della predilezione di Stravinsky per la musica di Ciaikowsky, giungendo alle seguenti conclusioni: «In Stravinsky però l'amore per Ciaikowsky si intrecciò con una deliberata scelta estetica, nell'intento di opporre un contraltare alla

tradizione tedesca, perseguendo cioè una linea artistica che partendo da Mozart riuscisse a schivare le varie fasi della musica sinfonica da Beethoven in poi, fissando riferimenti indiscutibili in Bizet e Ciaikowsky».

Con ciò si spiega come l'interpretazione di Stravinsky trascende con convinzione una definizione formale della composizione, per mettere invece in evidenza l'articolazione degna di una «saga» e a far risaltare la felicità melodica, della tradizione popolare russa, che pervade tutta la sinfonia.

E' dunque un'esperienza musicale molto importante poiché veramente trascinate e complessivamente convincente.

Va infine lodata anche la limpida ripresa sonora originale e lo stampaggio odierno molto accurato e magistralmente «filtrato» dai tecnici della Cetra.

LUCIANO SCAGLIANTI



# CINEFORUM

## Programmazioni cinema e teatro 1977-78

---

### CGS PERSONALITÀ, VIA MAZZINI 199, LIVORNO

UN UOMO, UNA DONNA di Lelouch (27 ottobre)  
PERSONA di Bergman (10 novembre)  
LA RAGAZZA CON LA VALIGIA di Zurlini (24 novembre)  
L'INVITATA di De Seta (15 dicembre)  
ALLE SOGLIE DELLA VITA di Bergman (19 gennaio)  
IL MIO CORPO TI APPARTIENE di Zinnemann (2 febbraio)  
LO SPAVENTAPASSERI di Schatzberg (16 febbraio)  
METELLO di Bolognini (2 marzo)  
IMPUTAZIONE DI OMICIDIO PER UNO STUDENTE di Bolognini (16 marzo)  
GIOVINEZZA, GIOVINEZZA di Rossi (30 marzo)  
LA LUPA di Lattuada (13 aprile)  
LADRI DI BICICLETTE di De Sica (27 aprile)

### CGS SAN DOMINGO, VIA ROVIGNO 11/A, MILANO

#### *1° ciclo 1977-78: La contestazione*

UNA DONNA CHIAMATA MOGLIE di Jan Troele (25 ottobre)  
PROFESSIONE REPORTER di Michelangelo Antonioni (1 novembre)  
IL DIARIO DI UN MAESTRO di Vittorio De Seta (8 novembre)  
CONTESTAZIONE GENERALE di Luigi Zampa (15 novembre)

#### *2° ciclo: La fantascienza*

IL DOTTOR STRANAMORE di Stanley Kubrik (1 aprile)  
1999: CONQUISTA DELLA TERRA di Lee Thompson (8 aprile)  
2022: I SOPRAVVISSUTI di Richard Fleischer (15 aprile)  
ROLLERBALL di Norman Jewison (22 aprile)

### CGS LA VEDETTE, CORSO SAVOIA 123, ACIREALE (CATANIA)

#### *Ciclo: «Problemi umano-sociali»*

DIVORZIA LUI, DIVORZIA LEI di W. Hussein (28 novembre)  
I TULIPANI DI HARLEM di F. Brusati (5 dicembre)  
FIAT VOLUNTAS DEI di A. Palermi (12 dicembre)  
ALBERO DALLE FOGLIE ROSA di A. Nannuzzi (9 gennaio)  
MIRACOLO A MILANO di V. De Sica (16 gennaio)  
URLO DEL SILENZIO di R. Ellis Miller (23 gennaio)  
L'INVITATA (commedia) di V. De Sica (13 febbraio)  
BREVE INCONTRO di A. Bridges (20 febbraio)  
PANE AMARO di G. Scotese (27 febbraio)  
SPAVENTAPASSERI di J. Schatzberg (6 marzo)  
LE CASTAGNE SONO BUONE di P. Germi (13 marzo)  
RAGAZZO LA TUA PELLE SCOTTA di G. Parks (3 aprile)

di **Bano Ferrari**

«Il recinto del teatro: i suoi abitanti si trasformano in guitti, in funamboli, in esseri da deridere; e la gente ride, applaude. Ma, a volte, il loro riso si raggela, quando il guitto abbandona lo sfoggio del suo virtuosismo e, quasi con impudicizia, rinnega l'esistenza di ogni divinità, rinnega la sua professione, sembra andare in escandescenze, controllato come da una volontà che cerca e non si vuol far rinchiudere dagli applausi della cerchia degli spettatori» (Eugenio Barba).

E' come quando ti senti un lupo che, ormai conoscendo i segreti della caccia, corre veloce e silenzioso, fiuta la pista, sta sotto vento, attende pazientemente la preda, la insegue, la stana, l'uccide inesorabile, e ad un tratto decide di trasmettere questa sua esperienza ai giovani lupi del branco, desiderosi finalmente di procurarsi con le loro forze il cibo. Così mi sentivo io quando decisi di mettere a disposizione la mia pur breve esperienza, in campo teatrale, a chiunque ne fosse interessato.

E proprio come la prima esperienza di caccia dei giovani lupi è un fatto concreto, segnato anche da sconfitte e delusioni, così doveva essere l'esperienza che proponevo: soprattutto un fatto concreto. Quindi niente chiacchiere ma sudore, fatica e gioia della conquista di qualcosa profondamente tuo. Tentai l'avventura e subito trovai chi era disposto a correrla con me: i giovani.

Diedi un nome a quest'avventura: «Laboratorio teatrale — Viaggio nel territorio della comicità e altrove in cerca del clown personale». Di laboratori fino ad ora ne ho tenuti otto:

quattro a Milano, uno a Varese, Gallarate, Roma e Arese.

Il laboratorio-viaggio era articolato in tre tappe: la prima, allenamento fisico e training; la seconda, una visita alla tradizione clownesca; la terza, la ricerca del proprio clown. Non mi interessavano i motivi personali che spingevano ognuno dei partecipanti a correr l'avventura; mi interessava solo la volontà di correrla. Nessuno schema, nessuna formula; l'unica cosa che sapevo con certezza era che dovevo essere onesto, nel proporre la mia esperienza, attento e sensibile, testardo ed esigente, paziente e stimolante.

Con queste poche premesse iniziai il lavoro: salti, corse, capriole, piroette, passi felpati, strisciamenti, rotolamenti, a testa in giù e gambe in su... «No! Questo non riuscirò mai a farlo» diceva Marco di 13 anni. «Non posso, mi fa male qui!» ripeteva Piero di 22 anni, e Anna, di 20, «Mi manca il fiato!».

Ed io a dire: «Non ostacolare il tuo corpo, non impedirgli di fare cose che può fare e che forse ha solo dimenticato. Non pensare, non mettere freni razionali al tuo corpo, fidati di più della sua intelligenza. Non importi un ritmo che non puoi sostenere. Cerca un tuo ritmo personale, che è il ritmo biologico del tuo corpo. Calma, pazienza! Non volere tutto subito! Non disperdere le energie, ma sfruttale al massimo disciplinandole, indirizzandole. Prova ancora, dai! Ancora! Non arrenderti!».

Interrogativi, paure e dubbi nascevano dove la cultura, l'educazione, la comunicazione sono essenzialmente verbali. Con i bambini, con i ragazzi di Arese, con gli studenti-lavoratori,

individui con sensibilità ed esperienza diverse, esistevano molto meno interrogativi del genere, esistevano però più problemi assai maggiori di autodisciplina, di indirizzo di energie, della tua presenza totale e incondizionata.

L'avventura, in questa prima parte, è sempre costellata da incontenibili esplosioni di gioia per tante piccole conquiste, faticate e sudate: una capriola, la riscoperta del tuo corpo finalmente amico; e insieme, da profonde delusioni, anche se momentanee e salutari: ad esempio il togliersi la maschera e lo scoprirsi come si è realmente, non come ci raccontiamo o ci piace sentirci raccontare. E' l'incontro con gli altri, non a livello intellettuale ma molto concreto, fisico; e la scoperta che il teatro è questa presenza reciproca, è il rapporto che stabiliamo tra noi. Non delle teorie né metodi. Ma questo rapporto. Un rapporto interno e un rapporto verso gli altri, che muta a secondo della realtà, delle condizioni, degli uomini che incontriamo.

L'avventura è continuata passando attraverso la tradizione, l'eredità di molte generazioni.

Ho condotto i miei compagni di lavoro su sentieri che altri prima di me avevano percorso e m'avevano insegnato. Le gags classiche, le camminate, gli sguardi, il riso, il pianto, le cadute, le smorfie, i gesti e gli scherzi di cento clowns prima di me. Un lavoro che ho considerato importante ed indispensabile affrontare per avere quelle conoscenze che poi ci avrebbero permesso di percorrere più sicuri il viaggio in cerca del proprio clown. E' questo il momento meno faticoso e rischioso per il gruppo che affronta il viaggio.

Le cose che abbiamo fatto avevano radici profonde e sapevamo dove ci avrebbero portato: sicure, sperimentate, non si gioca niente di se stesso. Per imparare la caccia tradizionale del branco, le cui regole si perdono nel tempo, si deve solo osservare ed eseguire: il risultato è sicuro, non si rischia di azzannare a vuoto. Solo così, però, il giovane lupo può inventare il «suo» modo di cacciare. Dopo questo secondo momento rassicurante del viaggio è venuto il momento in cui li ho guidati non più in gruppo, ma individualmente, uno per uno, in cerca del proprio passo, del proprio sguardo, del proprio riso, del proprio gesto, del proprio scherzo.

«E adesso cosa faccio?» diceva Margherita,

di 21 anni. «Senti, Bano, non mi viene proprio niente!» replicava Orietta di 16. «Per me questa sedia è solo una sedia!» Alberto, l'inesorabile ventenne. «Come lo uso questo oggetto adesso?» chiedeva Gianluca, il vecchio della compagnia.

Ecco l'angoscia; ma poi sarà l'ebbrezza e la felicità di creare qualcosa di tuo. Ci sono passato io, ci sono passati tutti. Rispondo: «Lasciati andare. Non devi importarti dall'oggetto, alla situazione, al compagno. Devi essere aperto, ascoltare, farti portare, lasciarti suggerire l'azione, stimolare ed essere stimolato dall'oggetto, dalla situazione, dal compagno.

Non devi «usare»: devi scoprire, inventare e reinventare. Qui devi correre dei rischi. Devi giocare qualcosa di tuo. Non preoccuparti, qui nessuno ti giudica. Con calma, con pazienza, fatti prendere dal gioco, allenta le resistenze! Forza!». Il prezzo che si paga in fatica, in sconfitte, nel dover ricominciare tutto da capo, durante questo lavoro di improvvisazione, è un prezzo che ho pagato e ho visto pagare volentieri, per aver tra le mani qualcosa di vivo, di palpitante, di originale.

E' bello veder nascere sotto i tuoi occhi anche solo per un momento, dieci quindici clowns estremamente diversi e singolari. Vedere la loro gioia nel riuscire a farti ridere, nell'aver scoperto nel gesto un altro codice di comunicazione, nell'aver allestito da solo un microspettacolo di tre, quattro minuti, nell'essere arrivati dove forse non sospettavano.

Enrico e Roberto, Carlo e Valerio, Davide, hanno continuato quotidianamente il lavoro cominciato con le trenta ore d'avventura con me e hanno fondato rispettivamente tre gruppi teatrali e prodotto già, i primi, un magnifico spettacolo. Accorgerti che Tonino e Maurizio, due dei ragazzi di Arese, vogliono continuare il lavoro, vogliono produrre uno spettacolo, hanno recuperato in socialità e comunicativa. Vedere i giovani lupi che possono cacciare da soli.

Ecco, alcune impressioni, considerazioni e un poco di resoconto delle prime cacce:

*«...La cosa che più mi ha colpito è la ricerca della personalizzazione di quello che si impara. Anche nella tecnica di un esercizio fisico ho provato che è meglio non farlo meccanicamente, altrimenti c'è il distacco con quello che faccio.*

Questo richiede concentrazione, e non è facile né scontato, ogni volta è come se fosse la prima volta.

Così mi è capitato di scoprire che non si nasce acrobati o geniali improvvisatori, ma che spesso l'unico limite vero è quello che mi pongo io...» (Carlo, laboratorio novembre 1977, Milano).

«...In verità dopo i primi superficiali entusiasmi ci si è scontrati con le prime difficoltà ed in questi momenti la voglia si misurava con qualcosa di più impegnativo: il desiderio e, di conseguenza, la scelta precisa di andare al fondo non del lavoro per «farcela», ma alla scoperta della propria personalità dentro la finzione e la maschera. Bisognava stare al gioco non per nascondersi ma per scoprirsi: una gran bella avventura!!

...La capacità di stare al gioco delle cose si esprimeva così in una propria comicità, non più forzata ma attenta e come naturale colmarsi della diversità e della inadeguatezza che si vivono, di fatto, quotidianamente. Dunque era, in fondo, un ritrovarsi più veri rispetto alle cose e, naturalmente, a sé stessi...» (Valerio, laboratorio ottobre 1977, Milano).

«...Progressivo è stato il capire che la figura del clown, all'inizio tanto astratta, si identifica con la nostra personalità più vera: il mio clown è tanto più vero quanto più io sono vero, quanto più sono me stesso. Il nostro lavoro è stata una ricerca del nostro clown autentico, della nostra intimità più profonda e lo spettacolo che ne è nato, continuando il lavoro anche dopo la conclusione del laboratorio, non è altro che il compimento di tutta la nostra fatica e della nostra amicizia, è la continuazione dell'esperienza che quotidianamente facciamo nella comunità.

...Come il contadino è il parrucchiere del prato e bada che la capigliatura del campo non abbia un filo fuori posto, così il clown, parrucchiere dello spirito, bada che nulla sia fuori posto e consiglia la lozione per guarire l'aridità del cuore: due capriole tre volte al giorno prima dei pasti...» (Enrico e Roberto, «I clowns dell'arcobaleno», laboratorio ottobre 1977, Milano).

«Sono venuta al tuo corso per caso, con una smisurata curiosità e un po' di paura.

Da allora non cammino più come prima. E mangiare, bere, toccare le cose, abbracciare le persone, salire sul metrò è diventata un'avventura dalle conseguenze imprevedibili.

Quei dieci giorni sono stati molto duri per me, sia fisicamente che psicologicamente. Mi sono sentita letteralmente sbalzata fuori dal soffocante perimetro della mia immaginazione astratta e solitaria, in una dimensione più vasta, da esplorare con pazienza e senza pianificazioni preventive. La sorpresa non sta tanto nello scoprire che il tuo corpo è lungo abbastanza per una capriola o che puoi arricciare il naso, ma nel comprendere che qualcosa che sia vivo oltrechè bello nasce solo da un rapporto con le cose e le persone, un rapporto realmente consumato e non finto...

Quando senti parlare una persona o guardi qualcosa puoi sempre far finta di ascoltare e di vedere.

Ma un clown non può barare, vero?

E una verticale si può anche imparare a farla, ma il clown deve camminare alla rovescia, il che è un concetto ben diverso.

Ci hai chiesto spesso chi fosse realmente il clown...

Credo che il clown sia uno che si muove nella realtà con stupore. Cioè sa farsi piccolo di fronte alle cose, ha una semplicità disarmante e anche disarmata...

Studiando per un esame ho scoperto una frase di Platone che dice: «La conoscenza nasce dalla meraviglia».

E il clown è proprio attraverso lo stupore che conosce le cose, le loro possibilità di relazione, le loro reali dimensioni. Tutte cose che nella nostra triste ovvietà noi avvertiamo, nel migliore dei casi, solo come disagio.

Lo stupore rinnova di volta in volta ogni cosa e smaschera l'inconsistenza di certi gesti che noi diamo per scontati...

Un clown ti fa ridere e piangere insieme, dove l'umorismo intellettuale di oggi ti consente solo risatine amare o isteriche.

Un clown non può non essere vero e non rischiare fino in fondo...

Un lavoro affascinante, divertente ma faticoso... Sono convinta di non avere la stoffa del clown, ma forse un piccolo pagliaccio zoppetto che fa più piangere che ridere c'è anche in me e vale comunque la pena di scoprirlo» (Brunella, laboratorio ottobre 1977, Milano).

# EG78 TEATRO E I GIOVANI A NEW YORK

di Mario Fratti

Il teatro a New York è diviso in tre mondi ben distinti. Nel cuore della città, «Broadway» è il teatro dei ricchi. (Neil Simon e le commedie musicali). Una produzione costa da trecentomila ad un milione di dollari. I biglietti costano da dieci a venti dollari. Ovviamente, non vi è posto per i giovani.

Il secondo mondo a New York si chiama Off Broadway (lontani dal centro della città). Si tratta di teatrini con un massimo di duecentonovantanove poltrone e la produzione di un dramma vi costa ora circa ottantamila dollari. Vi si danno testi d'impegno, su soggetti seri. Vi abbiamo visto commedie di J. Gelber, A. Kopit, S. Shepard, U. Betti, L. Pirandello, E. Jonesco, S. Beckett, A. Arbuzov, P. Foster, B. Stavis, E. Fried, ecc.

In questi teatrini c'è speranza che venga rappresentata qualche commedia di giovani autori. Spieghiamo il processo. I giovani autori non mandano mai commedie all'indirizzo del teatro (generalmente quello è l'indirizzo del padrone di casa; i teatri vengono affittati). Le commedie vengono spedite ai «produttori». Chi sono i produttori?

Chiunque abbia voglia di mettere insieme il «pacchetto della produzione», come lo chiamano qui. Avvocati, dottori, commercianti, disoccupati. Anche disoccupati, sì. Il produttore è solo un organizzatore. Se trova gli «angeli» (chi investe denaro), può lanciare una nuova commedia o un nuovo autore.

Ottantamila dollari, oggi, non è una cifra facile. Il produttore chiede quindi agli autori una lista dei suoi amici e parenti ricchi. Qualcuno, in-

tenerito, offrirà di aiutare.

La maggior parte delle commedie Off Broadway non ha però successo per diverse ragioni (teatro che non attira pubblico, critiche negative, mancanza di denaro per pubblicità alla televisione e nei principali giornali). Un'interessante eccezione sta avendo successo in questi giorni nel teatrino Astor Place. «Affari di famiglia» di Dick Goldberg.

Non avevamo mai sentito il nome di questo autore. Scopriamo che è un ricco uomo d'affari con famiglia e figli. Ha scritto una polemica commedia vagamente autobiografica, ha trovato produttore ed angeli, ha un po' di denaro per la pubblicità, ha attirato i critici; ha sorpreso e convinto; sta avendo successo. E' il tipo di commedia che solitamente fallisce. Perché ha avuto successo, questa volta?

Buon dialogo, storia ben costruita, ottima regia di J. Stix.

Un ricco genitore ha accumulato molto denaro e ha deciso di lasciarlo ai quattro figli in parti non uguali. Una feroce battaglia fra i quattro figli. Accuse di omosessualità, corruzione, incapacità, furto; un vero inferno. Quando il padre ha un attacco, non chiamano il medico e lo lasciano morire; evitano così i minacciati ritocchi al testamento.

Interessanti i commenti nell'intervallo. «Se lascerò un dollaro a mio figlio, è solo perché non avrò avuto tempo di spenderlo». «Di ai tuoi figli che li aspetta un'eredità: diventeranno dei vagabondi». «Spendi tutto, se vuoi bene ai tuoi figli!». Una commedia che suscita commenti simili è ovviamente valida. Perciò sta avendo

successo (specialmente in America dove si tenta disperatamente di risparmiare denaro perché il sistema delle pensioni non funziona).

Dove sono i giovani autori? Off Off Broadway, in teatrini di ottanta cento sedie (o sgabelli). E' in questi stanzoni e stanzini che vediamo le commedie dei giovani e giovanissimi.

Come funzionano questi teatri?

Nulla di più facile. Crescono come funghi in ogni angolo della città. Qualunque autore sia riuscito a risparmiare due-tre mila dollari, può aprire il «suo» teatro personale.

Dove trova gli attori? Dovunque. Ce ne sono diciannovemila disoccupati a New York. Sono felicissimi di lavorar gratis (ed a volte pagano per recitare in una nuova commedia interessante). Lo stesso per i registi. Lavorano gratis, con gioia.

Circa trecento novità di giovani hanno la loro prima a New York in teatrini Off Off. Produzioni modestissime ma ciò che conta è il testo e la recitazione. E' facile giudicare il valore di un testo anche se rappresentato in condizioni modeste.

Alcuni sono stati poi acquistati per produzioni in teatri più importanti (i teatri regionali e,

qualche volta, Broadway).

Alcuni titoli di commedie che hanno iniziato nei teatrini Off Off ed han poi avuto un grosso successo commerciale: «Chorus Line», «Colored Girls», «Gin Game», «Catsplay», «Godspell», «Da», «Vanities». Tipico il caso di «Vanities», tanto per citarne uno. L'autore è Jack Heifner, un Texano che non aveva mai visitato New York. Ha scoperto Off Off, ha messo in scena nel suo teatrino «Vanities», ha invitato produttori e critici; li ha convinti che aveva scritto una commedia valida.

Aveva ragione. Trasferita al teatro «Chelsea», vi ha avuto più di seicento repliche a teatro esaurito. Nota interessante. Jack Heifner, avendo avuto un primo successo, ha tentato l'impossibile. Ha aperto la sua nuova commedia «Patio-Porch» direttamente a Broadway. Spese enormi, poco pubblico; sipario dopo pochissime repliche; l'intero investimento è andato perduto.

Ovviamente, il teatro per i giovani esiste a New York. Ed han tutti imparato dall'esperienza Jack Heifner che è meglio cominciare, con umiltà, nei teatrini Off Off. Se il testo è valido, troverà nuova vita, più tardi, nel circuito commerciale.

---

## SEGNALAZIONI

### GOBLIN

Suspiria (Cinevox MDF 33.108)

I Goblin sono nati come gruppo musicale «pop» sulla scia del nuovo boom inglese dell'inizio degli anni 70.

Dopo alterne vicende, legate soprattutto alla difficoltà di sopravvivenza nella giungla di tali gruppi, si sono specializzati nella produzione di colonne sonore, specialmente thrilling.

Tale cambiamento è sicuramente dovuto all'incontro con Dario Argento, abile regista, maestro ormai del settore.

La prima collaborazione dei Goblin con Argento risale al film «Profondo rosso», e tutti ricordiamo la polemica nella quale era coinvolto il noto jazz-man italiano Giorgio Gaslini.

«Suspiria» è l'ultimo thrilling realizzato da Argento su musiche dei Goblin.

Nella colonna sonora rivivono le precedenti esperienze musicali dei Goblin: Pink Floyd, King Crimson...; esperienze personalmente rielaborate e messe al servizio di immagini che hanno proprio bisogno di un commento simile.

Per realizzare tale prodotto musicale concorre ogni tipo di strumento: mellotron, archi, organo da chiesa, cori, celesta, moog e tutta la vastissima gamma di strumenti a corda e a percussione.

L'ultima cosa da notare (ed è veramente lodevole) è che i Goblin sono tra i pochi musicisti che si dedicano a questo settore, a scrivere ed eseguire musiche da film; senza passare attraverso i vari arrangiatori ed esecutori.

LUCIANO SCAGLIANTI

*I CGS della regione Lazio, via Tiburtina 986, Roma, hanno organizzato nel maggio scorso una PRIMA RASSEGNA DEL TEATRO GIOVANILE dal titolo «Teatro anch'io!»*

*Vi presentiamo il cartellone della rassegna, in attesa di una recensione critica.*

4 maggio, giovedì, ore 17

IL GRUPPO FILODRAMMATICO DI A. C. presenta:  
**NON TI CONOSCO PIU'** di Aldo De Benedetti  
Sala «PIO XI», via Umbertide 9, Roma

12 maggio, venerdì, ore 17

LA COMPAGNIA DI GIOVANISSIMI «ALLEGRA BRIGATA» presenta:  
**CANAGLIE (Sciuscìa)** di Giuseppe Toffanello  
Teatro «Don Bosco», via Publio Valerio 57, Roma

13 maggio, sabato, ore 20,30

LA COMPAGNIA DI PROSA «BUONARROTI» presenta:  
**SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE** di Luigi Pirandello  
Teatro «Buonarroti», via Buonarroti 13, Civitavecchia

14 maggio, domenica, ore 17

IL GRUPPO «EX-ALLIEVE SUBAUGUSTA» presenta:  
**CENERENTOLA** di Eliana Rollo  
Teatro in via Togliatti 167, Roma

20 maggio, sabato, ore 17

IL GRUPPO DI ESPRESSIONE «QUARTA '78» presenta:  
**IL GABBIANO JONATHAN LIVINGSTON** da R. Bach  
Teatro in via Togliatti 167, Roma

23 maggio, martedì, ore 21

il «CAST»: CENTRO ARTISTICO SALESIANO TESTACCIO presenta:  
**LE GELOSIE DI MIO MARITO** di Franco Roberto  
Teatro «Clemson», via Bodoni 59, Roma

27 maggio, sabato, ore 17

LA COMPAGNIA DI PROSA DEI «GIOVANI COOPERATORI» presenta:  
**QUEL SIMPATICO ZIO PARROCO** di Franco Roberto  
Teatro in via Togliatti 167, Roma

27 maggio, sabato, ore 21

IL TEATRO STABILE DI CAPOCROCE presenta:  
**TIRA A CAMPA'** spettacolo musicale di Basilio Mascherucci  
Teatro di Capocroce, Frascati

# IL CONCORSO

## "giovani: angoscia e speranza"

---

### REGOLAMENTO

1. Possono partecipare fotografi dilettanti e professionisti, ed è consentito l'uso di qualsiasi tipo di fotocamera e obiettivo.
2. La gara è articolata in tre distinte sezioni:
  - a) fotografia in bianco-nero (formato minimo 24 x 36 cm);
  - b) fotografia a colori (formato minimo 24 x 36 cm);
  - c) diacolor (due formati: 6 x 6 cm oppure 24 x 36 mm).Si può partecipare anche con una sola fotografia, o al massimo con sei foto per ogni sezione.
3. I concorrenti di ogni sezione saranno suddivisi in due categorie, secondo l'età:
  - a) prima categoria fino al 18° anno di età escluso;
  - b) seconda categoria, oltre il 18° anno di età incluso.
4. I premi sono nove per ogni categoria.
5. Oltre alle diciotto fotografie premiate, la Giuria ne segnalerà altre che insieme verranno messe in mostra in uno dei centri esposizioni del Comune di Milano, e si spera anche in altre città d'Italia che accetteranno di far conoscere il mondo dei giovani attraverso la fotografia.

Le fotografie giudicate di alto valore artistico e socio-culturale verranno pubblicate in un volume-catalogo.
6. La Giuria sarà composta da cinque esperti di fotografia e da cinque giovani.
7. Le opere dovranno essere inviate entro il 30 settembre 1978 franco di ogni spesa, a: Concorso fotografico «ESPRESSIONE GIOVANI '78», Via Rovigno 11/A, 20125 Milano.
8. Le stampe in bianco-nero ed a colori non saranno di norma restituite. Le diapositive, non premiate, e non proiettate alla mostra, verranno restituite, a nostra cura, in breve giro di tempo.
9. I vincitori saranno invitati ad inviare i negativi prima di ricevere il premio.
10. La partecipazione al concorso implica automaticamente il diritto di prelazione da parte della rivista EG, che potrà utilizzare il materiale fotografico previo accordo con l'autore.
11. La partecipazione al concorso implica l'accettazione incondizionata del presente regolamento.

---

### I PREMI DEL CONCORSO FOTOGRAFICO

Il premio sarà assegnato ai primi tre di ogni sezione (bianconero, colore, diacolor), in egual valore per le due categorie (fino al 18° anno di età e oltre il 18° anno di età):

- 1° Medaglia d'oro più lire 100.000
  - 2° Medaglia d'argento più lire 50.000
  - 3° Medaglia di bronzo più lire 25.000
-



# CONCORSO FOTOGRAFICO EG78

col patrocinio della Regione Lombardia  
e del Comune di Milano  
la rivista "Espressione giovani"

## giovani: angoscia e speranza

"GIOVANI: angoscia e speranza" è il tema del primo CONCORSO FOTOGRAFICO indetto da EG '78 con il patrocinio della "Regione Lombardia" e del "Comune di Milano".

Può partecipare chi riesce a vedere attraverso l'obiettivo e a riprodurre su fotografia in bianco-nero o a colori i due stati d'animo che caratterizzano i giovani d'oggi: l'angoscia e la speranza.

Il perché dell'angoscia giovanile che diventa bloccaggio psicologico e sociale, rabbia e violenza, si può individuare nell'attuale mancanza di senso, nella paura di un domani vuoto di prospettive; nell'esperienza quotidiana di inutilità, emarginazione, strumentalizzazione; nella caduta dei miti, nella crisi dell'ideologia e morte di ogni utopia. Ma questa loro angoscia è anche una domanda di senso, un bisogno di vivere nuovo.

Le esperienze tentate dai giovani contengono una risposta, una speranza, un progetto per una nuova qualità di vita in cui viene recuperato il "personale" con rinnovati rapporti umani e sociali; i valori della giustizia, dell'amore, del sesso, dell'autenticità; un originale senso morale che condanna l'individualismo anticomunitario, ed un collettivo spersonalizzante.