

ESPRESSO GIOVANI 79



ESPRESSIONE GIOVANI 79

bimestrale. anno 2. numero 5. settembre-ottobre 1979

redazione

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

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

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

corrispondenti

09100 CAGLIARI, viale Fra Ignazio 74
Francesco Loi

50121 FIRENZE, via del Ghirlandaio 40
Vittorio Bicego, Giorgio Bruni, Mario Brusasco, Pierdante Giordano

16151 GENOVA, via Rolando 63
Gino Berto, Primo Campion

62100 MACERATA, viale D. Bosco 55
Giulio Nicolini

98100 MESSINA, via Lenzi 24
Vincenzo Caruso, Olimpio Simonato

20129 MILANO, via Bovesin de la Riva
Dina Alberti, Graziella Curti

31021 MOGLIANO VENETO, Collegio «Astori»
Severino Cagnin, Enzo Leoni

28100 NOVARA, via Lamarmora 14
Danilo Carretta

80050 CASTELLAMMARE (NA), via Solaro 11
Giancarlo e Roberto Guarino, William Rabolini

00156 ROMA, via Tiburtina 994
Adriana D'Innocenzo, Antonio Petrosino

00185 ROMA, via Marghera 59
Giuliana Cabras, Maria Pia Giudici, Maria Ossi, Laura Vincentini

10100 TORINO, piazza Maria Ausiliatrice 9
Bruno Corrado, Bruno Ferrero

37100 VERONA, via Provolo 16
Gianni Bazzoli, Giancarlo Neffari

amministrazione e distribuzione

EDITRICE ELLE DI CI

10096 Leumann (Torino) Corso Francia 214 - Tel. (011) 95.80.555
Conto corrente postale 2/27196
Spedizione in abbonamento postale Gr. IV (70)

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

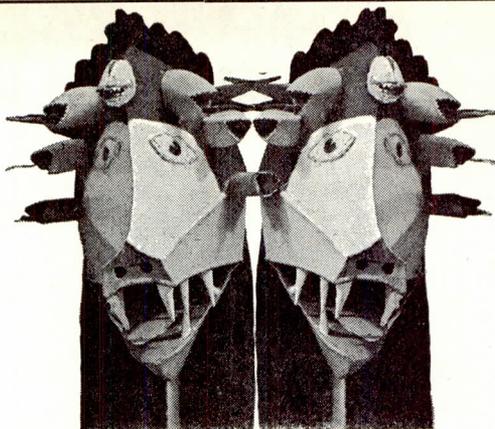
A. Alessi - Registr. Tribunale di Torino, n. 2730, 29.9.1977

Scuola grafica salesiana. Milano

abbonamento annuo
responsabile
stampa

il cartellone di

EG 79



n. 5

editoriale

Ancora sull'attore di Teatro, cinema, tv..., 2

teatro

Assemblea generale, di Pilar Enciso e Lauro Olmo, 5

cinema

CINESCUOLA 3 - Esprimere il film. Schede per un'educazione al linguaggio del film, di Federico Bianchessi, 27
Superman, di Ezio Leoni, 29
Prova d'orchestra, di Federico Bianchessi Taccioli, 30
Mariti, di F.B.T., 35
Due pezzi di pane, di Ezio Leoni, 35
Cristo si è fermato a Eboli, di Federico Bianchessi, 37
La sera della prima, di Federico Bianchessi, 38
Caro papà, di Francesco Mininni, 39
Preparate i fazzoletti, di Francesco Mininni, 40

drammatizzazione
e scuola

Esperienze di animazione e drammatizzazione, di Gottardo Blasich, 42
Gli occhi specchio fedele dell'anima, di Luigi & Bano, 50

audiovisivi

Prepariamo il sonoro per una serie di diapositive, di Carlo Alvoni, 58

musica

L'armonica a bocca e la voce, di Luciano Scaglianti, 62
Prigioniero di un mito, di Giovanni Mauri, 64

esperienze nuove

Un fumetto da una lirica moderna, di Paolo Zubelli, 70

avvenimenti
e notizie

Mass-media e violenza, di Mario Brusasco, 73
Teatro senza Teatri: il teatro per l'infanzia, di Ebbe Mork, 78

cgs

segnalazioni

C. Debussy, di L. Lacchini, 77

fotografia

Foto-inserito, 48
In copertina, i giovani attori di Gospel

ANCORA SULL'ATTORE DI TEATRO, CINEMA, TV...

Il teatro è una passione

«Quattro panche, due attori, una passione: e il teatro è fatto».

Lo scriveva Cervantes, anche se il suo aveva bisogno pure di un asino come quarta componente.

Se fossimo poi costretti a rinunciare a qualche elemento, magari per motivi economici, eliminiamo le quattro panche, dimezziamo gli attori, ma «la passione» non la si tocchi; meglio la si dovrebbe raddoppiare.

Il teatro non è un mestiere ma un'arte; non un dovere, ma un amore; non una moda, ma vita genuina; non routine, ma fantasia.

È insomma, una vera passione-hobby che coinvolge radicalmente e totalmente. Sarà sempre un hobby anche se a tempo pieno.

La passione artistica di un attore, e non solo di quello teatrale, ma anche cinematografico o televisivo, è il suo «sentire» profondamente e vivacemente tutto quello che immagina, ogni volta che lo immagina; è il suo commuoversi vitalmente, l'immedesimarsi, il partecipare in prima persona a un'azione corale. Tutto questo è un fatto interiore e spirituale, che sta prima della professionalità e di ogni tecnica, prima dell'immaginazione di un personaggio nella sua espressione esteriore; è un ricreare in scena la vita interiore del personaggio e del dramma.

Senza, il volto è una maschera morta

Per inventare e creare la forma esteriore ci sembra quindi indispensabile questa passione.

Senza di essa la voce è un rumore disarmonico e stonato, il volto una maschera morta, il gesto un meccanismo ossessivo. Un attore senza anima riuscirà a fare solamente del teatro formale e mediocre, infarcito di sentimenti estranei alla parte, non vissuto.

L'attore sul palco o sullo schermo, come il prete all'altare, rivela immediatamente anche allo spettatore più sprovveduto, se «crede o no» a quello che fa; se è mestierante o professionista, se un burattino o un uomo.

L'uomo-attore abbatte i muri, squarcia il sipario, sfonda la ribalta per comunicarsi e fare comunione; il commediante, al contrario, o non si accorge del suo pubblico o lo strumentalizza, lo violenta, lo plagia.

In ogni caso non lo rispetta, né con lui simpatizza, ma lo prende in giro, magari elegantemente.

Alternative alla passione teatrale

Di solito chi non ha passione cerca di sostituirla con dei moduli o codici drammatici ormai fissati, tramandati, archeologici. Per dire «amore» appoggia la mano aperta sul cuore; per denunciare uno scandalo si strappa le vesti; per manifestare commozione usa il tremolio della voce; per invocare pietà congiunge le mani; per esprimere la propria nobiltà non cammina, incede; non beve, assorbe; non parla, declama...

L'attore, povero di carica interiore, è sempre in cerca dell'effetto, non di verità, autenticità, simpatia. Oggi è di moda la proposta alternativa.

E un'alternativa alla passione artistica è la lira: migliaia, milioni di lire.

Anche quest'anno si ripresenterà puntualmente il dramma della distribuzione delle sovvenzioni teatrali... A chi i 14 miliardi del Ministero dello Spettacolo?

Le entrate di certi attori contemporanei sono ormai proverbiali.

Patti Smith, la diva antidiva del rock, in due serate incassa mezzo miliardo!

Restano ancora vere e attuali le espressioni di Copeau, direttore de La Nouvelle Revue Française, regista e attore, fondatore del Vieux-Colombier, che denunciano la sfrenata industrializzazione che di giorno in giorno più cinicamente avvilisce la scena...

e l'accaparramento della maggioranza dei teatri, dei programmi televisivi e degli schermi da parte di commedianti, al soldo di sfrontati commercianti, anche dove grandi tradizioni dovrebbero tutelare un poco il pudore, contenere l'istrionismo e la volgarità. Troppi bluff, esagerazioni di ogni specie e vuoti esibizionismi vivono sulle spalle di un pubblico diseducato, superficiale e culturalmente impoverito.

Giustamente Mirbeau ha messo in evidenza che di tutti gli sfruttamenti letterari e culturali, lo spettacolo è quello più facile e redditizio. Non è indispensabile avervi talento, è meglio in alcuni casi non averne affatto. Occorre abilità, una conoscenza della stupidità di un certo pubblico, delle sue esigenze e passioni, una speciale attitudine a trattarle, assecondarle, esaltarle, e uno sviluppato senso degli affari.

Diceva espressamente: «Ciò che fa denaro e ciò che non fa denaro, ecco quello che deve conoscere un buon attore, mercante di tesi marce, di lacrime che non bagnano, di risa incrinata, di canzoni afrodisiache, di gesti osceni, di falso oro».

Arte, commercio o altro...

In uno dei suoi discorsi agli attori, Federico Garcia Lorca, afferma che in tutti i teatri, dal più umile al più prestigioso, nelle sale e nei palchi, «bisogna scrivere la parola ARTE, perché altrimenti prima o poi si scriverà la parola COMMERCIO, o un'altra che non oso dire».

È un discorso idealista e utopistico questo, ma che continueremo a fare nonostante la commercializzazione e lottizzazione dell'arte. I grandi artisti hanno sempre creduto di più all'utopia che al denaro. Ricordiamo un grande maestro, Aldo Carpi, direttore di Brera, che nel 1967 consegnando un quadro a un suo cliente il quale gli chiedeva quanto gli avrebbe dovuto, rispondeva: «Mi dia seicento lire, se le va bene!»

Non sappiamo quanti siano oggi gli attori-artisti utopisti e discreti come il vecchio Carpi. Pare addirittura impossibile oggi essere artisti-attori se non si è esibizionisti, persuasori segreti, assoldati al consumismo, agitatori socio-politici, dissacratori degli altri ed esaltatori di se stessi, e soprattutto attori di cassetta. E molte volte sono proprio questi gli attori che invadono le nostre case, irrompendovi anche nei momenti più familiari della nostra vita, togliendoci sfacciatamente il gusto della conversazione e dell'amicizia, obbligandoci ad allucinare sulla vita piuttosto che aiutarci a viverla con sano realismo.

Chi è l'attore?

Ma sono attori questi? Chi è l'attore?

Non è facile dirlo e definirlo per la sua individualità irripetibile, per la diversità di scuole e molteplicità di modelli.

Attore è il cantante lirico che riversa nella voce l'esuberante sentimento; è il giovane del terzo teatro che dà spettacolo in piazza; è il clown muto, bambino, enigmatico, imprevedibile; è l'interprete coscientizzato di Shakespeare o di Bertold Brecht diretto da Strehler; sono gli attori di una giornata particolare, i contadini bergamaschi o gli orchestranti alla prova.

Vero attore è chi abolisce il personaggio per essere se stesso; chi non vuole essere un tu o un egli, rinunciando al proprio io; ma un io che sente e vive con autenticità e freschezza la storia dell'uomo.

E a chi desidera essere attore seguendo la scuola dell'intuizione e del sentimento, diamo un consiglio che Stanislavskij, uno dei maggiori attori e registi russi, fondatore del teatro dell'arte di Mosca, dava ai suoi discepoli:

«Andate a scuola da Cechov: leggetelo e rileggetelo se volete imparare a scendere nel profondo dell'animo umano; nel vostro».

Cechov con l'arte di un vero maestro sa annientare la menzogna scenica esterna e interna con la verità bella, artistica, autentica.

Scrupolosissimo nel suo amore per la verità, non gli occorrono le banali e quotidiane emozioni che nascono dalla superficie dell'anima. Cechov cerca la verità negli stati d'animo più intimi, nei più reconditi meandri dell'anima. Per recitare Cechov bisogna prima di tutto scavare nella profondità della sua anima fino ad arrivare alla sua vena aurifera, abbandonarsi al sentimento della verità.

La verità è l'anima dei suoi personaggi, che non devono essere recitati o rappresentati: bisogna viverli, esistere, essere persona.

LA REDAZIONE

ASSEMBLEA GENERALE

Favola sociale drammatizzata per bambini

di Pilar Enciso e Lauro Olmo

ASAMBLEA GENERAL, l'abbiamo vista insieme a centinaia di bambini, gustata e applaudita nel teatro Guarneri di Madrid. La compagnia, fatta di soli adulti, che la rappresentava si è permessa una lettura estremamente politicizzata con messa in scena e musiche originali, suscitando abbastanza polemiche nel pubblico e alla tavola rotonda del giorno successivo. Anche a nostro parere si è esagerato. Il finale è diventato una rivoluzione violenta contro il prepotente Leonida; mentre l'Asino, dall'inizio alla fine, ha sempre significato l'ignoranza e l'imbecillità del popolo spagnolo. La qual cosa pensiamo non sia stata condivisa nemmeno dagli autori, anche perché ne ha fatto le spese la poesia universale di La Fontaine conservata in maniera splendida da Enciso e Olmo, gli autori.

LAURO OLMO è nato a Barco de Valdeorras (Spagna). Nel 1954 ha pubblicato i suoi primi due libri: «Del aire» e «Cuno», seguiti da una ricca serie di pubblicazioni: «Doce cuentos y uno más» (Premio Leopoldo Alas), «Ayer: 27 de octubre», «El gran sapo» (Premio Elisenda de Montcada), «La condecoración», «El cuarto poder» (rappresentato a Parma nel 1969).

PILAR ENCISO è madrilenana, moglie di Lauro Olmo. Dopo la laurea conseguita presso la Real Escuela de Arte Dramatico di Madrid, fonda con suo marito il Teatro Popular Infantil e con lui compone «El Raterillo» e «Asamblea general», due opere per bambini che hanno riscosso grandi successi in Spagna e nell'America Latina. La favola a cui si sono ispirati per «Asamblea general» era già teatro. Nella sua prima raccolta di favole (1668), La Fontaine aveva definito quella manciata di poemetti «una grande commedia di cento atti diversi, il cui scenario è l'Universo». E i critici, come i popolari Lagarde e Michard, confermano la dichiarazione dell'autore assicurando che le favole del loro compatriota sono «piccole commedie, spesso dialogate». Dialogo è, in pratica, «Gli animali ammalati di peste» (parlano infatti il leone, la volpe, l'asino): un seme che Olmo e Enciso hanno fatto fruttificare e ingrandire fino alla dimensione di un'opera teatrale, con un arricchimento fedelissimo alla parola e allo spirito di La Fontaine; e, com'è naturale, fedelissimo alla sua intenzione didascalica e satirica, così audace ai suoi tempi.

Gli autori non hanno forzato nulla; si sono limitati a riempire di «classico» un impianto già tutto classico. La qual cosa non è facile: è possibile solo a scrittori di talento e di cultura superiore alla norma, riuscendo come mediatori tra il poeta e i bambini.

Il primo passo di questa loro mediazione è stato il trasportare la favola in commedia. Il secondo (passo) fare questa trasformazione in modo che riuscisse gradita, accessibile, persuasiva per il pubblico a cui è stata destinata.

Questo adattamento rappresenta un'affermazione dei valori universali contenuti nella letteratura classica.

Personaggi

LEONIDA, il potente.

ASINELLO, l'infelice.

GATTA, la venditrice di maschere.

LUPO, il letterato.
VOLPE, l'astuta.
PAPPAGALLO, il banditore.
CARNIFEX, il carnefice.

Corte del Leone:

la signora TIGRE,
il signor COCCODRILLO,
il signor ORSO,
e il signor RAGNO.

PRIMO TEMPO

(Nella piazza maggiore della selva, formata da un'immaginosa mescolanza di alberi-casa, vediamo la Gattina accanto alla sua bancarella di maschere mentre grida:)

GATTINA – Una monetina
per la mascherina,
una la togli
l'altra la metti.
Comprate, signori,
son le migliori!
Scegliete, cercate
la vostra smorfia, il gesto,
cruddo, affettuoso,
sleale, onesto,
allegro o triste,
che qui al mio banco
lo troverete!
Una monetina
per la mascherina!
(lamentandosi)
Niente, non vendo niente. Che triste carnevale!

(Entra in scena la Volpe, signora ricca e agghindata. La Gattina le si avvicina offrendole una maschera)

Compri signora,
che sono fresche!

(La Volpe, senza degnarla di uno sguardo, passa al largo e se ne va. Gattina commenta ironica)

Con questa faccia
che Dio le ha data,
fin dalla culla
l'ha mascherata!

(Entra in scena il Lupo, altisonante e importante signore. Gattina offre anche a lui un'altra maschera)

Compri, eccellenza,
la mascherina,
una la togli,
l'altra la metti!

(Il Lupo passa al largo con lo stesso atteggiamento della Volpe. Quando è scomparso, commenta senza perdere ironia)

Questo di leggi
ne sa un orrore,
è proprio un ruffiano
ma si crede un signore.
(Concludendo, verso il pubblico)
Una monetina
per la mascherina!
Compratele,
che son le maschere
della verità!

(Uscendo dall'albero-casa più povero – un albero-tugurio –, compare Asinello esclamando:)

ASINELLO – Povero me, non ho neppure i moscerini sul naso!

GATTINA – *(Offrendogli un'altra maschera)* È a buon mercato, comprala!

ASINELLO – *(Lamentandosi)*

Sono molto povero!
Né una monetina d'argento,
né una monetina di rame,
e neppure una di latta!
Niente che ho vale,
anzi, per non avere, non ho neppure
un cagnolino che mi abbaï dietro!

GATTINA *(In lacrime)*

Beh, se tu non hai il cagnolino,
neppure io ho una monetina
se non vendo mascherine!
Andrò in rovina, ohi, ohi! Morirò di fame e di freddo!

ASINELLO – O di peste.

GATTINA – *(Spaventatissima)* Che cosa hai detto?

ASINELLO – Ho detto di peste. Non sai che qui siamo tutti appestati?

GATTINA – Anche qui? *(Scostandosi da Asinello)* Stai in là, stai in là, non contagiarmi! *(Accingendosi a richiudere la bancarella)* Scapperò! Scapperò di nuovo, sì! *(Sentendo un brivido)* Ohiii!

ASINELLO – E fin dove? Fin dove fuggirai?

GATTINA – Fino al Nord. Vengo dai villaggi del Sud e anche in essi soffrono di questa orribile malattia. *(Un altro brivido la fa esclamare di nuovo)* Ohi, ohiiii!

ASINELLO – Che ti succede?

GATTINA – No, non ti avvicinare! *(Facendo mostra di andarsene)* Addio!

ASINELLO – Non hai scampo. La peste regna nei quattro punti cardinali.

GATTINA – *(In ginocchio e supplichevole, rivolta verso l'alto)* Pietà, Signore!

ASINELLO – Noi moriremo tutti. Siamo cattivi e il cielo ci castiga.

GATTINA – (*Alzandosi*) Non so cosa mi succede. Sento... (*Guardando angustiata Asinello*) No, dimmi di no! Dimmi che non è la peste quello che ho! (*Buttandosi nuovamente in ginocchio*) Pietà, Signore! Non voglio morire! Non voglio! (*Si passa la mano sulla fronte*) Ohiiiiiii! (*Cerca di alzarsi ma cade svenuta*)

ASINELLO – (*Cercando di rianimarla*) Gattina, ehi, gattina!

(*Si inizia a sentire una melodia.*)

ASINELLO – Ormai non resta nessuno in salute. Fra poco cadremo tutti e non ci alzeremo più.

(*Da dentro e da alcuni punti della platea, si sentono esclamazioni di:*)

VOCI – Pietà, Signore! Non vogliamo morire!

ASINELLO – (*Canta*)

Appestati
tutti:
alti,
grassi,
bassi,
tutti,
compresi i magri
siamo
l'ho detto:
Appestati!
Il leone, la tigre,
la volpe, il cavallo,
la pulce, la cimice,
il cane e il gatto.
Ben lunga è la lista
degli appestati!
La topolina grigia,
la verde lucertola,
il vario colibrì
e l'orsacchiotto bruno:
tutto l'arcobaleno
si trova appestato!
E perché non si dica
che alcunché io taccio
dirò che oggi ho visto
come, ahì, passava
la bianca colomba
pure appestata.

VOCI – Tutti,
tutti appestati!

ASINELLO – (*Trascina la Gattina cercando di portarsela alla sua capanna e commentando tra sé*) Moriremo tutti. Non c'è scampo.

(*Si arresta quando vede entrare il Lupo e, cerimonioso, lo saluta*)

Buon giorno, signore.

LUPO – (*Secco*) Pessima giornata! Che cos'ha costei?

ASINELLO – Credo che sia la peste, signore.

LUPO – (*Spingendo con il piede il corpo della Gattina*) Portala via, in fretta!

ASINELLO – (*Trascinandola di nuovo*) Sì, sissignore.

(*Quando sta per portare la Gattina nella capanna, entra la Volpe e, burlandosi di Gattina, esclama:*)

VOLPE – Una monetina
per la mascherina,
mettine una
grande o piccina!
(*Dà una pedata a Asinello*)
Fuori, fuori di qui!
(*Stringendosi il naso, con gesto schifato*)
Ufff! Largo!

(*Asinello, tagliando lamentosamente, entra nella sua capanna trascinando il corpo di Gattina*)

LUPO – Non c'è scampo per nessuno, sorella Volpe.

VOLPE – Per nessuno, fratello Lupo.

VOCI – (*Da dentro*) Moriremo tutti come cimici.

LUPO – Non resteranno neppure le pulci, sorella Volpe.

VOLPE – Neppure le pulci, fratello Lupo.

VOCI – (*Da dentro*) Ahi! Ahi! Nessuno ci pungerà!

(*Ricompare Asinello*)

ASINELLO – Il Signore dell'alto è irritato per i nostri crimini.

LUPO – (*Irritato*) Come? Che cosa hai detto? Chi sono qui i criminali?

ASINELLO – (*Facendo alcuni passi avanti*) Tutti, signore. Non siamo giusti, né buoni. Alcuni di noi sono ladri. Altri ...

LUPO – (*Interrompendolo minaccioso*) Altri cosa?

ASINELLO – (*Timidamente*) Altri ... Siamo crudeli, signore. Siamo come lupi fra di noi.

LUPO – (*Irritatissimo*) Come, cosa?

ASINELLO – (*Correggendosi rapidissimo*) Come bruti, signore! Volevo dire come bruti!

(*Scappa a nascondersi non senza aver prima ricevuto due o tre calci e schiaffi dal Lupo*)

Come bruti!

LUPO – Asino imbellicce! Hai sentito, sorella Volpe?

VOLPE – Sì, fratello bruto.

LUPO – (*Minaccioso*) Fratello che?

VOLPE – (*In fretta*) Lupo! Lupo! Senza dubbio, bisogna riconoscere che questo poveretto ha ragione.

LUPO – Che poveretto?

VOLPE – (*Indicando la capanna di Asinello*) Quello che campa lì. Il più povero dei nostri poveri.

(*Si sente la seguente esclamazione di Asinello da dentro la sua capanna*)

VOCE DI ASINELLO – Ahimé infelice, che non ho neppure moschini sul naso!

LUPO – E in che cosa ha ragione?

VOLPE – A dire che il Signore dell'alto è irritato per i nostri crimini.

LUPO – Anche tu parli così? Ah, sorella Volpe, la tua famosa astuzia ti ha abbandonato.

VOLPE – Non crederlo. Parlo così, ma non davanti a lui, fratello Lupo. Parlo così fra miei uguali, da signore a signore. Adesso non ci sono poveri che ci ascoltino. E io ti dico che stiamo pagando i nostri crimini. Tutti: gli uni perché li hanno commessi e gli altri perché li hanno tollerati. La nostra coscienza è un panno per la lavanderia.

LUPO – Mi lasci pensieroso.

VOLPE – Dobbiamo trovare il mezzo per ...

LUPO – Per purificarci, per calmare l'irritazione del cielo. Così ci salveremo da questa orribile peste.

VOCI – (*Da dentro*) Come cimici, moriremo come cimici! Ahimé! Ahimé!

LUPO – (*Funebre*) Non resteranno neppure le pulci!

VOLPE – (*Come sopra*) Neppure le pulci!

VOCI – (*Da dentro*) Ahi, ahi! Nessuno ci pungerà più!

(*Si sente un rullo di tamburi*)

LUPO – Si avvicina il banditore.

VOLPE – Che cosa verrà a comunicarci?

LUPO – Qualche nuovo ordine del nostro potente signore, il Leone.

(*Rullando il tamburo entra in scena Pappagallo, il banditore. La Volpe e il Lupo si dispongono ad ascoltarlo. Asinello, per lo stesso fine, esce sulla porta della sua capanna*)

BANDITORE – (*Smette il rullio e svolge una pergamena*) Cittadini! Io, vostro potente signore, Leonida il Grande per grazia del sopra e sopportazione del sotto ...

LUPO – (*Interrompendo*) Viva Leonida il Grande!

TUTTI – (*Dentro e fuori*) Viva!

BANDITORE – (*Smette il rullio e svolge una pergamena*) Cittadini! Io, vostro concede la mia sovrana: la voglia ...

ASINELLO – (*Al banditore*) Come? Che sovrana è questa?

LUPO – (*Autoritario all'Asinello*) La voglia! La regalissima voglia di Leonida il Grande!

BANDITORE – (*Con tono imperioso*) Non interrompete la parola del nostro potente signore. (*Legge di nuovo sulla pergamena*) ... vi convoco in assemblea generale. Tutti i cittadini, alti e bassi, grassi e magri, si riuniranno nella Piazza Universale, un'ora prima che in cielo brilli la prima stella. E a partire dal più potente signore, che dicono sono io ...

TUTTI – Leonida il Grande, per grazia del sopra e eccetera, eccetera!

BANDITORE – Fino all'ultima scimmietta, tutti ...

TUTTI – Alti e bassi, grassi e magri!

BANDITORE – Faremo l'esame di coscienza e confesseremo ad alta voce la lista ...

VOLPE – (*Interrompendolo*) Che cosa? Che hai detto?

BANDITORE – La lista! La lunga lista dei nostri peccati!

LUPO – Per caso peccano i signori? Qualche peccatuccio veniale, forse!

BANDITORE – (*Continuando la lettura*) Bisogna trovare il più colpevole, il più criminale di noi tutti e castigarlo. Chissà che in questo modo la collera divina non si calmi e allontani da noi questa maledetta peste che sta tramutando la nostra patria in un gran cimitero. Castighi come quello che vogliamo da-

re, se ne sono dati molti nel corso della storia. Ordunque, cittadini, imitiamo i nostri antenati e castighiamo il più colpevole. Così ho detto! (*Smettendo di leggere*) Viva Leonida il Grande!

TUTTI – (*Dentro e fuori*) Viva!

LUPO – Hurrà per il nostro potente signore!

TUTTI – Hurrà!

(*Rullando il tamburo, il banditore esce di scena. Il Lupo e la Volpe lo seguono commentando*)

LUPO – Che gran signore! Passerà alla storia!

VOLPE – (*Enfatica*) Leonida il giusto.

(*La Volpe esce di scena. Il Lupo, prima di seguirla, si ferma davanti all'Asinello e gli grida*)

LUPO – Viva Leonida il giusto!

ASINELLO – (*Mettendosi ritto*) Viva!

(*Il Lupo minaccia Asinello come per colpirlo. Questi si ripara. Senza colpirlo, il Lupo se ne va. Asinello, come ricordando la Gattina, esclama:*)

ASINELLO – Una monetina
per la mascherina,
una la togli
l'altra la metti!

(*Molto stanca, come sul punto di svenire, la Gattina esce dalla capanna e domanda ad Asinello*)

GATTINA – Che cosa è successo? Che cos'era questo baccano?

ASINELLO – Torna a letto, Gattina! (*Cercando di riportarla nella capanna*)

Starai peggio.

GATTINA – Era il banditore?

ASINELLO – Sì. E in nome del nostro potente signore, Leonida il Grande, ha ordinato una gran cosa. Vuoi saperla?

GATTINA – Certo che voglio.

ASINELLO – (*Cercando ancora di condurla via*) Allora torna a letto e te la racconterò.

GATTINA – No, non voglio coricarmi; mi fa paura.

ASINELLO – Sverrai di nuovo. Dammi retta, Gattina. Andiamo.

GATTINA – Tutto mi fa paura. Tutto, meno te. Lasciami qui con te. (*Indicando qualcosa*) Guarda, cos'è quello?

ASINELLO – Sembra una nuvola.

GATTINA – Sì, è così. Hai mai visto una nuvola così sporca?

ASINELLO – No, mai.

GATTINA – Ssst, ascolta! Non senti un rumore lontano che si sta avvicinando?

Una.

ASINELLO – Una cosa?

GATTINA – Due, tre gocce di pioggia mi hanno colpito.

ASINELLO – Quattro.

GATTINA – Cinque.

ASINELLO – Si avvicina un temporale!

(*Si sta avvicinando un rumore di temporale. La pioggia, a poco a poco, guarda-*

gna intensità. Gattina e Asinello si dirigono verso la capanna. All'improvviso brilla un lampo)

GATTINA – Ohi, Asinello.

ASINELLO – *(Correndo in tondo)* Mi ha colpito! Mi ha colpito un fulmine, Gattina! *(Mostrando)* Guardami! Faccio fumo?

GATTINA – Non mi far spaventare!

ASINELLO – Sto bruciando! Ahi, ahi, Gattina!

GATTINA – Calmati, non ti sta succedendo nulla!

(Entra una nuvola di colore minaccioso)

ASINELLO – *(Indicando la nuvola)* Guarda! È già qui! *(Spingendo la Gattina la fa entrare nella capanna)* Entra dentro, in fretta!

GATTINA – *(Molto spaventata, sotto l'architrave)* Dove vai? Non lasciarmi sola!

ASINELLO – *(Corre finché esce di scena)* Devo scacciare quella nuvola! Devo scacciarla!

(Un altro lampo fa scomparire la Gattina dentro la capanna, mentre esclama:)

GATTINA – Soccorso! Aiuto! Ahi, ahi, ahi!

(Ricompare Asinello con un gran mantice dal quale, messo in funzione, esce un forte vento che si porta la nube fuori scena. Quando questa è sparita e mentre Gattina esce dalla capanna, Asinello, ansante per lo sforzo, esclama:)

ASINELLO – Senza dubbio, il cielo è irritato.

GATTINA – Con tutti?

ASINELLO – Con tutti!

GATTINA – E cosa hanno a che vedere le mie colpe con quelle del Lupo, che fa: uuhhh!; o con quelle della Volpe, questa assassina dei pollai? Si possono forse paragonare alle mie, poveretta qual sono, che vado per il mondo dicendo solo: miauuu!?

ASINELLO – C'è un proverbio che dice: «Non fidarti dell'acqua cheta».

GATTINA – *(Irritata)* Quando io dico miauuu!, non ci sono seconde intenzioni, voglio dire solo miauuu! Capito?

ASINELLO – *(Scherzando)* Miauuu!

GATTINA – Sai che ti dico? Che sei stupido!

ASINELLO – Taci, ascolta ...

(Da lontano, si torna a sentire il rullio del tamburo seguito dalla voce del banditore)

VOCE DEL BANDITORE – ... vi convoco in assemblea generale. Tutti i cittadini, alti e bassi, grassi e magri ... *(La voce si perde)*

GATTINA – Tutti i cittadini, alti e bassi ...

ASINELLO – *(Continuando)* Grassi e magri ...

GATTINA – Che cosa vuol dire?

ASINELLO – Perché a cominciare dal più alto signore, che è lui, fino al più umile, che dicono che sono io, ci riuniamo nella Gran Piazza Universale, e una volta tutti riuniti ... Che gran bella idea!

GATTINA – *(Impaziente)* Dilla, su.

ASINELLO – E che senso della giustizia!

GATTINA – Dillo una buona volta!

ASINELLO – Che governante!

GATTINA – O lo dici o me ne vado!

ASINELLO – E che modo molto saggio di lasciar chiaro che siamo tutti uguali!

(*Trasognato*) Uguaglianza! Fraternità!

GATTINA – (*Andandosene irritata*) Addio!

ASINELLO – (*La afferra e la gira verso di sé*) Ascolta, Gattina, ascolta: una volta che tutti siano riuniti lì, dichiareremo a voce alta i nostri peccati. Te lo immagini? Poveri e ricchi, deboli e forti, tutti insieme scopriremo le nostre coscienze nell'assemblea generale.

GATTINA – E chi credi che sarà il più colpevole?

ASINELLO – Non so. Forse qualche gran signore.

GATTINA – (*Confidenziale*) Asinello.

ASINELLO – Che c'è, Gattina?

GATTINA – Ho paura per te, per me ...

ASINELLO – (*Interrompendo*) Per tutti.

GATTINA – No, per tutti no!

(*Si sente di nuovo il rullio del tamburo*)

Quando ti ho visto per la prima volta, sai che cosa ho fatto?

ASINELLO – Che cosa hai fatto?

GATTINA – Ho cercato tra le mie maschere qualcuna che ti andasse bene e non l'ho trovata. Non ho una maschera per te. Per tutti, ne ho, per tutti; ma per te no. Sei un essere indifeso. Indifeso davanti ai poveri, ai ricchi, ai deboli, ai potenti ...

ASINELLO – Ti sta cadendo una lacrima, Gattina.

GATTINA – È una goccia di pioggia che era rimasta lì. Lasciala cadere.

(*Da lontano arriva ancora la voce del banditore*)

VOCE DEL BANDITORE – Bisogna trovare il più colpevole, il più criminale di noi tutti e castigarlo. Chissà che così la collera divina non si calmi e allontani da noi questa maledetta peste ... (*La voce si perde*)

(*Entrano in scena donna Tigre accompagnata dal signor Ragno a dal signor Orso. Li seguono il signor Coccodrillo e la signora Volpe. Subito dopo il signor Lupo che, fermandosi davanti a Gattina e Asinello, chiede loro con piglio autoritario, mentre gli altri escono di scena:*)

LUPO – Che cosa fate ancora qui? Forse non avete sentito il banditore? Su, all'assemblea generale!

ASINELLO – Sì, sissignore. Immediatamente.

(*Il Lupo esce di scena seguito a pochi passi da Asinello e Gattina*)

GATTINA – Ho paura, molta paura.

ASINELLO – (*Pieno di speranza*) Sarà un gran giorno, vedrai.

(*Da lontano, arriva di nuovo la voce del banditore*)

VOCE DEL BANDITORE – Con l'autorità che mi concede la mia sovrana: la voglia ...

VOCE DA LONTANO – Viva Leonida il Grande!

VOCI DA LONTANO – Vivaaaaa!

GATTINA – Credi davvero che qualche gran signore può morire?

ASINELLO – E perché no, Gattina?

(*Con l'uscita di Asinello e Gattina e mentre si sentono i rulli di tamburo del banditore, finisce questa prima parte*)

SECONDO TEMPO

(In luogo appartato, si vede il seggio di «Leonida il Grande» e qualche altro sedile per gli altri dignitari. Qualche stendardo, qualche bandiera, qualche pergamena, il ceppo del sacrificio e, in primissimo piano, la bancherella delle maschere, creano un ambiente allusivo per lo sviluppo dell'assemblea generale. Vediamo donna Tigre, il signor Orso, il signor Coccodrillo, il signor Ragno, il signor Lupo e donna Volpe che occupano i loro posti. Gattina e Asinello occupano il posto destinato al popolo minuto. Si sente fuori il rullo del tamburo. E fa la sua apparizione, imponente, «Carnifex», il carnefice, con la sua enorme scure. Nel vederlo entrare, Gattina, spaventata, abbraccia Asinello. Fra tutti gli altri, passa un brivido di paura. Carnifex, con voce grave e tonante, si mette a cantare:)

CARNIFEX – Sono il carnefice
Carnifex
e non c'è corpo stecchito
che io non «increspex».
Preferisco le teste
al pallone,
eh sì, ciascuno
ha la sua passione:
Gol!
Le testoline
ben rotondine
mi piacciono di più,
siano color chiaro
oppure scuro
a me fa lo stesso:
Gol!

TUTTI – *(Tremanti)*
È il carnefice
Carnifex
e non c'è corpo stecchito
che lui non increspex.
Preferisce le teste
al pallone,
eh sì, ciascuno
ha la sua passione:
Gol!
Le testoline
ben rotondine
gli piaccion di più,
sian color chiaro
oppure scuro
gli fan lo stesso:
Gol!

CARNIFEX – Sono il carnefice
Carnifex,
e non c'è corpo stecchito
che io non increspex.

Preferisco le teste
al pallone,
eh sì, ciascuno
ha la sua passione:
Gol!

(«Carnifex», con un colpo preciso, conficca la sua ascia nel ceppo. Tutti, spaventati, si tirano indietro. Entra Pappagallo, il banditore, e annuncia)

BANDITORE – Il nostro potente signore, Leonida il Grande!

(Si sente una marcia trionfale e fa la sua entrata, espansivo, cordiale, popolare, il gran Leonida)

LEONIDA – Andiamo, andiamo, cittadini: pancia in dentro, petti in fuori, sguardo fiero! Non dimenticate mai la mia massima: popolo che si inchina, declina!

LEONIDA – (Dal suo seggio) Cittadini, oggi, come spero, sarà un giorno meno ... (si interrompe e starnuta) atchiss! (Continua) Memorabile negli annali della nostra storia.

LUPO – Magnifico, signore!

VOLPE – Bocca d'oro!

LEONIDA – (Senza darsi per inteso) Sapete tutti perché vi ho convocato. È così o no?

VOCI – Sì, così è.

LEONIDA – Siete sicuri?

VOCI – Sicurissimi, signore!

LUPO – Viva il giusto!

TUTTI – Viva!

LEONIDA – Ma chi è il giusto qui? (Indicando vari) Tu? Tu? Tu?

VOCI – Tu, signore.

LEONIDA – Questo è da vedersi. Fra di noi c'è qualcuno per il quale meglio sarebbe non esser mai nato. Avete fatto tutti l'esame di coscienza?

TUTTI – Sì.

LEONIDA – Siete disposti a confessare i vostri peccati o crimini a voce alta?

TUTTI – Sì.

LEONIDA – Accettate che il più colpevole sia quello che ...?

ASINELLO – (Interrompendolo e avanzandosi di un passo o due) Sì! Sì!

(Tutti guardano Asinello. Questi, confuso, torna al fianco di Gattina)

LEONIDA – Accettate?

TUTTI – Sì.

LEONIDA – Abbia allora inizio la pubblica confessione. Ma prima, e per l'ultima volta, vi avverto: chiunque sia il più colpevole, non si aspetti compassione, parola di Leonida il Grande. Qui, oggi, quello che ci sembrerà il più esperto in inganni, soprusi, ladrocinii, violenze, assassinii o altre bassezze della canaglieria errante, costui ... (A un suo segnale, rulla il tamburo e Carnifex dà un colpo d'ascia sul ceppo del sacrificio) E se vi sembra che il più canaglia sono io (si alza ed esclama altisonante) non fa differenza: colpo d'ascia a Leonida!

TUTTI – (Meno Asinello e Gattina) No, no! Viva il giusto!

ASINELLO e GATTINA – (Con poca voce) Viva!

LUPO – (Autoritario, davanti ai due) Viva!

ASINELLO e GATTINA – (Con forza) Viva! Viva!

LEONIDA – (Rivolgendosi al Lupo quasi gridando) Colpo d'ascia a Leonida, ho detto! Torna al tuo posto. Con quale autorizzazione tratti in questo modo e in mia presenza questi cittadini? Tutti, avete capito? tutti sono uguali davanti alla legge. (Si siede e passa ad un tono sommamente umile) E davanti ad essa, figli miei, con umiltà d'animo, per quanto con lo spirito turbato per le mie molte colpe, sarò io quello che dà inizio a ...

VOLPE – Tacete, signore!

LEONIDA – Confesso che un giorno ...

LUPO – I Grandi non peccano!

TUTTI – (Meno Asinello e Gattina) No, non peccano! Tacete!

LEONIDA – (Si alza indignato) Ma chi credete che io sia? Di che cosa credete che sia fatto? Forse che non bevo come voi? Forse non mangio? Forse che non sono anch'io condannato a tirare le cuoia? Ascoltate, sciocchi, i peccati di Leonida il Grande! (Torna a sedere) Confesso che un giorno (si lecca le labbra), ghiottoncino io! mi son divorato cinque pecorelle, piccoline, molto molli, con la loro lanuccia e tutto. (Tutti, meno Gattina e Asinello, si leccano le labbra) E un altro giorno, sei. E un altro giorno nove. E un altro giorno, in mancanza di pane, mi sono divorato anche il pastore. E io vi chiedo: che cosa mi avevano fatto le pecorine? In che cosa il pastore aveva offeso Leonida il Grande? In nulla, figlioli! In nulla! (Piangendo) Sono stato crudele! Ho calpestato la giustizia!

VOLPE – Un momento! La vostra scrupolosità mi spaventa, signore. (Si rivolge all'assemblea) C'è qualcuno in questa assemblea che considera colpevole il Gran Leonida per quello che ha appena confessato? (Alla Tigre) Dicci, o signora: che cosa pensi delle pecore?

TIGRE – Sono una razza vile!

ORSO – (Davanti al quale sta ora, inquisitiva, la Volpe) Disprezzabile!

COCCODRILLO – Indegna!

VOLPE – Il popolo dove abbondano, rispondimi, fratello Lupo, come lo chiamano?

LUPO – (Con disprezzo) Ovino, signora!

ASINELLO – (Fa un passo avanti) Io penso...

VOLPE – (Lo interrompe) Silenzio! Ha già pensato la maggioranza.

LEONIDA – (Si alza irratissimo) Che cosa hai detto, Volpe? Forse che il mio concittadino «Orecchione», non ha diritto ad esprimere la sua opinione? (Si siede e si rivolge ad Asinello) Parla, figlio mio, ti ascoltiamo. (A tutti) E non perdiamo una parola di quel che dice. Chissà che, illuminato dall'iniziazione popolare, non senta la giurisprudenza.

ASINELLO – Signore ...

LEONIDA – Senza protocollo, Asino; parla semplicemente.

ASINELLO – Io non penso che le pecore siano vili né disprezzabili, né indegne; né che il qualificativo di ovine sia ...

LEONIDA – Qualifiché? Chiariscimi questo.

LUPO – (Dottorale) Qualificare: dal latino «qualis», quale, e «facere», fare.

LEONIDA – (Al Lupo) Per chi mi prendi? Credi forse che io sia un «analfa»?

LUPO – Beta, signore.

LEONIDA – Bestia!

LUPO – No: beta.

LEONIDA – Bestia che non sei altro. Torna al tuo posto una buona volta (Tra sé) A me col latinorum! Ego sum Leonidas il Magnus! «Rosa, rose, rose, rosas, rosa, rosa!»

VOLPE – (*Applaude*) Bocca d'oro!

ASINELLO – Dicevo, signore, che a me le pecore ...

LEONIDA – Lo abbiamo sentito tutti, figlio mio.

ASINELLO – Ma ...

VOLPE – (*A Leonida*) Signore, deve parlare solo lui?

ASINELLO – Ma se non ho ancora detto quello che ...

LEONIDA – Andiamo, andiamo, figlio, non essere insistente! Continua tu, Volpe.

VOLPE – Con il vostro permesso, signore. (*A tutti*) C'è qualcuno in questa assemblea che consideri peccato divorare pecore, questa razza vile e disprezzabile? Non pensa la maggioranza che il nostro Grande Leonida ha fatto a quelle un grande onore permettendo che i suoi nobili denti conducessero le loro vite all'immortalità?

TUTTI – (*Meno Asinello e Gattina*) Brava! Brava!

VOLPE – E quanto al pastore, appartenente a questa razza strana che si veste, razza di tiranni, per caso non ci trattano come schiavi? (*a Leonida*) Signore, io sono stata in questi orribili boschi di ferro e cemento chiamati Parigi, Londra, Berlino, Nuova York, Madrid e in tutti vi sono prigionieri, che essi chiamano zoo, o giardini zoologici, dove i nostri fratelli, prima tanto liberi!, illanguidiscono fino alla morte. (*A tutti*) Per questo vi domando: è giusto considerare come colpa il fatto che, in mancanza di pane, il nostro Grande Leonida si divorasse anche il pastore?

VOCI – No, no! Morte ai pastori!

VOLPE – E tornando alle pecore ...

LEONIDA – (*Si inginocchia*) Mea culpa, mea culpa! (*Dandosi colpi sul petto*) Mea, meissima culpa!

VOLPE – (*Con energia*) Alzatevi, signore! Questa razza indegna, questa marmaglia ovina, è inoltre, e con questo finisco, colpevole di alto tradimento!

LEONIDA – (*Si alza*) Spiega questa cosa, Volpe.

VOLPE – Il nostro peggior nemico, l'uomo, resisterebbe nudo ai freddi e alle gelate? Congelerebbe, non è vero?

LEONIDA – (*Con schifo*) Non parlarmi di carne congelata!

VOLPE – E perché l'uomo non si congela?

LEONIDA – Questo è chiarissimo: perché si veste!

VOLPE – Esatto, signore. E con che cosa fa i suoi vestiti?

LEONIDA – Guarda, con la lana!

VOLPE – E chi gli procura la lana? Chi, eh? ...

ASINELLO – Protesto, signore!

LEONIDA – (*Ad Asinello*) Sai che mi stai risultando sospettoso?

VOLPE – (*Con energia*) Per delitto di alto tradimento richiedo che le pecore siano tosate e, in nuda pelle, deportate nella regione delle nevi perpetue!

LUPO – (*Applaude*) Giusta richiesta, sorella!

LEONIDA – Hai parlato bene, Volpe. Da oggi in poi dormirò con la coscienza tranquilla. (*Rivolto alla Tigre*) Su, Tigre; tocca a te. Vediamo con cosa ci scandalizzerai!

LUPO – Come, signore? Anche lei deve confessare?

LEONIDA – Non pecca neanche un po', eh? E neanche un po' ... (*porta le dita alla bocca facendo il gesto di mangiare*) E neppure ...

(*Si accovaccia come se stesse evacuando il ventre e, subito dopo, fa come se tirasse la catenella dell'immaginario gabinetto. Il Banditore, in tono basso, rulla il tamburo imitando il rumore escrementizio a cui si allude. Infine, sedendosi, Leonida ordina al banditore*)

Basta, che non prenda freddo!

CARNIFEX – (A Leonida) È l'ora signore.

LEONIDA – Va bene, vattene! (Alla Tigre) E tu, confessa una buona volta!

(Carnifex esce di scena)

TIGRE – Sono vegetariana.

LEONIDA – Che cosa hai detto? Tu vegetariana? Allora, perché ti chiamano la sanguinaria? Perché, dove passi tu, sprangano le porte e serrano le finestre? Prepotente, sei proprio prepotente!

TIGRE – Lo ero. Chi, se fruga nel suo passato, è capace di scagliare la prima pietra? Lo ero, signore!

LEONIDA – E il femore? E il teschio pulito che hai lanciato questo mezzogiorno dalla finestra?

TIGRE – Reliquie, erano reliquie!

LEONIDA – Hai testimoni che confermino questo?

LUPU – Io, signore.

VOLPE – E io.

(La Tigre tira fuori una foglia di lattuga e comincia a mangiarla)

LEONIDA – Che cosa stai mangiando?

TIGRE – (Mostrandogli la foglia) Lattuga. Vitamina C. (Gliela offre) Volete darle un morso?

LEONIDA – (Dà una manata alla foglia di lattuga) Scostati, vitaminico! (All'Orso) Cittadino Orso, adesso ascolteremo te. E attento, non ammetto più un solo vegetariano!

(L'Orso emette alcuni grugniti. Leonida indaga)

Che succede? Perché grugnisci? Ho detto di confessare!

LUPU – Non può, signore. È diventato muto.

(L'Orso, con gesti effeminati, dà grugniti affermativi)

Quando è arrivato e ha visto la desolazione della peste, ha perso la parola. (Nuovi grugniti affermativi)

Ma vi assicuro, signore, che è estremamente delicato e sensibile. La sua occupazione preferita è raccogliere margherite e giocare a: Mi ama! Non mi ama! Mi ama! Non mi ama! E tutti, tutti lo amano. (Rivolto all'Orso) Non è vero che è così?

(Nuovi grugniti affermativi)

LEONIDA – Vuoi darci ad intendere che l'Orso Margherito non ha mai commesso peccati?

LUPU – No, no! I suoi peccatucci li ha, il signor Orso! Ma peccatucci piccolini, minuscoli.

LEONIDA – Spiegati.

LUPU – Solo che mangia formiche.

LEONIDA – (Arrabbiatissimo) Come? Le nostre concittadine più lavoratrici?

LUPU – Le più egoiste, vorrà dire il Grande Leonida.

LEONIDA – Dimmi, chi è come loro per lavorare sodo?

LUPU – Nessuno, questo è vero. Ma, per chi lavorano? Per se stesse. Inoltre, sono pericolosissime. Crescono a migliaia, a milioni e, alle vostre spalle, si governano con leggi proprie. E la cosa non si ferma qui. Hanno deciso di

radere al suolo il mondo e poi, sopra le sue rovine, costruire, dicono, un mondo nuovo.

LEONIDA – Chiarisci questa cosa, Lupo!

LUPO – Hanno formato brigate d'assalto che distruggono chiese, banche, abitazioni, prigioni. Brigate anarchiche, signore! Il vostro capo della polizia non vi ha parlato delle termiti?

LEONIDA – Delle cosa?

LUPO – Delle formiche chiamate termiti? *(Con tono affermativo)* Il signor Orso è un gran patriota! Propongo che gli concediate la gran croce dei Servizi Speciali per la sua abnegazione in favore della sicurezza dello Stato!

(Da fuori si sente un grido di terrore. Gattina, molto spaventata, si rannicchia vicino a Asinello)

LEONIDA – *(Al Ragno)* È arrivato il tuo turno. Parla.

RAGNO – Io ho peccato, signore.

LEONIDA – Però! Mi piaci, Ragno. Tu, perlomeno, sei sincero. Ne terremo conto.

(Fuori si ripete il grido).

LEONIDA – Continua, fratello.

(Entra Carnifex con due conigli senza vita. Ne strappa una zampa e la porge a Leonida)

CARNIFEX – La merenda, signore.

LEONIDA – *(Rivolto al ragno mentre comincia a divorare la zampa)* Ti ascoltiamo.

RAGNO – Confesso, signore ...

LUPO – *(Interrompendo il Ragno)* Che cosa può confessare, «messieur»? Che si dà anima e corpo alla promozione sociale?

LEONIDA – *(Divorando la zampa)* Come? Cosa dici? Guarda, Lupo, non imbrogliarmi un'altra volta perché sono capace di ...

LUPO – *(Offeso nella sua dignità)* Imbrogliare, io, il Grande Leonida?

LEONIDA – Non si sa mai, compare! Non mettermi alla prova, eh? *(Butta via la zampa del coniglio)* Carnifex, un'altra zampa, presto!

(I resti della zampa di prima cadono vicino alla Volpe. Questa li raccoglie, ma quando sta per mangiarseli, la Tigre ruggisce. La Volpe le dà i resti, ed essa comincia a mangiarseli di nascosto. Leonida, sempre con la bocca piena, esclama rivolto al Lupo)

LEONIDA – Avanti, tu, spiegati!

LUPO – Affermo, signore, che «messieur» Ragno è il nostro più alto collaboratore nel campo della pubblica istruzione.

LEONIDA – Non prendermi in giro, non prendermi in giro!

LUPO – Che cosa fabbrica, «messieur»?

LEONIDA – Tele, «mesié»!

LUPO – Esatto: le «magnific» tele di «arané»! «Messieur» tesse le sue tele nei posti più insospettati. E a che cosa ci obbliga tutti, con la sua mania patriottica? Ad andar svegli, a essere cauti, astuti. Perché solo i tonti, in una parola: gli inetti!, sono quelli che cadono in questi sottilissimi tranelli che «messieur» tesse a cottimo. E io, in nome della efficacia e della floridezza, vi domando: dove va un paese con cittadini tonti? *(Terminando)* Signore, sollecito per «messieur» Ragno il gran cordone del Settaccio Sociale.

LEONIDA – (*Fra sé*) Se questo tipo continua a parlare, ci lascia senza decorazioni!

(*Lancia i resti dell'altra zampa, che il Lupo prende al volo e si mette a mordicchiare. Il Coccodrillo ruggisce e il Lupo, svelto, gli fa una riverenza e gli mette i resti in bocca. Leonida ha già in mano un'altra zampa. Divorandola, domanda:*)

LEONIDA – Chi non ha ancora confessato delle classi alte? Tu, Cocco?

COCCODRILLO – Drillo, signore. «Cocco», da parte di mio padre e «Drillo» da parte di mia madre: Cocco-Drillo!

LUPO – (*Sottovoce, alla Volpe*) Questo lo difenderà il suo babbo, ch  quello che   io ...!

VOLPE –   perduto, allora.

LUPO – Che muoia!

LEONIDA – (*A tutti*) Attenti, che parler  ...

TUTTI – «Cocco» per parte di padre e «Drillo» per parte di madre.

LEONIDA – Cocco-Drillo!

COCCODRILLO – (*Con energia*) Fai sciogliere questa assemblea!

LEONIDA – Perch ? Che succede?

COCCODRILLO –   arrivato il colpevole!

LEONIDA – (*Si alza furioso*) E dov'  questo figlio di cagna?

COCCODRILLO – Non di cagna, signore! O per caso non conosci mia madre?

LEONIDA – Tu? Sei tu ...?

COCCODRILLO – Non c'  essere pi  vile, pi  ripugnante, pi  abietto, marcio e tarlato secondo la sua coscienza di me!

LEONIDA – Mi lasci stupefatto, Cocco!

COCCODRILLO – Sciogli, sciogli l'assemblea! (*Al carnefice*) E tu, Carnifex, fa alla scure il filo delle domeniche e lasciala cadere su di me in modo che la parte di «Cocco» se ne vada con mio padre, e quella di «Drillo» con la madre che mi ha generato. (*Mette la testa sul tronco del sacrificio*) D  un taglio, Carnifex!

(*Il carnefice alza la scure pronto ad abatterla sopra il Coccodrillo. Leonida, con un gesto, lo trattiene ed esclama dirigendosi verso il Coccodrillo*)

LEONIDA – Che razza di scherzo   questo? Che cosa vuoi fare?

COCCODRILLO – Salvare il mio popolo!

LUPO –   matto.

VOLPE – Alienazione mentale.

COCCODRILLO – (*Furioso, rivolto al Lupo e alla Volpe*) Ripetetelo, se ne avete il coraggio!

LEONIDA – Indietro, Cocco! Ancora una minaccia per un qualsiasi membro di questa assemblea e ti faccio in tanti portafogli e scarpe!

COCCODRILLO – Grande Leonida, sopporterei un insulto solo da te, ma da nessun altro. E men che meno da questi adulatori, tirapiedi, lacch  ...

LEONIDA – Stai offendendo dei nostri concittadini fra i pi  astuti e sagaci!

COCCODRILLO – Vorrai dire imbroglioni, falsi, maneggioni.

LEONIDA – (*Con tono imperativo*) Dico quel che dico, Cocco! Una parola ancora e ti taglio il Drillo!

COCCODRILLO – (*Pieno di dignit *) Il Drillo no! Tagliami il Cocco e lo dico: sciogli l'assemblea (*Mette di nuovo la testa sul ceppo del sacrificio*)

LEONIDA – (*A tutti*) Vediamo, quelli che non hanno portafogli alzino la zampa.

(*La alzano solo il Lupo e la Volpe. Questa fa un passo avanti e dichiara:*)

VOLPE – Io anche le scarpe, signore.

LEONIDA – Più nessuno? La pelle è buona! (*Vedendo che più nessuno si azzarda ad «alzare la zampa», ordina al carnifex*) Carnifex: dà un taglio e va con lui alla società di consumo! Dai!

(*Carnifex alza l'ascia accompagnato dal rullio del tamburo del banditore. Dà il colpo, ma Cocco-Drillo, rapido, ritira la testa in tempo e, alzandosi, dà due schiaffetti sulla faccia a Carnifex mentre, burlone, esclama:*)

COCCODRILLO – Quasi me la dai in testa, attaccabrighe! (*Rivolgendosi a Leonida*) Signore, in questa suprema lucidità degli istanti che precedono il «sé finì», mi son detto: ehi, Cocco, e se c'è qualcuno più colpevole di te? Non sarà inutile il tuo sacrificio? Non si irriterà ancor di più il cielo per aver tu occupato il posto del vero colpevole?

LEONIDA – Saggia e nobile riflessione! Altro che, Cocco!

COCCODRILLO – (*Con affettazione alla Volpe*) Mi spiace lasciar la signora senza scarpe. Non sai che pelle ti perdi, Volpe!

VOLPE – (*Mordace*) Questo è da vedersi!

LUPO – (*Sullo stesso tono*) Ancora non avete fatto la confessione, signor Cocco-Drillo!

LEONIDA – Su, Cocco! Cosa aspetti? Confessa una buona volta!

COCCODRILLO – Non vorrei esagerare; ma è possibile che l'irritazione del cielo sia dovuta all'ultimo bianco che ha scelto la via delle mie fauci per riunirsi ai suoi antenati.

LEONIDA – Un nemico in meno!

COCCODRILLO – Non era un bianco qualsiasi.

LEONIDA – Bianco, nero, giallo, rossiccio; fa lo stesso: sono tutti nemici!

COCCODRILLO – Sul petto pendeva una croce.

LEONIDA – (*Allarmato*) Che dici?

COCCODRILLO – Aveva tra le mani un breviario.

LEONIDA – No!

COCCODRILLO – E leggeva in un modo strano, come se pregasse.

LEONIDA – (*Conclusivo*) Cocco, ti sei divorato un sacerdote! (*Definitivo*) Non c'è dubbio: tu sei la canaglia eletta che ...!

RAGNO – Un momento, signore! (*Al Coccodrillo*) Cattolico o protestante?

COCCODRILLO – Sul punto di entrare nel mio stomaco, ho sentito che gridava: viva Lutero!

VOLPE – Son rimasta senza scarpe!

ASINELLO – Protesto, signore! A partire dal Concilio Vaticano II ...

LEONIDA – (*Interrompendolo*) Zitto, figlio mio, zitto. Che cosa ne sai tu? (*A tutti*) Che ve ne pare? Il nostro asino è diventato ecumenico. (*Risa di tutti*)

LUPO – (*Facendosi avanti*) È arrivato il mio turno. (*Molto enfatico*) Illustrissima e magnifica assemblea.

LEONIDA – (*A Carnifex*) Si mette il cappio da sé, affila la scure.

LUPO – (*Molto ceremonioso*) Grande Leonida, «Madam» Tigre, signor Orso, signor Ragno, signor Cocco più la parte di madre, (*alla Volpe*) cara collega, (*a Gattina e Asinello*) e amatissimo popolo.

LEONIDA – (*A Carnifex*) Affila! Affila!

LUPO – Dicevate qualcosa, signore?

LEONIDA – (*Ironico*) Niente, figlio mio: sto preparando un «affettato»! (*Esplo-
dendo*) Ma non puoi parlare semplicemente?

LUPO – *(Canta)*
Semplicemente
parlar
può, a volte,
risultar
inconveniente
e furbo è
chi questa cosa intende.
E per chi no
tre punti
di sospensione
metterò!
Oscuriamo,
imbrogliamo,
non chiariamo
 giammai!
È da insospettare,
ben pericolosa
la mania di chiarire!

(Tutti fan coro, meno Gattina e Asinello)

TUTTI – Oscuriamo,
imbrogliamo,
non chiariamo
 giammai!
È da insospettare,
ben pericolosa
la mania di chiarire!

LUPO – Per questo a Voscenza
io proporrò
di oscurar la «ciarla»,
stop!

LEONIDA – Riassumendo: anche tu ci hai «dao» dentro coi denti.

(Butta via quello che sta mangiando e prende una nuova zampa che il carnefice ha appena staccato dall'altro coniglio. La Volpe, che ha raccolto quello che Leonida ha tirato, lo divide fra l'«élite» non senza voltarsi ogni tanto per fare qualche assaggio)

LUPO – Sì, signore; anch'io ci ho «dao» con i denti. Ma seguendo un esempio patriottico.

LEONIDA – Di chi?

LUPO – Di Leonida il Grande!

LEONIDA – *(Irritato)* Come osi mettermi come esempio?

LUPO – Le pecorelle, signore!

LEONIDA – *(Con tenerezza)* Piccole!

LUPO – Molto delicate!

LEONIDA – Con la loro lanuccia e tutto! *(Reagendo furioso)* E che, villano? Non ha forse la mia amata concittadina Volpe lasciato in chiaro, furba lei!, il mio retto agire? *(Alla Volpe)* Oh, prediletta, avvicinati, voglio abbracciarti!

(Leonida abbraccia la Volpe e leccandosi le labbra esclama tra sé:)

Che teneruccia!

(La Volpe si spaventa e, rapida, si tira da parte. Leonida la tranquillizza)

Non temere, illustrissima.

VOLPE – Illustrissima?

LEONIDA – Proprio come ho detto: illustrissima! Da questo momento, e come ricompensa per il tuo alto servizio, ti concedo, se ne resta ancora qualcuno, il Gran Cordone del Volpaggio. E inoltre, una zampa! Dagliela, Carnifex!

(La Volpe prende la zampa di coniglio che le dà il carnefice, fa una riverenza e, mangiandosi la zampa, torna al suo posto)

LUPO – Signore: io non ho voluto paragonare i miei denti pura e semplicemente con quelli di Vostra Eccellenza. Ma se il nostro primo cittadino, quale voi siete per i vostri grandi meriti, è lo specchio a cui tutti noi dobbiamo guardare, che dunque, eh?

LEONIDA – Statti zitto, testone! *(Ad Asinello)* Confessa tu, buon asino.

VOLPE – *(Si fa avanti, mentre mangia la zampa)* Signore, tocca a me!

LEONIDA – Perché ascoltarti, o mia astuta? Parleresti e mi toccherebbe canonzarti! E questo no, illustrissima: sarebbe esagerare. Torna, torna al tuo posto; qui nessuno mette in dubbio la tua innocenza.

(Prende la scure a Carnifex e la alza minaccioso)

Qualcuno ha dei dubbi?

(Infine la abbassa, la rende a Carnifex e rivolgendosi di nuovo all'Asinello)

Confessa, ho detto!

(Si siede e comincia a mangiarsi l'ultima zampa che gli dà Carnifex)

GATTINA – *(Abbraccia Asinello)* Buona fortuna, caro Asinello!

ASINELLO – *(Fa alcuni passi avanti)* Ho poco di cui accusarmi, signore. Ma c'è qualcosa, e chiedo per questo perdono al cielo, che mi rimorde la coscienza, da alcune notti in qua.

TIGRE – Assassino!

LEONIDA – Silenzio! Lasciate che si spieghi.

ASINELLO – Sono povero, signore; molto povero. E l'altra sera ...

ORSO – Canaglia!

LEONIDA – Chi ha detto «canaglia»? *(All'Orso)* Tu, Margherito?

LUPO – *(Mentre l'Orso grugnisce facendo, come prima, il muto)* Io, signore. *(Ad Asinello, imitando la voce dell'Orso)* Canaglia!

GATTINA – Signore, è stato ...

LEONIDA – Sta zitta tu! *(Ad Asinello)* Continua, buon asino; continua.

ASINELLO – Avevo fame. Erano diversi giorni che non mangiavo e ...

COCCODRILLO – Criminale!

TIGRE – Assassino!

(Gattina prende un fazzoletto e comincia ad asciugarsi le lacrime che iniziano a caderle)

RAGNO – Che cosa aspetti, Carnifex? Prendilo, su!

LEONIDA – (*Si alza*) Ordine! Ordine! (*Sedendosi, rivolto a Asinello*) Continua.
 ASINELLO – Mi mancavano le forze, signore. Stavo per cadere svenuto, quando ...
 TUTTI – (*Meno Gattina*) Quando che cosa?
 ASINELLO – Vidi, in un monastero ...
 VOLPE – Ha già detto abbastanza!
 LUPO – Sacrilegio! Sacrilegio!
 ASINELLO – Vidi, signore ...
 LEONIDA – (*Interrompendolo*) Non rivolgerti solo a me. Rivolgiti all'assemblea.
 ASINELLO – (*Al pubblico*) Vidi, signori, un grande, bel prato pieno di meravigliose erbe che si offrivano, generose, alla soave brezza del tramonto.
 VOLPE – È un poeta!
 LUPO – Un rivoluzionario!
 ASINELLO – Non c'era nessuno. C'eravamo solo io e la mia fame, in quell'ora della sera piena di pace, nella quale tutto era come un dono. E sentii come se quello che mi circondava fosse di tutti.
 VOLPE – (*Con voce stentorea*) Che bisogno c'è di ascoltare ancora?
 TIGRE – (*A Carnifex*) Squartalo!
 LEONIDA – (*Ad Asinello, molto serio*) Continua.
 ASINELLO – (*Rivolto al pubblico*) Allora accadde qualcosa che forse non era altro che un'allucinazione prodotta dalla fame: le erbe mi chiamarono. O così mi parve per il modo come si chinavano piegate dalla brezza.
 RAGNO – Commediante!
 ASINELLO – E entrai.
 LUPO – Sacrilegio!
 ASINELLO – Entrai. E può essere che, tentato da qualche diavoleto ...
 TUTTI – (*Meno Gattina, che continua ad asciugarsi le lacrime che non smettono di caderle*) Cosa?
 ASINELLO – Passai la lingua sul prato.
 TUTTI – (*Meno Gattina*) Sacrilegio!
 LEONIDA – (*Che non ha smesso di mangiare*) Mi spiace, asino sacrilego; ma la tua gola ti ha condannato.

(Lancia i resti che avanzano e li raccoglie il Lupo che, di fronte ai grugniti della «élite», deve ripartirli, non senza divorarsene qualche boccone. Leonida afferra il resto del secondo coniglio e continua a soffiare il vento. Sembra che si avvicini un nuovo temporale)

E anche se l'erba non fosse appartenuta a un monastero, chi sei tu, asino miserabile, per entrare a rubare in un campo altrui?

GATTINA – Ha solamente passato la lingua, signore!

LEONIDA – È così che si comincia!

(Gattina, ormai sciogliendosi in lacrime, torna al suo posto)

E se non isoliamo il male, se qualsiasi asino affamato è libero di fare tutte le asinerie che gli passano per la testa, dove andremo a finire? Finiremmo per leccarci i capelli. (*Con gesto schifato*) E questo no, puaff! (*Si alza, condannante*). Per deviazionismo sentimentale, e idee poetiche sovversive, io, Leonida il Grande ...

TUTTI – (*Meno Gattina e Asinello*) Per grazia del sopra e sopportazione del sotto!

LEONIDA – ... In virtù dell'autorità che mi concede la mia sovrana: la voglia, dichiarato che l'Asino è il cittadino più colpevole di tutti noi.

(Aumenta il vento e si sente il temporale più vicino)

Pertanto, e al fine che il cielo plachi la sua ira e allontani da noi il terribile male della peste, lo offro come sacrificio esemplare e come segno del nostro desiderio di giustizia.

(Senza smettere di divorare il coniglio, esclama rivolto al carnefice)

Carnifex! Scure affilata?

CARNIFEX – Affilata, signore!

LEONIDA – Filo al punto giusto?

CARNIFEX – Al punto giusto, signore!

LEONIDA – *(A tutti)* È d'accordo questa assemblea che l'Asino sacrilego è il cittadino più esperto in inganni, soprusi, ladrocinii, violenze, assassini o altre bassezze della canaglieria errante?

TUTTI – *(Meno Gattina)* Sì! Sì! Sì!

LEONIDA – *(Avanzando fin sul proscenio e dirigendosi al pubblico)* Allora siamo d'accordo? Dichiariamo all'unanimità che l'Asino è il più canaglia? *(Dopo aver sentito la risposta del pubblico continua tornando al suo seggio)* E poi, che me ne importa della vostra opinione! *(Al carnefice)* Carnifex! Il braccio è gagliardo?

CARNIFEX – Gagliardo, signore! *(Canta)*

Sono il carnefice

Carnifex;

e non c'è corpo stecchito

che io non increspex!

TUTTI – *(Meno Gattina)*

Preferisce le teste

al pallone,

eh sì, ciascuno

ha la sua passione:

Gol!

(Gattina abbraccia Asinello. Il Lupo e la Volpe li separano e portano Asinello fino al ceppo del sacrificio costringendolo a mettersi sopra la testa. Il vento rinforza. All'improvviso un lampo illumina la scena. Lo segue un tuono di grande intensità. Il Gran Leonida esclama imperioso:)

LEONIDA – Attento, Carnifex!

(Il carnefice alza la scure. Gattina si inginocchia ai piedi del Gran Leonida supplicandolo)

GATTINA – Pietà, signore! Pietà!

LEONIDA – *(Scostando Gattina con il piede)* Scostati, stupida gatta!

(Il banditore rulla il tamburo. Un nuovo lampo fa splendere intensamente la scena. Gattina, disperata, torna a supplicare)

GATTINA – Pietà! Ha solo passato la lingua, signore!

(Si sente di nuovo un tuono. Il Gran Leonida, divorando i resti dell'ultimo coniglio, ordina con una voce che cerca di dominare tutto)

LEONIDA – Si esegua la sentenza!

(Girano le teste in un modo che ricorda quello degli spettatori di una partita di tennis, tutti guardano il carnefice. Questi, con un gesto magniloquente, alza la scure. Mentre sta con l'ascia in alto, dando l'impressione di essere sul punto di abbassarla sopra l'Asinello, l'ultimo lampo, come un potentissimo flash, illumina la scena drammatica in cui tutti i personaggi, come se posassero per una fotografia destinata ai manuali di storia universale, sono immobili, fissati.

L'unico personaggio che rimane «fuori quadro» è Gattina. Ella, mentre tutti gli altri restano nella loro statica e storica posizione, avanza fino al pubblico e offrendogli un certo numero di maschere canta:)

GATTINA – Una monetina
per la mascherina,
una la togli
l'altra la metti!
Una monetina,
compratele!
Sono le maschere
della verità!

CORSO DI ANIMAZIONE TEATRALE

**mimo, clownerie, training fisico,
tecnica dell'improvvisazione, maschere e burattini
drammatizzazione e altri linguaggi espressivi.**

da novembre a febbraio
con frequenza bisettimanale
nel pomeriggio o sera

per informazioni e iscrizione

Espressione Giovani, Milano, via Rovigno 11/A
telefoni 02/280726-2151470

Schede per un'educazione al linguaggio del film

Lo schermo è uno specchio che bisogna imparare ad attraversare. Non dobbiamo restarcene sprofondati nella nostra poltroncina di spettatori, pronti a inghiottire qualunque scioppo che il film ci allunghi in un cucchiaino dicendo: bevi. Proviamo invece ad alzarci e a seguire Alice che ci invita ad attraversare con lei il grande margine bianco che ci separa dalla nostra fantasia. Coraggio: entriamo nello schermo, mescoliamoci al film, e cambiamogli un po' le carte in mano. Ogni film è un paese delle meraviglie: ma che gusto c'è a vederlo solo da dietro una finestra? Andiamoci dentro e giochiamoci senza timore. Non c'è da aver paura, la fantasia vince sempre: Marcel Duchamp, che era un grande artista, una volta dipinse un quadro che lo rese famoso. Era una esatta copia della Gioconda: solo che lui ci aveva aggiunto un bel paio di mustacchi. Una cosa da nulla, ma che aveva un significato: l'arte non è un'isola in un oceano invalicabile, ma qualcosa che appartiene a ciascuno di noi in quanto è il pane della nostra fantasia. Dobbiamo saper usare l'opera d'arte per quello che è, un mondo in cui penetrare, uno spazio in cui sognare, un gioco per scoprirci più vivi. Se perciò abbiamo letto il film, capito il suo valore storico, il suo significato sociale, il suo messaggio culturale, non pensiamo di poterlo buttare senz'altro in un cassetto della memoria: il film può ancora riservarci le sue sorprese più piacevoli e forse anche più utili. Basta seguire la strada di Alice: entrarci dentro e trasformare noi stessi da spettatori in autori. Avanti, passiamo lo schermo e facciamo i baffi al film!

I - Schede di lavoro espressivo relative a singoli film

1. Immaginare un film ambientato nello stesso periodo e negli stessi luoghi di quello considerato, ma con personaggi e avvenimenti diversi.
2. Viceversa: ambientare la stessa trama e gli stessi personaggi in tempi e luoghi diversi.
3. Ricostruire lo stesso film, ma seguendo una prospettiva (storica, sociale, morale, ideologica) contrapposta a quella dell'autore.
4. Prendere lo spunto da un particolare del film (un personaggio secondario, un fatto minore, un ambiente caratteristico) per immaginare un altro film.
5. Immaginare come un diverso regista (specificare il nome) avrebbe diretto,

secondo la sua tecnica, il suo stile, i suoi concetti, lo stesso film. Analogamente, immaginare una diversa interpretazione dello stesso personaggio da parte di un attore differente.

6. Mettendosi nella parte dei personaggi, ipotizzare il proprio comportamento nella vicenda del film.
7. Immaginare di essere i registi del film: rispettando la trama, rifarne un progetto secondo la propria fantasia e il proprio gusto.
8. Analizzare attentamente una scena del film e cercare poi di ricostruirla in modo sintetico con:
 - un testo scritto
 - una serie di fotografie
 - un mimo
 - un breve film in Super8 diretto e interpretato dagli allievi.Confrontare infine i lavori ottenuti con la scena originale.
9. Fare lo stesso lavoro con una singola inquadratura.
10. Ancora lo stesso tipo di lavoro, sintetizzando però l'intero film, prima riassumendolo in un racconto, poi in una serie di disegni, poi con foto e infine con una pellicola (tre minuti e mezzo) di Super8 (una specie di breve «carosello» sul film).
11. Disegnare un ipotetico manifesto pubblicitario per il film.
12. Immaginare e raccontare la vita di un personaggio prima e dopo i fatti narrati nel film.
13. Aggiungersi ai personaggi del film e immaginare e raccontare la propria parte.
14. Aggiungere qualche personaggio noto della vita reale o immaginario e, come prima, raccontare cosa vi combina e quale è la sua parte nella vicenda.
15. Immaginare un'appendice al film, dopo la fine, in cui viene rovesciata la prima conclusione o nella quale, comunque, succedono fatti nuovi e imprevisti.

Nella prossima puntata cercheremo di trovare qualche soluzione nuova al problema di mettere insieme un certo numero di film per fare una rassegna o un cineforum. Vedremo anche quali lavori si possono proporre per rendere più animate e più efficaci queste occasioni di «esprimersi con i film» che troppo spesso mancano ai loro scopi.

FEDERICO BIANCHESI

SUPERMAN

di Richard Donner

Che avrebbe detto Méliès se gli avessero preannunciato che il cinema, dopo le propagande nazionalistiche, gli aneliti underground e gli impegni contenutistici sarebbe tornato «bambino», avrebbe bussato alla scintillante porta del fantastico, del trucco scenico? Avrebbero mai immaginato Jerome Siegel e Joe Shuster (i due ideatori di Superman che negli anni 33-37 cercavano disperatamente qualcuno che prendesse in considerazione il loro nuovo fumetto) che questo avrebbe ricevuto la gloria cinematografica degli incassi record?

Ma soprattutto che diciamo noi, spettatori, nel trovarci di fronte a questo «can-can» di dollari e di effetti, con una prima donna in stivali rossi e calzamaglia azzurra?

Tutto il gran «chiocciare» intorno a «Superman. Il film», i fiumi di inchiostro che gli sono stati destinati su quotidiani e riviste appaiono tanto esagerati quanto stonati: suonano futili le dissertazioni psicologiche sull'identificazione dell'americano medio anni 40 con il superuomo kryptoniano. La sua invulnerabilità quasi assoluta e tutta la trafila di super-poteri giocavano più sul fascino evasivo che sull'emulazione, inconscia e non; c'era semmai Batman, più uomo geniale che extraterrestre provvidenziale, ad infatuare i giovani di tutto il mondo, in tensione verso un ideale di individuo non solo onesto e pacifico ma anche (non importa se con una doppia vita di zorriana memoria) risoluto ed invincibile.

Questo per smontare il cartello moral-sociologico costruito tra le righe, anzi tra i fotogrammi del boom attuale; ma persino sul piano prettamente cinematografico «Superman» è, per dirla con le parole di Giovanni Grazzini, «una birbonata pubblicitaria» di «sconcertante banalità».

Le origini episodiche del personaggio (le strisce dei comic-books americani degli anni 30), i racconti tutta azione che inquadravano le figure dei protagonisti possono trovare il loro alter-ego forse solo nel frammentarismo degli appunta-

menti radiofonici (1940) e dei «Serial» televisivi (una Hollywood-production del 1948 con l'attore Kirk Alyn), mentre l'epicità aritmica dell'attuale film di Donner si esaurisce nella sconfinata pianura in cui il giovane Clark Kent-Superman, con la vecchia madre adottiva tra le braccia, guarda, con retorico romanticismo, al domani.

Forse i bambini potranno goderne la suggestione spettacolare (ma, come «creazione» del momento, non è ridicolo, questo bellimbusto in un costume così pacchiano, in confronto alla magnificenza dei beniamini di AtlasUfoRobot?), però anche a livello di favola distensiva non siamo più nel compromesso tra avventura ed ironia che nella liberatoria fantasia di «Guerre Stellari»? Anzi, quest'ultimo ha combattuto la sua battaglia commerciale solo sul piano dello spettacolo, senza «pamphlet» psicologici di fondo o recenti modelli imitativi da sfruttare, mentre qui la prefazione «spaziale», così lunga e dettagliata, sa troppo di calcolata intromissione pubblicitaria e per tutta la durata della pellicola (oltre due ore) l'altisonanza dei mezzi tecnici non sempre lega con la povertà del racconto filmico (se per Travolta si è parlato di qualunquismo...).

E allora cosa stiamo qui a vociferare su tanta messinscena costruita a suon di artifici e nomi (Mario Puzo per i barocchismi del soggetto, Marlon Brando per recitare, con solenne impegno, come in una tragedia greca «ante litteram»)? Certo, sproloquiare ancora una volta sul tema è «fare il gioco» della grande macchina pubblicitaria, ma, anche se questo «pezzo» si mangia la coda, è doveroso mettere in guardia chi ancora non ha sperperato le tremila lire di una prima.

Non c'è fretta di «gustare» questo supercolosso, il suo sapore è scialbo e il suo «entertainment» moderato se non scontato. Lasciamo che «Nembo Kid» plani nella «mediocrità» delle seconde visioni! Se il giocattolo promette di diventare

d'oro non è per meriti propri ma per la bagarre dei «manager» pubblicitari, consapevoli o meno; se Superman «vola in alto» non deve ringraziare i modernissimi trucchi tecnici, ma tutto questo logorroico (anche mio purtroppo) soffiargli attorno.

EZIO LEONI

SUPERMAN

Regia: Richard Donner - *Soggetto:* Mario Puzo - *Sceneggiatura:* M. Puzo, David e Leslie Newman, Robert Benton - *Fotografia:* Geoffrey Unsworth - *Scenografia:* John Barry - *Effetti speciali:* Colin Chilvers - *Musica:* John Williams - *Interpreti:* Marlon Brando, Christopher Reeve, Gene Hackman, Glenn Ford, Margot Kidder - *Produzione:* Alexander e Llya Salkind - *Distribuzione:* PIC - *Origine:* USA, 1978.

PROVA D'ORCHESTRA

di Federico Fellini

I clown di Fellini a Tribuna Elettorale? Forse. Ma aspettate a stracciarvi le vesti. È vero: gli indizi appaiono inquietanti. Inducono al sospetto di «manifestazione politica autogestita»: 68 minuti di supercarosello cinematografico tra il comizio del cinegiornale e la diapositiva del partito all'intervallo.

C'è infatti quel direttore in crisi, quell'orchestra ribelle alla musica e succube del sindacato, quella contestazione folle che vorrebbe rovesciare ogni autorità e produce soltanto violenza, brutalità, rovine; c'è quella minacciosa e profetica boccia da demolizioni che piomba a schiantare la casa; ci sono quelle macerie da città bombardata, quel silenzio di morte che segue al fracasso della rivolta; c'è il direttore che riprende la bacchetta e dirige gli spauriti musicisti, ansiosi solo di obbedire pur di recuperare l'ordine e la ragione; c'è, infine, a immagini spente, quel crescendo hitleriano degli ordini del direttore (che è tedesco), il quale si trasforma nel giro di pochi secondi in un feroce dittatore.

Moderna versione del Re Travicello, il film era un boccone attraente e infatti ci si sono buttati sopra tutti insieme: destre e sinistre, politici e intellettuali, sindacalisti e confindustriali. Tutti cercando di farne la propria banderuola. È diventato preelettorale persino «Olocausto»: figuriamoci «Prova d'orchestra». Ricoperto così di tutte le bandiere, anche Fellini ha dovuto andare a fare il clown per le pipe del Palazzo. Lui, il più antipolitico dei nostri registi.

Ma ho detto di aspettare a stracciarvi le vesti. Vorrei infatti provare a proporre una lettura diversa del film. Per stima verso Fellini, e anche per fare un esperimento. Vorrei partire dall'ipotesi, sostenuta dallo stesso Fellini, che «Prova d'orchestra» non è affatto un film politico. Che non propone nessun messaggio elettorale e che forse non è nemmeno un film del riflusso (ammesso che Fellini sia mai «fluito»). «Prova d'orchestra» è sì un film storico, ma in senso assai lato: è un manifesto e un documento della nostra epoca come «Otto e mezzo», «La dolce vita», «Satyricon». Ma se la politica è scienza del concreto e arte del possibile, qui essa gioca solo come elemento negativo, come catalizzatore di una crisi che vive della metafisicità della fantasia e dell'inconciliabilità delle tensioni morali.

L'ipotesi è che Fellini abbia voluto mettere in scena, come sempre, innanzitutto se stesso e le creature della propria immaginazione. Gli elementi del discorso, certo, sono presi dalla nostra recita quotidiana, dalla realtà folle e grottesca in cui galleggiamo spesso ad occhi chiusi, ma vengono usati per comporre un linguaggio che è completamente interno alla grammatica felliniana e ne ripete ancora una volta l'immutabile disegno ideologico: quella morale che vorrebbe gli uomini liberi dalle falsità e dalle mistificazioni della società, solidali tra loro, risoluti contro la violenza e disposti a superare con l'amore la naturale meschinità che impedisce loro di assaporare la poesia della vita. E ciò per giustifi-

care proprio l'opposto dei sostenitori della «politicità» del film: cioè l'inconciliabilità di arte e politica, pena l'incomunicabilità e il caos tanto nell'una come nell'altra.

Vediamo gli elementi su cui si fonda questa ipotesi.

L'ambientazione

Lo «spazio» del film è un auditorio catacomba dove la storia ha sepolto vescovi e papi e poi, in silenzio, se ne è uscita via in punta di piedi. Un tempio candido, vuoto, completamente isolato dal frastuono che assedia all'esterno l'umanità contemporanea (un rumore di traffico, quello che accompagna i titoli iniziali, che richiama l'allucinante scena sul raccordo anulare in «Roma»).

La storia e il tempo entrano in questo spazio bianco, come un foglio e come uno schermo, per seppellirsi, per «transustanziarsi», come dice il direttore, in memoria e in suono. Custode del tempio-auditorio-schermo è un copista-gnomo, un vecchietto faceto col culto della musica che ricopia diligentemente sugli spartiti, prima delle prove. È una creatura magica che compare magicamente nel tempio insieme ai leggi, fatto di quella materia metafisica con cui è costruito tutto il film. È il sagrestano della cappella, l'umile creatura che ne conosce ogni segreto, ogni ombra, ogni risonanza. Siamo introdotti nel sancta sanctorum dell'arte, nel luogo magico della fantasia e della creazione. È lo schermo candido e immacolato su cui inizia a scorrere la vita: entrano i musicisti. Le loro figure risalteranno sempre sullo sfondo di quei muri e la loro musica ondeggerà seguita dalla cinepresa da una parete all'altra. Nella fase della rivolta l'immacolato candore si trasforma in affresco di scritte e graffiti, in un grottesco dipinto in stile «muro di città italiana anni settanta». Il suo ruolo di coscienza estetica, di supporto e appoggio delle onde sonore della musica, viene stravolto: il muro diventa riflesso della materia politica, della storia, della tensione sociale. Ancora un ricordo di «Roma»: quando, durante gli scavi della metropolitana, viene raggiunta un'antica casa romana, le cui pareti erano coperte dagli affreschi raffiguranti gli avi. Come allora, quando la tecnica e la storia portarono, con l'aria esterna, la morte istantanea di quei

capolavori della memoria e dell'arte, anche in questo caso, l'invasione della storia porta alla fine del tempo. La sconsecrazione attira la boccia da demolizioni, che dopo avere scosso più volte le fondamenta, si abbatte su una parete provocando un crollo generale. Torna il silenzio: tra i fumi delle macerie, dinanzi al rinnovato mistero della morte e della trascendenza, l'arte riacquista il proprio spazio. Si riaccendono i ceri sull'altare della musica: lo spazio mistico è ricuperato. Ma quando le immagini si spengono, nel buio della coscienza, scopriamo che alla violenza della storia non c'è riparo: la ferita non è rimarginata, e alla follia della politica che ha preteso di farsi arte si sostituisce la follia dell'arte che crede di imporre la propria regola alla politica e alla storia.

La televisione

L'occhio indiscreto della telecamera si insinua all'interno dell'Eden della musica portando con sé la mela avvelenata del linguaggio della società di massa. Girando per la tv, questo è un film totalmente cinematografico, in cui il mezzo televisivo fa parte dello spettacolo, come finto soggetto di un dialogo che invece passa al di sopra dei suoi obiettivi, delle sue lampade e dei suoi microfoni, che restano peraltro tutti invisibili. Anzi, come dicevamo, la materia di cui è fatta questa tv è metafisica, analogamente a quella di ogni altro elemento: ma metafisica al punto da non essere neppure visibile. Sentiamo solo la voce di Fellini che intervista i propri personaggi e vediamo le luci dei riflettori accendersi sui loro volti: nient'altro. Non ci sono né tecnici né telecamere. È un serpente invisibile, che seduce e affascina con lo sguardo e induce ad aprire il tempio chiuso dell'arte alla quinta parete: quella della società, degli spettatori seduti dall'altra parte. La tv invita a violare il primo dei comandamenti dell'artista: quello di non toccare l'albero della politica. Quinta parete, quinto potere. «Imparerete a comunicare con le masse e diverrete potenti come dei», dice il serpente agli artisti. Che ci vuole? Basta rispondere alle interviste. Inevitabilmente, gli orchestrali, frustrati e ambiziosi, cadono nel tranello e, con esso, nell'inferno. In realtà, non è affatto la tv a reggere il gioco, ma la cinepresa, il cinema: l'arte-cinema opposta alla

politica-tv. Proprio questa evidente demonizzazione del mezzo di comunicazione sociale della politica rende difficile accettare una lettura politica del film, che è invece cinema, cioè linguaggio estetico e fantastico: non realtà ma transustanziazione, cioè metafisica. I personaggi cercano di comunicare, cercano di ritrovarsi «massa sociale»: ma a cosa riescono? A confessarsi prima, specchiandosi nell'obiettivo e scoprendosi individualisti, sentimentali, patetici, grotteschi, cioè clown come nella più pura iconografia felliniana, a ribellarsi poi, rivelandosi ancora più clown, in quella goffa e buffa gazzarra di pagliacci scatenati. Fellini non concede loro una vera telecamera, ma, che ci volete fare, solo la propria crudele cinepresa: e con essa li accarezza e li solletica, li circonda, li spia, li mette in ridicolo, li fa tremare a suo piacere. La tv era solo la maschera con cui il padrone si era presentato ai suoi burattini per non farsi riconoscere e metterli alla prova: perché? per cattiveria? ma no! solo ed esclusivamente per trarne un altro film.

Maschere da clown

Le maschere: proseguendo nella nostra ipotesi, arriviamo a questi poveri personaggi che non riescono a perdere il loro autore. Non c'è dubbio: sono loro, i vecchi adorabili e riconoscibilissimi clown di sempre. Da una parte, raffinato e severo, poco incline a sorridere, sprezzante e superbo, il clown Bianco: il direttore. Dall'altra, la massa pittoresca e disordinata, pacchiana e disobbediente, dispettosa e scimmiesca dei clown Augusto: l'orchestra. Il film è una classica scenetta da circo: il Bianco cerca di far suonare gli Augusto, loro non ci riescono, poi fanno i dispetti al Bianco, buttano tutto in confusione. Finché arriva, da qualche parte, qualcosa che fa «bum»: in genere una bastonata in testa, una pedata o, nel caso, una palonata un po' forte. Allora, atterritissimi da vigliacchi quali sono, tornano buoni buoni agli ordini del Bianco. Sullo sfondo, il direttore del circo (l'impresario) e il capocomico (il sindacalista), figure pittoresche e superflue. Invece che nasi finti e parrucche, qui i clown indossano i loro strumenti: più pelle che costumi, anzi, dal momento che vivono comple-

tamente in essi e per essi, al loro servizio. Ognuno è estremamente individualista: è sempre il suo strumento ad essere indispensabile all'orchestra, mai l'orchestra allo strumento. Hanno con lo strumento rapporti affettivi imparagonabili a quelli che hanno con gli altri esseri umani; la loro anima è nello strumento. Per il direttore, il discorso è analogo: il suo strumento è l'orchestra, tutta insieme. La musica nasce metafisicamente: dal movimento del suo braccio, dal gesto sacro che egli compie dal podio. È lui il cervello della musica: Fellini lo corteggia più degli altri, gli riconosce il suo merito e il suo ruolo. Certo: il direttore è la condizione ineliminabile dell'espressività dell'orchestra. Non può essere sostituito da una macchina, da un metronomo: sarebbe come la grottesca danza di Casanova con la ballerina meccanica. Lui rappresenta la parte del regista, del linguaggio che dà ordine e ragione ai sentimenti e alla tecnica. È garbato e moderato, in apparenza, come tutti i Bianco: il suo compito non è arbitrare ma armonizzare le dialettiche nella sintesi dell'arte. Non è il padrone né della musica né dell'orchestra: la sua autorità è anch'essa metafisica. Durante la rivolta, scoppiata improvvisamente durante la sua assenza, resta in disparte. Nessuno lo tocca: è il suo ruolo ed è l'isolamento dell'artista ad essere sotto accusa. Gli orchestrali non vogliono più ubbidire ad un'autorità che si appoggia sulla metafisica. Vogliono affermare la propria individualità: ma lo sforzo è inutile, perché, in quanto personaggi, in quanto maschere-strumento, non dispongono di un vero io. Il loro io è il direttore, l'io metafisico. Ed è un intervento metafisico, surreale da un punto di vista iconografico, che ristabilisce i ruoli. Non è il direttore ad imporsi, ma la violenza estetica dell'irrazionale che si abbatte sulla violenza politica di un altro genere di irrazionalità. Ed ecco delinearsi una delle più felliniane antinomie: quella tra buon senso e irrazionalità, tra Gelsomina e Zampanò, tra arte come sentimento e sincerità e arte come mistificazione, ideologia, politica (lo «Sceicco Bianco», «Satyricon»). Il direttore è il regista di «Otto e mezzo» che riesce ora ad imporsi all'ostilità che emana dalla società e conduce a termine la sua impresa creatrice. E lo fa sbarazzandosi della follia decadente dei clown Augusto per affidarsi allo spirito profondo e umano del Bianco. Ma a

quale prezzo? A quale prezzo si mette ordine nel «Satyricon» e nella «Dolce vita»? A quale prezzo si mettono in fila, obbedienti, i «Vitelioni?» Sacrificando la propria creatività all'arroganza di un Bianco-Hitler e seppellendo tra le macerie la sola maschera della positività: quella dell'arpista, la donna-simbolo, la donna-Fellini, estremo richiamo alla madre-amica-amante di cui la società odierna si è voluta proclamare, troppo affrettatamente, orfana.

La boccia

La boccia è il supremo intervento metafisico che esorcizza il demone della follia politica per riconsacrare all'arte ciò che è dell'arte. Preannunciata da scosse, rumori, black-out elettrico, pioggia di liquido catramoso, la sfera surreale si abbatte violentemente su una parete e trasforma il campo di battaglia in un paesaggio di città bombardata, cosparsa di macerie e immersa in una luce polverosa. Quindi si ferma, oscillando appesa ad una grossa catena che scende da... da dove? dal cielo dell'arte, dalle mani di Fellini, dalla società esterna, dalla Morte? Ogni risposta è buona, in quanto la sfera è un segno generico: indica e produce la necessità di solidarizzare nel nome della musica e non in quello della politica, costringe gli orchestrali a recuperare l'autonomia del proprio linguaggio rispetto a quello della storia. E, nello stesso tempo, li consegna ad una realtà più crudele e disumana, in cui l'arte tampona il terrore della morte e si sostituisce alla ragione nel far fronte ad una crisi che ha condotto alla totale incapacità di farne uso. Monito minaccioso a chi crede di dare più dignità all'arte seppellendo nell'ideologia l'anima e la fantasia dell'artista e non si accorge (o finge di non accorgersi) di trasformare così in macerie anche la razionalità e la capacità di esprimersi.

La musica

La musica è il nodo centrale del conflitto tra il concetto di produzione artistica come lavoro innanzitutto estetico e solo secondariamente sociale o economico e il tentativo di applicare ad essa le stesse regole e le stesse leggi della produzione economica. La musica è prodotto

artistico o economico, culturale o politico? Per Fellini estetica ed economia sono dissonanti, e ancora di più politica e produzione artistica: si negano reciprocamente come linguaggi e generano afasia, caos, rovine. Il direttore non è un padrone, come i musicisti non sono operai né dipendenti, non obbediscono alla sua bacchetta se non per rendere produttivi, esteticamente, i propri strumenti e le proprie sensibilità artistiche. L'equivoco politico è il senso della «prova»: la musica non è merce (non dovrebbe esserlo) e l'orchestra non è tutta la società. Cadono nell'equivoco i sindacalisti all'inizio, i musicisti poi e il direttore alla fine. La «prova» diventa «prova politica», e, quindi, prova di forza: la funzione esorcistica della musica, strumento di controllo sulle energie irrazionali della natura, viene meno dinanzi al totem ideologico e ciò apre la via all'intervento «trascendente» della sfera demolitrice.

La tecnica del film

Ritroviamo qui la stessa tecnica di «Roma» e dei «Clown». È la finta inchiesta che ci accompagna invece a scoprire realtà surreali e allucinanti, che ci immerge in un sogno facendocelo passare per un documentario. Sebbene realizzato proprio per il medium televisivo, «Prova d'orchestra» usa una tecnica tutt'altro che televisiva: e cioè pienamente cinematografica. La televisione entra in gioco come elemento del film, interno al film, come oggetto non come soggetto. La tecnica di ripresa è solo apparentemente rivelata attraverso la voce dell'intervistatore Fellini, le luci che si accendono, le reazioni dei personaggi, le interviste. Come nei due film prima citati, Fellini fa venire avanti la «macchina». Ma per una finzione: mentre sembra accettare una pratica cinematografica di tipo neorealista o addirittura d'avanguardia, con riprese dal vivo, autentiche interviste, in stile reportage, egli ribalta in realtà il tutto nel suo personale caleidoscopio. Alle spalle della troupe c'è un'altra troupe, quella vera. Ed entrambe obbediscono al mito Fellini, al suo stile e alle sue visioni. La messa in scena del film è perciò completamente all'interno del linguaggio felliniano e viene totalmente declinata secondo le invariabili categorie dell'onirico, del surreale,

della fantasy. È qui, forse, una chiave di lettura: l'estetica di un artista non è riducibile a semplice «comunicazione sociale», ma, nello stesso tempo, è costretta per sopravvivere a mettere i fantasmi della propria immaginazione sotto i riflettori della tv. La società vuol trasformare l'arte-fantasia-cinema in comunicazione, cioè linguaggio politico, ideologico, funzionale a degli interessi. Ma ciò trasforma in realtà l'arte in una caotica e folle torre di Babele. Il film allora svolge il dramma contemporaneo dell'immaginazione, del suo conflitto tra l'aspirazione al potere e il suo individualismo, tra il suo volto gioioso e quello macabro, tra il suo bisogno di isolamento e la sua ansia di esprimersi uscendo dai «ghetti».

A questo punto la conferma o meno dell'ipotesi deve venire da ciascun spettatore: non vogliamo imporre una «traduzione» del film obbligatoria e definitiva, ma piuttosto suggerire un orientamento e un itinerario di lettura. A questo scopo completiamo l'informazione indicando quelli che a nostro parere sono i poli magnetici della tematica del film: i punti cui fare riferimento per discutere, interpretare, approfondire.

1. La società e la storia

Ipotesi:

- il film è una metafora della situazione politica italiana d'oggi, e insieme un apologo profetico sui rischi che la società corre: guerra civile, caos, dittatura.
- il film svolge il tema del rapporto tra artista e società: un tema «storico», cui i connotati politici del film fanno solo da cornice e da metafora. La politica è vista anzi come dimensione opprimente, falsante, disumanizzante, contrapposta al linguaggio dell'arte che è liberatorio e socializzante nel senso più umano del termine. La società esterna ostacola e deforma la creatività dell'artista. L'arte è nel mondo ma non è né deve diventare del mondo.

2. Il circo e l'arte

Ipotesi:

- il film è uno spettacolo di clown. Attualizzato, raffinato, intelligente: ma sempre show da circo. Nella tradizione più classicamente felliniana: con i personaggi e le situa-

zioni di sempre. Lo scopo? Ribadire l'attualità del mito, l'importanza che lo spettacolo continui, riaffermare la determinazione dell'artista a portare a termine il suo progetto, perché esso non rappresenta una intrusione e un'arroganza nei confronti della società e della realtà in generale, ma costituisce la condizione della libertà di esprimersi, di creare e di sognare.

- il film è il tentativo di Fellini-direttore d'orchestra di esorcizzare quell'elemento di caos clownesco in cui identifica un modo peculiare dell'uomo di esprimere la propria ansia di vita e di libertà, ma che, nello stesso tempo, gli si rivela nella sua illusorietà e precarietà di fuga nell'irrazionale e di rinuncia alla propria dignità morale.

3. Il sogno e l'incubo

Ipotesi:

- il film è un repertorio degli incubi e delle visioni felliniane, una seduta psicoanalitica in cui emergono angosce, crisi, nevrosi: riferibili tanto alla società contemporanea quanto all'universo onirico di Fellini. La figura del direttore-padre in conflitto e in crisi, quella della donna arpista, materna e sensibile, l'incubo della violenza e della catastrofe: sono forse i sintomi di un film sul «complesso di Fellini»?

4. Fellini e Fellini

Ipotesi:

- Fellini-Bianco riuscirà finalmente a concludere il suo film e il direttore la sua prova: la crisi di «Otto e mezzo» e di «Satyricon», abilmente suscitata a suo tempo dal Fellini-Augusto è per ora risolta a favore del primo, impostosi agli ostacoli disseminati sulla sua strada. Aspettiamo ora il prossimo film per vedere se Fellini-Augusto si riprenderà la rivincita sul benpensante e razionale, ma sadico e rompiscatole, Fellini-Bianco.

FEDERICO BIANCHESI TACCIOLI

PROVA D'ORCHESTRA

Regia e soggetto: Federico Fellini - *Sceneggiatura:* F. Fellini, B. Zapponi - *Fotografia:* G. Rotunno - *Musica:* Nino Rota - *Produzione:* RAI - *Distribuzione:* Gaumont - *Origine:* Italia, 1978.

MARITI

di John Cassavetes

Quale giocoso e malizioso rito potrà stornare dall'uomo l'incantesimo minaccioso della morte? Tre mariti, in lutto per la morte dell'amico, partono insieme per una veglia funebre che deve essere un inno alla vita e alla felicità di essere ancora qui, insieme agli altri. Devono assolutamente divertirsi: giocare, amare, correre, fare sport, tradire le mogli, viaggiare, ubriacarsi. Ma il carnevale non riesce: non riesce che a metà, cioè fallisce nel peggiore dei modi. Perché l'uomo di oggi non è più capace di cambiare la sua maschera, perché il carnevale resta una soglia che non si ha più la forza di varcare, perché la tristezza e la solitudine non si vincono ingaggiando battaglia campale ma addolcendole pazientemente nella vita banale e mediocre di tutti i giorni, in casa, in ufficio, nei posti di sempre.

Ecco perché «Mariti» non è divertente come «Amici miei» cui l'apparenta l'analogia del tema. Pur consapevoli della loro adolescenziale follia, gli amici monicelliani riuscivano a cavar fuori dalla loro zingarata un po' di succo vitale, il carnevale riusciva, sia pure semel in anno. Cassavetes, più profondo anche se meno spiritoso, non crede alla salvezza dei folli:

semplicemente perché essere folli non è più permesso e soprattutto non se ne è più capaci veramente. Leggete i reportage sulle veglie funebri di certe popolazioni slave o anche italiane: dove si mescolano lacrime e riso, gioco, lascivia, festa, lamento e canto, e sesso e vino e ballo e scherzo. La vita sapeva vivere e convivere anche con la morte: oggi è facile fuggire lontano, ma impossibile uscire dai nostri abiti perennemente in lutto, dal funerale che seguiamo giorno per giorno.

Cassavetes ci racconta questa piccola verità nel suo stile di sempre: secco, spezzato, allusivo ed ellittico, che mira all'essenza del messaggio non alla sua qualità formale e crea perciò una forma autentica, moderna, che «firma» in modo inconfondibile. Perfettamente adeguata a quell'attore specialissimo che è Peter Falck, marionetta meravigliosa dell'uomo senza qualità dei nostri tempi.

F.B.T.

MARITI

Regia, soggetto e sceneggiatura: John Cassavetes - *Interpreti:* Ben Gazzara, Peter Falck, John Cassavetes - *Produzione:* Al Ruban e Sam Shaw - *Origine:* USA, 1973.

DUE PEZZI DI PANE

di Sergio Citti

Quando la cultura abbraccia la fiaba e distilla i suoi strali intellettuali nella dolce morale della favola non si sa mai se sentirci bendisposti verso un monito «elevato» reso popolare o se piangere su una storia semplice fatta stridere da troppa casistica sociale.

Pasolini era capace di superare l'«impasse» (la

poetica di «Uccellacci e uccellini» ribaltava ogni presa di posizione critica con la smorfia surreale di Totò); al contrario, Sergio Citti, suo amico e discepolo (aiuto regista in «Accattone») resta ancora in bilico sui contrappesi del realismo magico e del moralismo macchietistico mentre ci fa incontrare in una Roma

«centro der mondo» i suoi due «pezzi di pane», Pippo e Peppe.

Filippo Mifà (Vittorio Gassman) e Giuseppe Dorè (Philippe Noiret) sono due suonatori ambulanti — chitarra il primo, flauto il secondo — che, provata già la crudeltà della vita nella cameratesca solitudine dell'orfanotrofio, ora si identificano in due «profeti» della musica e dell'allegria: girano per la città strimpellando motivetti che toccano «er core», scrocando mance nei parchi alle coppiette in amore (e, potere degli anni '50, le «offerte» sono più per ascoltare le canzoni che per essere lasciati in pace), ricevono un pacchettino con la cena intrattenendo i clienti della Trattoria Pizzeria dell'Uovo.

Il caso vuole che i due scontino nove mesi di prigione (per un «bisticcio» al seggio elettorale, gustosamente farsesco e di politica preveggenza) e che, quando sono rimessi in libertà, facciano giusto in tempo a veder morire Lucia, la donna che entrambi, all'insaputa l'uno dell'altro, amavano e frequentavano, e che ora lascia in dono, a loro e al mondo, un innominato pargolo.

La contessa giuridica sulla paternità spezza per un po' la vecchia amicizia, ma quando infine si ritrovano, sempre nella fatidica locanda, l'unione è rinsaldata, più forte di prima, e Pippo e Peppe vanno prima in pellegrinaggio sulla tomba di Lucia, poi all'orfanotrofio a riprendersi il bambino.

Piripicchio (questo il nome scelto dai due papà) cresce autodidatta sotto le cure dei suoi originali maestri di vita: poco alfabeto e tanti solfeggi, niente preoccupazioni e tanta allegria... ma possono questi «ecologici» insegnamenti fronteggiare l'impietoso progresso della civiltà? Non ci sono più parchi dove cantare, la spontaneità proletaria continua la sua trasformazione in sicurezza borghese e con subitanea, inconscia assuefazione anche Piripicchio viene assorbito dal «nuovo mondo».

Invano Dorè e Mifà lo cercano tra cortili universitari imbrattati di slogan e sale da ballo imbottite di musica assordante e di esuberanza solo corporea; quando lo ritrovano, il saluto col pugno alzato è un gesto scontato quanto la pistola che «arreda» il comodino. Cacciati in malomodo, ebbri di vino e di nostalgia, Pippo e Peppe vagano per una Roma che è sempre meno loro, schiava della violen-

za e della tecnica, sorda alla metodologia del buonumore; l'ultima inarrestabile risata li accomuna in un abbraccio spirituale sotto la luna e, seduti su una panchina come tanti emarginati del cosmopolitismo urbano, chiudono gli occhi, forse definitivamente, alla fantasia e alla vita.

Sergio Citti definisce questo suo quarto film (lo precedono «Ostia», 1971; «Storie scellerate», 1973; «Casotto», 1977) «una tragedia dell'amore», ma più che di tragedia è opportuno parlare di mesto apologo sociale che, nel tono picaresco, cerca di riscoprire e di riproporre la brusca e gaia umanità del vivere «col core in mano». Sempre carismaticamente uguale in oltre vent'anni di vita, con le stesse scarpe che scricchiolano e gli abiti lisi ma «impeccabili», la coppia di eroi di Citti cerca di tener saldo il filo di Arianna dell'esistenza che sembra ormai perdersi tra la fredda professionalità metropolitana che «appiattisce» anche i sette colli di Roma.

Certo che, dedicando questo «Due pezzi di pane» ad un mondo, quello della solidarietà di borgata e della visceralità comunicativa, chiaramente in estinzione, il regista fa parlare ai suoi personaggi un linguaggio forse già troppo lontano dalla nostra mentalità e di conseguenza la monotonia grava dispettosamente sui suoi quadri caserecci; quando poi la favola tira le fila della sua morale, l'appesantimento e la retorica tarpano le ali all'immaginifico candore del racconto e solo i virtuosismi recitativi di Gassman e Noiret riescono a far galleggiare piacevolmente la barca fino in porto.

D'altra parte le forti personalità dei due matatori (ma non è che qui soddisfino pienamente) minano spettacolarmente la sobria coralità del tutto e le «partiture» più intonate ci sembrano in conclusione quelle di Gigi Proietti (l'oste della trattoria), simbolica rappresentazione del destino, che, con la lacrima nostalgica e le «mani in pasta», può anche collaborare talvolta con i suoi «sudditi» più cari ma non può impedire al mondo di perdere progressivamente identità e freschezza.

EZIO LEONI

DUE PEZZI DI PANE

Di Sergio Citti: con Vittorio Gassman, Philippe Noiret, Gigi Proietti e Anna Melato, Italia 1979.

CRISTO SI È FERMATO A EBOLI

di Franco Rosi

L'intellettuale emarginato dalla politica incontra l'uomo emarginato dalla storia.

La vita del popolo lucano è sempre e da sempre ciò che il fascismo rappresenta per il breve arco di anni dell'esilio di Carlo Levi.

«Cristo si è fermato a Eboli» è la storia di un olocausto consumato lentamente, nel corso dei secoli, in un lager che non ha intorno fili spinati, torrette di controllo o mine sepolte nella terra, ma montagne di silenzio e di indifferenza.

Fuori, intanto, cresce una Patria troppo impegnata a scrivere la storia con la esse maiuscola per badare alla storia minuscola e tragica, tragica nella sua assenza e nella sua miseria, di una Gagliano qualsiasi. Garibaldi, il Re, la Grande Guerra, il Fascismo, il Duce, l'Impero...

Purgatorio

Levi-Volonté penetra a poco a poco in questo purgatorio della storia, che non conosce date e le cui ore «segnate dal destino» sono quelle eterne scandite dal sudore, dalla polvere, dalle malattie, e, alle volte, anche dal sorriso, dall'amore, da una fede forte e pagana.

Nel suo cammino, lo scrittore attraversa uno dopo l'altro i gironi sociali sui quali si distribuisce in dosi crescenti l'ingiustizia di cui Gagliano è stata tanto generosamente dispensata. Giustizia, salvezza, speranza, non ce n'è per nessuno: allora si fa ingiustizia (perché si sa, ingiustizia bisogna farne da che mondo è mondo) distribuendo, a chi più a chi meno, l'ingiustizia. Di questa non ne manca per nessuno. Ce n'è per l'aristocrazia e la borghesia locale, per quella finzione di classe dirigente che, priva di ogni potere, priva di mezzi, di cultura e di coraggio, s'accontenta di rubacchiare briciole di privilegi e parvenze d'autoritarismo con cui adornarsi la coda in occasione dei pubblici pavoneggiamenti sul corso e dal balcone del municipio. Ce n'è, in misura maggiore, per i contadini, servi della gleba in un impero di terra arida, di sassi, di

endemica povertà. Ce n'è per l'esattore delle tasse, ce n'è per il parroco, ce n'è per i malati, per i vecchi, per le donne.

Missionario

Davanti a tutto ciò, l'intellettuale Levi non può che deporre la sua cultura di parole, rinunciare al proprio esilio individuale e accettare di farsi missionario per l'esilio degli altri: curare, aiutare, cercare di capire la realtà ritraendola in un quadro piuttosto che in un trattato di sociologia, nella prosa di un diario piuttosto che in quella di un saggio o di una inchiesta.

Arte e sociologia, realtà lirica e ragione storica: sono le coordinate di una cultura che ha assimilato la lezione del romanticismo sociale di fine Ottocento e quella del realismo lirico del primo dopoguerra. E sono anche i canali attraverso i quali Rosi e quell'eccezionale direttore della fotografia che è Pasqualino De Santis costruiscono l'espressività del film.

Allo studio analitico dei diversi strati sociali, economici, culturali, etnografici, dell'ambiente lucano e dei suoi abitanti, si sovrappone costantemente il profondo rispetto per il valore della vita che si nasconde e pulsa sotto le maschere di ciascuno. È il poetico e religioso rispetto di un regista che ha sempre identificato il valore del cinema nella sua capacità di essere occhio del profondo, esploratore dei segreti non solo sociali o politici, ma anche integralmente umani della realtà che la storia ufficiale cerca di cancellare dalle proprie pagine rispettabili.

FEDERICO BIANCHETTI TACCIOLI

CRISTO SI È FERMATO A EBOLI

Regia: Francesco Rosi - *Soggetto:* dal libro di Carlo Levi - *Sceneggiatura:* Rosi, T. Guerra, R. La Capra - *Fotografia:* Pasqualino De Santis - *Musica:* Piero Piccioni - *Interpreti:* G.M. Volonté, Lea Massari, Irene Pappas, François Simon, Alain Cuny, Paolo Bonacelli - *Produzione:* Rai-Vides - *Distribuzione:* Italnoleggio - *Origine:* Italia, 1979.

LA SERA DELLA PRIMA

di John Cassavetes

Una gran brutta faccenda, ragazzi, per voi come per me. Come in un giallo, un giorno, improvvisamente, ci troveremo tra le braccia un corpo in agonia. Un giovane corpo, travolto dal tempo sulla strada della vita. Ci chinereamo sgomenti e forse increduli sulle sue ferite: e, in esse, ci specchieremo vecchi. Non ci arrenderemo subito: inizieremo a lottare, con angoscia e disperazione, per non lasciarci sfuggire almeno l'anima dei vent'anni, almeno quella. Con ogni mezzo tenteremo di impedirle di raggiungere quel corpo, che non ci appartiene più, nell'ade della nostalgia. Per trattenere prigioniero il fantasma nel castello della nostra fantasia e della nostra ambizione d'amore, faremo di tutto: fino alla soglia della follia. Inutilmente. La gioventù dovremo strapparcela a forza dal cuore, sopprimerla con le nostre stesse mani, deciderci a odiarla e ripudiarla, in noi e negli altri. Sarà la sola condizione alla quale potremo sopravvivere una sera di più, portando in giro ancora un po' la nostra maschera graffiata dalle rughe, affrontando le ultime «prime» che la logica impietosa della vita avrà ancora in programma per noi. È la prova drammatica che deve affrontare anche Myrtle Gordon, la protagonista di questo splendido film di Cassavetes, un'attrice di teatro, giovanile, brillante, applaudita. La gioventù che le muore tra le braccia è quella di una sua fan, investita da un'auto mentre le dichiarava la propria ammirazione. Il trauma cresce a poco a poco in ossessione, man mano che matura in Myrtle l'identificazione della ragazza con la propria giovinezza, sopravvissuta sino ad allora, attraverso le crisi dei sentimenti e della vita, solo grazie al «costume di scena» dell'attrice, al suo personaggio e alla sua maschera. Ma proprio allora, anche quella maschera sta per cadere: la attende infatti la parte di una donna più anziana, che non conserva più nessuna di quelle qualità che Myrtle amava esibire sulla scena, e che appartenevano alle illusioni della sua gioventù. Per recitare quella parte, Myrtle deve indossa-

re i propri stessi panni, mettersi sul viso una maschera trasparente: la crisi, l'appassimento, la disillusione del personaggio sono i dati reali della sua vita. Con essi deve imparare a fare i conti. Tra gli orpelli di una Broadway cinica e mediocre e le allucinazioni schizoidi destinate nella donna dal rito dell'immolazione della gioventù sull'altare del teatro e della convenzione sociale, Gena Rowlands trascrive con eccezionale intensità il dramma di una vita che tenta invano di sottrarsi al dovere — artistico, sociale, umano — di invecchiare.

Dove invecchiare non significa soltanto il biologico degradarsi di un corpo, ma la rinuncia ai sogni, ai sentimenti, all'innocenza di una vita. Si tratta di una trascrizione che dà pienamente la misura del valore di una delle poche attrici che sanno oggi letteralmente «scrivere» sul proprio volto, sulle mani, sui muscoli, nei capelli, nelle vene, ogni sfumatura dell'anima del personaggio, amara e ironica, faceta e tragica, quotidiana e surreale, poetica e grottesca. Con implacabile maestria, Gena Rowlands, guidata e affiancata dal marito John Cassavetes, conduce il proprio personaggio alla accettazione della vita e della verità, sia pure attraverso il dolore, la violenza, la follia, l'umiliazione. I fantasmi spariranno e l'attrice salirà, sia pure affogata nell'alcool, sul palcoscenico della prima: non al patibolo di se stessa, ma al proprio nuovo battesimo di attrice e di donna.

Film di totale interiorizzazione, «La sera della prima» rende spettacolare il proprio intimismo stravolgendolo e proiettandolo nello stile audacemente frantumato, disinvolto e anticonvenzionale di John Cassavetes. La tensione psicologica della vicenda non si diluisce in romanticismo hollywoodiano di maniera, ma si espande senza sciocchi pudori, con violenza, dentro e contro la cinepresa, la quale, a sua volta, non s'abbandona alle seduzioni dell'ermetismo d'avanguardia, ma afferma con energia il proprio ruolo comunicativo, il proprio rapporto di «medium» con il pubblico. Si crea

così un linguaggio e uno stile di comunicazione costruito per dettagli, per frammenti, per accenni e intuizioni, articolato attorno ai gesti, ai tic, al comportamento apparentemente casuale degli attori, ma che produce una non comune essenzialità di discorso e di significato. La ricerca della verità appare allora il tema più profondo e unificante del film: una ricerca che si svolge passando attraverso una lunga fuga di specchi, nella quale ogni elemento si rivela maschera e segno di quello successivo. È un percorso difficile e travagliato, che coinvolge tutti i livelli del fatto cinematografico: l'attore e il personaggio, lo spettatore e la messa in scena, la tecnica e il regista. In ognuno di essi c'è uno specchio in cui si scopre la verità di ogni altro. Lo specchio finale, quello in cui la realtà si riflette interamente e in

quanto tale, resta fuori dalla nostra portata: come resta fuori della portata di Myrtle Gordon. Ma il nostro compito morale e umano è quello di avvicinarci il più possibile, accettando la verità, sia pure incompleta e non pienamente comprensibile, quale di volta in volta la vita ci presenta e l'arte, anche quella del cinema quando è inteso come lo intende Cassavetes, ci aiuta a riconoscere.

FEDERICO BIANCHESI TACCIOLI

LA SERA DELLA PRIMA

Titolo originale: Opening Night - *Regia, soggetto, sceneggiatura:* John Cassavetes - *Interpreti:* Gena Rowlands (Myrtle Gordon), John Cassavetes (Maurice Aarons), Ben Gazzara (Many Victor), Joan Blondell (Sarah), Zohra Lampert (Dodorty Victor) - *Produzione:* Al Ruban - *Distribuzione:* Impegno Cinematografico - *Origine:* USA, 1977.

CARO PAPÀ

di Dino Risi

Dopo *Anima persa*, *La stanza del Vescovo* e *Primo amore* Dino Risi, forse il maggiore fra i nostri registi della commedia di costume, continua sulla sua strada di revisore del genere dirigendo *Caro papà*. La commedia all'italiana è giunta a una svolta decisiva e di fronte alla quale non si può più scantonare: o continuare secondo gli schemi classici, che prevedono la veduta panoramica di un aspetto della nostra società con robuste iniezioni di comicità anche facile e volgare, oppure tagliare col passato per imboccare strade più mature, che conducano al superamento del genere stesso. Se da una parte sembra prevalere la vecchia corrente, e ne è esempio macroscopico lo stesso Risi, con Monicelli e Scola, e con la designazione come candidato all'Oscar de *I nuovi mostri*, dall'altra pare effettivamente che sia presente e urgente la ricerca di nuovi campi d'azione. Il fatto che un regista come Risi si trovi contemporaneamente coinvolto nell'una e nell'altra fazione, suscita perplessità e rende problematica una valutazione globale. Pare tuttavia che la buona

volontà (in Risi, ma anche in Comencini, Scola e Monicelli) ci sia: forse ci sono le premesse per un salto di qualità. Nel frattempo un film come *Caro papà* è l'immagine speculare dell'ambiguità in cui si muove la commedia.

Vi si racconta dell'ingegner Albino Millozza, pescecane dell'industria e maneggevole d'alto bordo; vive in ville lussuose, con servi negri, auto non proprio utilitarie e nel più completo caos familiare. La moglie Giulia, nevrotica, tenta il suicidio a scadenze regolari nella sua villa in Svizzera, dove sta anche il figlio minore; la figlia Costanza è dedita alla droga, e quando guarisce si converte all'induismo; il figlio più grande, Marco, vive col padre, ma non si vedono quasi mai. È proprio con Marco che Albino tenta di intavolare un tardivo dialogo, condotto però con i mezzi sbagliati di sempre: soldi e viaggi. Ma un giorno, curiosando in camera del figlio, l'ingegnere trova un diario in cui compaiono frasi minacciose a proposito di un processo e di una condanna. Piano piano si fa strada in Albino la convinzione che Marco

appartenga a un gruppo di terroristi, ma ciò che gli sfugge è l'identità del condannato, indicato con la sola iniziale P. Così, fra incertezze e ripensamenti, si consuma l'ultimo atto del dramma, che vedrà sul finire una possibilità di riaccostamento fra padre e figlio.

Dino Risi, di fronte a una storia abbastanza originale, con la possibilità di muoversi con più libertà rispetto al peso che in *Primo amore* esercitavano le evidenti fonti d'ispirazione (*L'angelo azzurro*, *Prigionieri del sogno*, *Luci della ribalta*), costruisce un film da par suo, dosando con una certa cura dramma e commedia, facendo sì che l'attenzione non venga mai meno, dimostrando alcune validissime intuizioni nel rapporto padre-figlio, ma nonostante questo *Caro papà* resta il solito film a metà. Film come questo danno sempre l'idea di essere concepiti a compartimenti stagni, essendo tanti alla resa dei conti gli squilibri narrativi e i dislivelli fra un episodio e l'altro. *Caro papà* non sfugge alla regola: da una parte propone un buon quadro del mondo in cui si muove il personaggio principale, dei subdoli giochi di potere che vi comandano, degli ambigui rapporti fra «collegli», nonché della situazione privata del protagonista, dei rapporti con la moglie, con l'amante e soprattutto con il figlio; dall'altra sciorina tutta una serie di luoghi comuni della commedia, che vanno dall'autista toscano ai domestici negri, dall'attualità volta in comico (esemplare in negativo la scena della rapina in banca) alla convenzionale rappresentazione di un gruppo di giovani estremisti con capelli lunghi e occhi imbambolati. *Caro papà* naviga insomma nell'incertezza del genere, non sapendo decidere per una tragedia o una farsa.

Se aggiungiamo che (difetto comune a gran parte della commedia nostrana) il problema in questione viene esaminato non globalmente, per cercare di arrivarne alle radici, ma sotto un'ottica privata (si veda la televisiva *Storia di un italiano* di Alberto Sordi, esempio illuminante di «egoismo storico»), in modo che il terrorismo va a farsi benedire, trovando radici banalotte assai di tipo psicanalitico, avremo il quadro dell'ambiguità del film. Che pure si pone come uno dei migliori dell'ultimo Risi, forse quello in cui l'aspirazione a infrangere le regole del gioco trova maggiore concretezza in via di realizzazione: un film che, con difetti già rammentati cui si aggiungono macchinosità e ambiguità finali, possiede una particolare dignità umana. I personaggi hanno cioè una dimensione attuale e credibile che ci fa esprimere sul film un giudizio essenzialmente positivo. Ottimo Gassman nella parte di Albino, lontano da enfasi e da forzature, e bravi anche i caratteristi di secondo piano: Marco è Stefano Madia, credibile e sofferto. *Caro papà* è dunque un film da vedere, anche perché può insegnare qualcosa a proposito dei rapporti generazionali.

FRANCESCO MININNI

CARO PAPA'

Italia 1979 - Drammatico - Colore - Regia: Dino Risi - *Soggetto e sceneggiatura:* D. Risi, Bernardino Zapponi, Marco Risi - *Fotografia:* Tonino Delli Colli - *Montaggio:* Alberto Galliti - *Musica:* Manuel De Sica - *Interpreti:* Vittorio Gassman, Aurore Clement, Andree Lachapelle, Stefano Madia, Julien Guiomar, Joanne Cotè, Piero Del Papa, Clara Colosimo, Pietro Tordi - *Produzione:* Dean Film I-F-CAN - *Distribuzione:* PIC - *Durata:* 105 minuti.

PREPARATE I FAZZOLETTI

di **Bertrand Blier**

Raoul vive con Solange, ma il loro rapporto non è più come una volta: lei è sempre triste, soffre di emicranie, svenimenti e malori vari, non si interessa più a nulla se non ai lavori

domestici e al lavoro a maglia. Così Raoul pensa, per movimentare un po' la situazione, di «prestare» la ragazza a un altro uomo, e sceglie Stéphane, mai conosciuto prima. Anche così la

situazione non cambia, né serve l'entrata sulla scena di un terzo uomo, il vicino di casa. Ciò che cambierà Solange sarà invece l'incontro a un campeggio estivo con Christian, un ragazzo di quindici anni dal ragguardevole quoziente d'intelligenza. Con Christian lei trova il vero amore, e fa di tutto per tenercelo: quando i genitori lo chiudono in collegio lei, con l'aiuto di Raoul e Stephane, lo libera. Così Raoul e Stephane finiscono in galera per sequestro di persona e Solange si impiega in casa di Christian come cameriera, per restare sempre vicina al ragazzo che ama.

Preparate i fazzoletti, secondo film di Bertrand Blier dopo *I santissimi*, ha ricevuto il premio Oscar quale miglior film in lingua straniera. Chissà quali aspetti hanno motivato una scelta del genere: il film è gradevole, abbastanza scorrevole, diretto con cura e ottimamente interpretato, ma non presenta motivi di fondo tali da giustificare una simile premiazione. *Preparare i fazzoletti* è una favoletta assurda e abbastanza originale che tratta argomenti piuttosto delicati senza troppo compiacersene: è chiara la matrice antifemminista (si badi bene, antifemminista, e non antifemminile) del regista, che tuttavia non fa il tifo neanche per i due protagonisti maschili. Solange è una donna che è felice quando può sfaccendare per casa e confezionare maglioni per tutti; accetta con indifferenza il *menàge-a-deux* e poi *a-trois*; e infine, trovato il vero amore, torna alle faccende e ai maglioni più di prima. Se un tema deve emergere dal film è quello della crisi della coppia, che tuttavia non assume un peso determinante restando comunque subordinato al lato grottesco del film. La caratteristica principale di *Preparate i fazzoletti* è infatti il sistematico

rovesciamento di situazioni drammatiche in comiche, tanto che il titolo stesso viene ad assumere un significato ironico e ammiccante. Ciò che in tempi neanche tanto passati sarebbe servito a far versare copiose lacrime alla gente di cuore tenero e sensibile, Blier lo muta in ironica, grottesca commedia: e il risultato è almeno apprezzabile, anche se certe insistenze scabrose potevano essere evitate senza nulla togliere al film. Particolarmente buona la parte dedicata al campeggio, all'amore di Solange per Christian, all'inizio del loro rapporto, e via di seguito attraverso fughe, inseguimenti, equivoci e piccole sorprese. Meno attraente la parte mediana, più prolissa e inconcludente, troppo portata a ripetersi inutilmente. Ma il punto di forza sta negli interpreti: Gerard Depardieu e Patrick Dewaere sono Raoul e Stephane, veri e propri mattatori della situazione; Carole Laure è una Solange debitamente silenziosa e sensibile; in parti meno importanti ottimi anche Michel Serrault reduce da *Il vizietto* ed Eleonore Hirt; molto bravo infine Riton, il giovane Christian (che in Francia, chissà perché, aveva 13 anni, e qui da noi 15). *Preparate i fazzoletti* è dunque un film vedibile anche se non da tutti: credevamo che ci fosse qualcosa di meglio da far concorrere all'Oscar, ma così fan tutti ...

FRANCESCO MININNI

PREPARETE I FAZZOLETTI

Titolo originale: Prepez vos mouchoirs - *Francia* 1978 - *Commedia Grottesca* - *Colore* - *Regia*, soggetto e sceneggiatura: Bertrand Blier - *Musica:* Georges Dele rue - *Interpreti:* Gerard Depardieu, Patrick Dewaere, Carole Laure, Michel Serrault, Eleonore Hirt, Riton, Jean Rougerie, Silvie Joly - *Produzione:* Les Films Ariane - C.A.P.A.C. - *Distribuzione:* Cineriz - *Durata:* 100 minuti.

ESPERIENZE DI ANIMAZIONE E DRAMMATIZZAZIONE

Gottardo Blasich

Le esperienze completano quanto si era presentato nel precedente numero di EG, un lavoro svolto per una Radio Libera, Radio Occhio di Milano. Dopo le prime due trasmissioni che riguardavano: 1. la riscoperta dello schema corporeo con sagome tridimensionali; 2. voce e rumore nell'animazione, abbiamo altre due serie di esperienze.

3. Ideazione e realizzazione di una storia

La trasmissione inizia con la registrazione di alcuni esercizi fatti sulla voce con un gruppo di ragazzi di II Elementare, che cercavano di imitare la voce caratteristica di alcuni animali: la gallina, il gallo, il pulcino, la mucca, il cane, e anche riproduzione di una cavalcata, ecc. Vengono riprese dal gruppo-classe le attività di ricerca e di riscoperta fatte precedentemente sulla sagoma, sull'uso della voce, della maschera, del corpo, quale elemento espressivo e comunicativo, organizzandole all'interno di una narrazione.

Le possibilità o gli spunti per scegliere e sviluppare un argomento utilizzando una pluralità di strumenti linguistici espressivi-comunicativi, sono pressoché infiniti: situazioni di attualità, episodi o ricorrenze storiche, libere invenzioni di storie. Più che presentare il momento finale della spettacolazione, ci sembra interessante delineare i vari passaggi gradualmente che il gruppo affronta nello sviluppo di una narrazione, come nella ricerca e scelta delle diverse soluzioni espressive.

Dopo le prime improvvisazioni, funzionali al

gruppo stesso per una maggiore coesione, ci si trova a lavorare attorno a un progetto rilevato dal programma di storia, il feudalesimo.

«Grande imperatore, io mi lamento del mio feudatario, perché ci sfrutta e ci prende tutto il grano e noi non possiamo vivere».

«Va bene, ci penserò un po' su. Vassallo, vieni qua. Va a chiamare quel giovane che ho visto passare ieri nel castello; lo voglio qua».

«Sì, Grande Imperatore».

«Vieni, l'Imperatore ti vuole».

«Voglio che tu vada a controllare nei castelli che cosa succede. Va prima dal Conte Verde, poi vai dal Conte Rosso. Poi vieni a riferirmi. Capito?».

«Va bene, andrò».

Il messaggero va dal Conte Verde e lo trova mentre sta amministrando la giustizia.

«Vedo qualcuno arrivare. Chi sarà mai?»

«Sono il messaggero dell'Imperatore Carlo Magno e sono venuto a vedere come tratta i suoi feudi».

«Beh, io li tratto bene. Fanno tutto ciò che voglio».

«Sì, sì, è vero, il feudatario ci tratta bene e ci dà tante cose per vivere bene».

«Vuole vedere il bestiame?».

«Non è necessario».

«Va bene, allora buon giorno».

«Lo riferirò all'Imperatore».

Il messaggero va dal Conte Rosso, e lo trova mentre sta picchiando ingiustamente i contadini.

«Mamma mia, vedo arrivare qualcuno. Chi sarà mai?».

«Sono il misso dominico e vado a vedere se i

feudatari aiutano i loro servi».

«Dai, andate via adesso, via, via!».

«Va bene, noi ce ne andiamo, però non è giusto che ci picchi sempre».

«Li tratti bene i tuoi servi?».

«Sì, sì, ma adesso non parliamo di questo. Vuole un bicchiere di vino? Sarai stanco di tutto questo viaggio».

«Sì lo vorrei, però...».

«Va bene, dai, prendilo questa volta».

«Va bene, ne assaggerò solo un goccino ... Ah! Mi hai avvelenato!».

I servi del messaggero ritornano spaventati da Carlo Magno.

«Grande Imperatore, noi eravamo fuori, nel castello del Conte Rosso. È da tre giorni che il messaggero è nel castello e non è ancora uscito. Noi crediamo che il Conte Rosso lo abbia avvelenato, oppure che lo abbia fatto cadere in trappola».

«Grazie che siete venuti ad avvertirmi. Vi ringrazio molto».

Il feudatario cattivo non perde tempo, e corre anche lui dall'Imperatore.

«Grande Imperatore, adesso io vorrei diventare misso dominico».

«No, tu no, hai già un dovere da compiere!».

«Sì, dai, io conosco tutto».

«Va bene, ti darò anche questo compito. Però fai le cose bene, capito!».

Chi ci rimette sempre alla fine sono i soliti poveri contadini, che non hanno nessuno che li difende.

«Guarda, è tornato un altro feudatario; che faccia scura che ha!».

«E voi che cosa fate in giro, mettetevi a lavorare, se no vi sbatto in galera!».

La breve composizione di scene è stata impostata dal gruppo semplicemente fissando alcuni elementi dello studio del feudalesimo. Il gruppo non si era preoccupato di dilatare l'azione, che anzi era stata concentrata in una parte limitata della classe. Del resto l'attenzione suscitata dal tema «il feudalesimo» veniva ripresa prendendo lo spunto dal racconto «La fattoria degli animali» di Orwell.

«Dopo questa scena che cosa state facendo?».

«La fattoria degli animali».

«E che rapporto c'è fra la fattoria degli animali e il feudalesimo?».

«I personaggi sono il signor Jones, gli animali ...».

«Perché il signor Jones maltrattava i suoi animali; e come il feudatario maltrattava i suoi servi, non considerandoli neppure come persone».

(Segue immediatamente una prova dell'inizio della Fattoria degli animali).

«A che ora sei venuto a casa che non ti ho nemmeno sentito?».

«Se è per quello, non lo so, non so neppure dove sono andato ieri sera. Speriamo che quei pelandroni di animali non mi facciano arrabbiare oggi che ho la luna storta.

Se non mi farete più di 50 litri al giorno, vi venderò al mercato di Prato Verde!

(Muggito delle mucche). Fate attenzione, perché vi metterò in padella. Non sapete che le galline del signor Smith fanno il doppio delle vostre uova! Vergognatevi!».

«Sì, padrone, sì padrone... Parla, parla pure, tanto non avrai il coraggio di tirarci il collo».

«Alzati subito, devi mangiare, perché non lo sai che si avvicina l'inverno: io ho bisogno di prosciutti e di salami in quantità. Sbrigati e mangia tutto quello che puoi!».

(Reazione degli animali che si organizzano)

«Porta subito un messaggio a tutti gli animali della fattoria: tutti si trovino qui alle dieci, appena il signor Jones avrà spento la luce della sua stanza».

«Alle dieci in punto dobbiamo trovarci nel cortile, appena il signor Jones avrà spento le luci... oggi alle dieci in punto dovete trovarvi nel cortile, appena il signor Jones avrà spento le luci».

Tutti gli animali della fattoria si ritrovano, e organizzano la rivoluzione contro il padrone che viene scacciato. Una nuova organizzazione sociale viene data alla fattoria:

«Vediamo la scena in cui il nostro Napoleone presenta agli altri animali i sette comandamenti. I sette comandamenti sono le leggi della nuova fattoria. E il capo lo dice con un tono forte, lo dice per essere ubbidito. E intanto che lo dice, lo scrive sulla palizzata, per cui tutti gli animali potranno leggere questi comandamenti e eseguirli. Mentre lo dice, lo scrive».

Il sistema democratico funziona per poco tempo, perché i maiali diventano dispotici. Approfittando di una loro assenza, gli altri animali della fattoria innalzano una barricata in modo da difendere la propria libertà.

(Impostato lo schema generale, si cerca di in-

dividuare chi è maggiormente disponibile per i diversi personaggi).

«Chi se la sente di mostrare come fa il signor Jones a tornare? È piuttosto ubriaco... Allora il signor Jones attraversa il cortile, barcolla... Come fa a barcollare un ubriaco? Proviamo a vedere...».

Tenendo presente che si tratta di ragazzi del secondo ciclo che per la prima volta cercavano di costruire un racconto organico, sono stati importanti e funzionali interventi di diverso tipo: dopo una prima improvvisazione gli insegnanti hanno creduto opportuno stendere una breve sceneggiatura delle varie fasi del racconto. È stato determinante e positivo l'intervento dell'insegnante-animatore per sciogliere alcune difficoltà del gruppo: identificazione del ruolo più congeniale al temperamento e alle capacità del singolo ragazzo, suggerimenti e stimoli per la costruzione delle maschere degli animali, continua attenzione per mantenere un ritmo narrativo coerente. «Il signor Jones barcollando arriva finalmente sul retro della casa, e con un calcio chiude la porta. Forza, ... e poi finalmente con una mano un po' tremolante si prende l'ultimo bicchiere di vino, prima di andare a letto. Prova...».

«Quale maschera avete già fatto oltre a quella del maiale?».

«La gallina».

«E come l'avete fatta?».

«Con della carta, carta crespa, e il becco».

«E adesso che cosa state facendo? Adesso su che cosa state lavorando?».

«Adesso stiamo facendo la terza gallina; però le galline le abbiamo fatte più leggere del maiale, perché il maiale era fatto con il cartone, invece le galline le abbiamo fatte con la cartapesta».

«Con la cartapesta? Con il cartoncino».

«Sì, con il cartoncino».

Anche soltanto dagli esempi riferiti si può notare come l'elaborazione di un racconto possa subire delle trasformazioni; queste sono talvolta necessarie a chiarire il significato complessivo del racconto stesso, oppure per esplicitare maggiormente certi passaggi e certe caratteristiche dei personaggi che altrimenti resterebbero meno evidenziati.

Un gruppo di terza elementare aveva scelto un racconto ricavato da un libro come punto di partenza per una serie di azioni. Nelle prove

iniziali del gruppo si metteva in risalto soprattutto la sorpresa di un ragazzo che aveva lasciato cadere il suo panino nella vasca dei pesci, e quindi andava alla ricerca, con il suo gatto, dei denti, per risolvere il suo problema riguardante i pesci. In una fase successiva, con l'intervento dell'insegnante-animatore, la ricerca si precisava come la ricerca della cosa più importante nella vita. Di conseguenza acquistavano maggior risalto le risposte date dalle margherite, dal mago, da un paio di clowns, e infine da un paio di barboni.

«Guarda che bel pezzo di pane che ho! Me lo mangio tutto... Oh, mi è caduto il panino».

«Oh che fortuna, un panino, peccato che non lo posso mangiare perché è troppo duro».

«Mamma, mamma, mi è caduto il panino!» (Miagolare del gatto); «Senti gatto, mi vuoi prestare i tuoi denti, per mangiare questo panino?».

«No, no, non posso. Senza i miei denti poi non posso più mangiare!».

«Ma me li devi prestare solo per oggi».

«Ti aiuterò per andare a cercare i denti».

«Grazie, sei molto gentile».

«Andiamo dalle margherite; forse sapranno la soluzione...».

«È una buona idea».

(Le margherite). «Che cosa volete?».

«Stiamo cercando dei denti per il pesciolino, perché non riesce a mangiare il suo panino. Sapete una soluzione?».

(Le margherite confabulano fra loro). «Non abbiamo nessuna soluzione, però possiamo andare dal mago».

«Potete venire con noi?».

«Va bene».

(Il mago). «Ah, mi manca un pelo di gatto!».

«Miao!!!».

«Noi siamo venuti per una cosa...».

«Che cosa?».

«Siamo venuti a cercare i denti per i pesci che non possono mangiare il panino».

«Adesso guardo nella sfera di cristallo: cerco e ricerco nella sfera di cristallo... Cerco e ricerco nella sfera di cristallo... Ecco, mi ricordo, li ho dati a un barbone. Andiamo però dai clowns».

(I due clowns stanno litigando). «Non vedi che sei proprio un buffone?».

«E tu sai che cosa sei? Sei una papera!».

«Ma va, caso mai sei te una papera».

«Va bene, ma io sono la regina».
«Scendi subito da quella sedia che la regina sono io».
«Adesso ti faccio vadere io! Io mi metto qui e guai se mi tocchi!».
«È mia quella sedia!».
«E ma oggi non vuoi proprio darmi nulla!».
«No, perché è tutto mio!».
(Bussare alla porta). «Avanti». «Che cosa volete?».
«Voi che siete sempre allegri, sapete la cosa più importante dell'uomo?».
«Che cosa?».
«Ma sono i denti!».
«Anche noi siamo delle persone come tutti gli altri. Se volete ve lo faccio vedere».
(E i clowns si tolgono la loro maschera).
Lo sviluppo fantastico della storia si precisa durante i successivi incontri, e in particolare nel breve dialogo con i barboni, che dovrebbero apparire come le persone più felici e quindi capaci di dare una risposta. Sono essi che dichiarano che la cosa più importante nella vita è l'uomo, che può essere felice anche senza denti!
«Voi di che classe siete?».
«Quinta A».
«Mi pare che avete preparato e presentato una scena per carnevale?».
«Sì».
«E la scena, l'azione l'avevate costruita voi, oppure l'avete presa da un libro?».
«L'abbiamo presa da un libro».
«Però poi avete fatto dei cambiamenti alla storia così come era sul libro?».
«Abbiamo fatto dei cambiamenti perché non recitavamo molto bene».
«E com'era, in due parole la storia?».
«Era di un maestro nuovo, e di un capo che si chiamava Guareschi. Tra gli alunni c'era la bambina elegante, altri tipi, ecc.».
«E che cosa succedeva all'interno della classe?».
«Succedeva che questi bambini erano molto monelli, e un giorno il maestro nuovo, molto più giovane di tutti gli altri, per la prima volta andava in una classe e riusciva a conquistarla».
«E come è riuscito a conquistare la classe?».
«Ritornando bambino».
«Come ritornando bambino? Che cosa ha fatto?».
«Uccidendo un moscone...».

«Che era entrato in classe?».
«Era entrato in classe da una finestra, no? e Guareschi non riuscì a colpire questo moscone».
«Chi era Guareschi?».
«Era il capo della Quinta C, quello che comandava; e lui sapeva tirare, sapeva fare queste monellerie, e per la prima volta che non vi è riuscito a beccare il moscone; vi è riuscito il maestro. Allora gli alunni che sapevano che Guareschi non sbagliava mai, ed era un bambino che sapeva fare tutto, vedendo che Guareschi non è riuscito e il maestro è riuscito, hanno iniziato ad avere simpatia per questo maestro».
Nei diversi casi sperimentati per drammatizzare un racconto, si era presentata la difficoltà di rendere omogeneo il lavoro di gruppo. In questa particolare circostanza la difficoltà si è manifestata più evidente. Anche se la traccia del racconto era sostanzialmente semplice, si trattava di puntare su un accordo collettivo nel quale fossero messi in evidenza precisa alcuni particolari. E questi particolari riguardavano proprio cambiamenti della storia a cui si riferivano esplicitamente i ragazzi. Da una parte doveva avere un definito risalto l'intervento di Guareschi come capobanda e la figura del maestro, dall'altra parte bisognava trovare un ritmo organico alle monellerie spontanee della classe-gruppo.
«Voi avete descritto quella che era la situazione della classe?».
«Sì, sì».
«Ma la descrizione era vera, reale?».
«Reale, perché poi è la vita che noi facciamo tutti i giorni. Anche noi quando non c'è la maestra, combiniamo sempre delle monellerie».
«L'anno scorso una scenetta che avevamo fatto era più bella; invece quest'anno non ricordavamo mai niente, e non si riusciva a trovare il personaggio per fare il maestro; perché era un personaggio troppo serio, senza urlare, così...»
«E come avete risolto il problema di trovare un ragazzo che facesse il maestro?».
«Abbiamo preso una ragazza della nostra classe, ma si è ammalata; ne abbiamo preso un'altra, l'abbiamo fatta provare e riusciva bene. Però poteva riuscire bene anche con un bambino...».
«Per me è andata bene la Laura, perché sapeva fare bene il maestro duro, più severo; mentre gli altri non riuscivano così bene...».

Vediamo ora di raccogliere una serie di elementi che a nostro avviso sono stati valorizzati dai vari gruppi nelle singole azioni:

— un primo elemento ci permette di costatare che un lavoro di drammatizzazione riassume in sé e integra diverse tensioni: il recupero delle qualità del singolo e del suo vissuto, l'armonizzazione degli elementi diversificati del gruppo, il valore degli stimoli che provengono dall'insegnante e dal gruppo;

— oltre a questi aspetti si individuano le funzionalità espressive di alcuni dati tecnici a cui di solito i ragazzi sono poco allenati: una nuova scoperta dello spazio in cui si trovano, un nuovo utilizzo dei materiali che abitualmente usano, un certo allenamento a immedesimarsi nei personaggi e nelle situazioni che rappresentano, una difficoltà nella manipolazione di materiali, come per esempio nella costruzione di maschere e di costumi soprattutto per situazioni di natura fantastica; una maggiore consapevolezza delle possibilità espressive della voce, del singolo o del gruppo.

Conviene osservare che determinati fattori tecnici sono ripresi dal linguaggio teatrale e sfruttati per vitalizzare a livello espressivo l'esperienza del gruppo-classe. Non si tende quindi a creare uno spettacolo vero e proprio, anche se in certe occasioni ci potrà essere un interscambio di esperienze fra vari gruppi.

Rileviamo inoltre, riprendendo un'osservazione già fatta, che gli spunti e gli stimoli di partenza per una drammatizzazione non vengono proposti come qualcosa di rigido e di intoccabile, ma costituiscono un insieme di materiali aperti che il gruppo riorganizzerà durante il lavoro secondo una propria scelta e secondo una propria interpretazione critica. Da questo punto di vista non esiste un contrasto fra l'esigenza di un impegno costante e la tecnica dell'improvvisazione, che viene usata per dare e mantenere al lavoro un carattere di spontaneità e di creatività. Le impressioni ricavate dai ragazzi stessi dopo la presentazione dei loro lavori, confermano questo punto. Si dimostravano autocritici nel denunciare una mancanza di impegno, e nello stesso tempo esigevano e stimavano una certa libertà di azioni animate e improvvisate. In base a tali considerazioni si costata che il processo per raggiungere un risultato di dram-

matizzazione si sviluppa gradualmente e progressivamente secondo una dinamica di gruppo e nell'interscambio attivo fra insegnante-animatore e gruppo.

4. Animazione e ricerca

L'animazione nello stesso tempo in cui comporta una stima e una valorizzazione del vissuto del singolo e del gruppo, ha un rapporto stretto con la ricerca d'ambiente. Non si tratta logicamente di un tipo di ricerca che si esaurisce nella raccolta e nella descrizione di dati storico-geografici, ma di verificare direttamente le circostanze che influiscono sul vissuto del ragazzo, perché ne possa prendere coscienza critica e intervenire a livello espressivo e comunicativo. Questa stessa esplicitazione espressiva-comunicativa deve tendere a coinvolgere altri gruppi sociali, per una revisione concreta e pratica dei problemi e per una eventuale trasformazione dell'ambiente.

La ricerca d'ambiente si differenzia secondo diversi livelli di età, per cui da uno stadio preliminare di scoperta delle relazioni sociali, la ricerca si rivolgerà a comprendere delle situazioni socioambientali sempre più ampie: dalla storia personale, alla famiglia, al quartiere, e allargando progressivamente l'area di intervento. E in corrispondenza a questo specifico sviluppo si determineranno, parallelamente, le possibilità di intervento e di trasformazione della realtà. Rimane implicito il fatto che si richiederà dall'insegnante-animatore una coerente impostazione della metodologia della ricerca.

«Dunque, quale è stato il tema che avete svolto finora?».

«I bisogni dell'uomo».

«E in particolare quali bisogni dell'uomo avete sviluppato?».

«Nutrirsi, vestirsi, istruirsi e divertirsi».

«E per ricercare e fissare questi "bisogni", che cosa avete fatto? Mi pare che avete costruito dei cartelloni, o anche altre cose?».

«Abbiamo fatto dei gruppi».

«Ma i gruppi che cosa hanno realizzato?».

«Ognuno spingeva avanti la sua ricerca, dipingendo, colorando, secondo il tema che si era scelto». Uno per esempio aveva trattato della moda...

«E su che cosa li avete descritti?».

«Su dei fogli di protocollo. Abbiamo comprato un quadernone, e l'abbiamo man mano riempito. Adesso stiamo ordinando i fogli che abbiamo fatto».

«Ma i singoli bisogni che dicevi prima, come li avete sviluppati?».

«Ricercando su dei libri, poi stendendoli su fogli di protocollo; li abbiamo poi ciclostilati e messi in una cartella».

«E come si collega il lavoro che avete fatto di natura storica, sui primitivi, sugli egizi, sui greci e quindi sui romani, con il lavoro che si dovrebbe fare oggi... Trattate i diversi bisogni soltanto dal punto di vista storico, oppure li osservate anche oggi?».

«Anche oggi».

«E come pensate di lavorare?».

«Facendo direttamente delle interviste, domandando a qualcuno come si veste lui, cosa mangia, ... e tutti gli altri bisogni. E riportiamo in scritto quello che abbiamo sentito».

«E completate così la ricerca?».

«Sì».

«Le interviste che volete fare a chi le rivolgete?».

«A varie persone».

«A quali per esempio?».

«A quelli che incontreremo, e andremo in certi negozi...».

(In un bar, intervistando il proprietario).

«Chi è il proprietario del negozio?».

«Io sono il proprietario».

«Ha un certo numero di dipendenti?».

«Nessuno. È una gestione familiare».

«Incontra delle difficoltà con la clientela?».

«Difficoltà con la clientela... significa questo: un buon esercente deve cercare di crearsela, in quanto deve cercare di avere un esercizio che sia valido, capisci quello che voglio dire? Quando tu apri un esercizio pubblico, può entrare della gente di ogni genere. C'è il buono e c'è il cattivo. Ci sono degli ambienti in cui uno entra, e poi subito se ne va via. Invece ci sono degli ambienti in cui le persone rimangono una mezz'ora, un'ora, due ore, e possono anche essere delle persone, non proprio indesiderabili, ma pesanti. Quindi la difficoltà con la clientela consiste in questo: nel cercare di mantenere un certo livello di clientela, e cercare di tenerla».

«Qui c'è anche il gioco del biliardo ecc., quindi avrà dei clienti affezionati, probabilmente».

«Sì, ci sono dei clienti che vengono per giocare al biliardo...».

Data la connessione tra animazione e ricerca, determinati passaggi richiesti dalla ricerca stessa acquisteranno una importanza più significativa per l'intervento del gruppo. Così la raccolta di una documentazione diretta, attraverso una serie di interviste, richiederà una preparazione maggiormente accurata e una scelta precisa del campo di indagine. Il complesso dei dati raccolti, attentamente riesaminati, offriranno l'occasione per elaborare non soltanto dei grafici riassuntivi, ma saranno il punto di partenza per varie attività espressive-comunicative.

Per chiarificare i passaggi sintomatici di una ricerca e del suo rapporto con l'animazione, riprendiamo alcuni momenti tipici di un lavoro svolto da più classi di quarta e quinta elementare attorno al tema della diossina.

«Allora mi potete spiegare come avete svolto il lavoro raccolto poi in questa mostra».

«Prima abbiamo fatto una riunione e tutti hanno fatto delle domande. I nostri maestri non sapevano rispondere, e così abbiamo fatto questa ricerca. Abbiamo preso dei giornali, li abbiamo ritagliati, riletti, preso le cose più importanti...».

«Le cose più importanti le abbiamo scritte, e ne sono uscite delle copie, cioè delle relazioni».

«Dopo abbiamo fatto un'altra riunione, così è partito un altro gruppo. O meglio vari gruppi. Hanno preparato delle domande da fare agli insegnanti, ai bidelli, per sapere che cosa era successo».

«Dopo le interviste, una riunione, per vedere se riuscivamo a rispondere a quelle domande. E non ci siamo riusciti. Però poi abbiamo fatto un'altra ricerca. E tutto il lavoro lo abbiamo presentato ai genitori».

L'attualità dell'argomento viene affrontata attraverso una documentazione diretta e indiretta i cui risultati poi si condensano nell'allestimento di una mostra. La documentazione è esibita a altri gruppi, e provoca nello stesso gruppo protagonista della ricerca una verifica a livello di discussione collettiva nella quale già emergono nuovi dati e nuove reazioni. E nella medesima discussione i ragazzi esprimono una dimensione positiva del lavoro prodotto, in quanto hanno avuto la possibilità di sperimentare fra loro un interscambio sul piano operati-

vo. Non si trattava di una singola classe che operava settorialmente, quanto piuttosto di un programma collettivo comprendente più classi. «A me la cosa che ha colpito di più è stato quando hanno detto che alla Mazzini c'era la diossina, e poi ci hanno fatto ritornare di nuovo, e questo per me è stata una presa in giro». «Per me i bidelli hanno fatto anche fatica a pulire la scuola... I camion dei militari quando portavano via la terra, e dovevano portarla via da Seveso, la portavano con il cellophan sopra; invece dovevano chiuderla in casse». «Abbiamo visto che la mostra è uno dei modi per dire delle cose, per raccontare delle storie; altri modi quali sono?».

«Secondo me potremmo dire tutta la storia a voce».

«Poi».

«Poi si potrebbe fare come i cantastorie che fanno prima delle figure e poi le cantano».

«Potremmo anche rappresentarla in fumetti; verrebbe più divertente, anche».

«Si potrebbero fare anche delle scenette».

«Secondo me si potrebbe fare anche un giornalino, con un bilancio di questa mostra; si potrebbe fare anche un teatrino, con questi personaggi colpiti dalla diossina».

La proposta di trovare altre forme espressive e comunicative, non sorprende i ragazzi, come invece si potrebbe supporre. Sono sufficienti bre-

FOTO-INSERTO

1-4 HANS SCHWAB in Maskenspiel e Clown

E' nato a Berna nel 1950. Dal '68 al '71 fa il cuoco, il magazziniere, il fattorino, il tassista. Viene introdotto al mimo da E. G. Böttger. Nel 1971 si iscrive alla scuola drammatica e di mimo «Folkwang-Hochschule» a Essen. Le sue prime esperienze artistiche le vive nei mercati marocchini. Organizza sul palcoscenico della scuola uno spettacolo per i detenuti delle carceri di Essen. Al Festival di Avignone nel '74 è applauditissimo. Le sue più famose pantomime sono: Mime, Jeu de Masques, Clown. Lavora principalmente nella Germania Federale, Svizzera, Francia, Belgio, Olanda.

(Foto di Schwab)

5-7 IL SUICIDA di Nicolaj Erdaman

Un testo che insieme a Il Mandato, si contrappose al teatro di pura propaganda politica e continuando nel filone del primo teatro sovietico recuperò la grande tradizione della satira russa. Nelle foto Il Suicida rappresentato dal Gruppo della Rocca, con fedeltà storica e spirito creativo. Regia di E. Martucci; scene di E. Luzzati.

(Foto di Maurizio Buscarino)

8 IL CONCERTO di Renzo Rosso

messo in scena dal Gruppo della Rocca nella stagione '79. Una donna al clavicembalo, quattro concertisti, il direttore. Sei personaggi, sei clowns, doloranti, ingenui, ostinati. Una situazione grottesca rivissuta con arte e passione dagli attori del Gruppo coordinati da A. Piccardi.

(Foto di Maurizio Buscarino)

9 DANZA di Eugenio Barba

L'Odin Teatret in uno scambio vivo e reale di cultura teatrale con gli indi dell'Amazzonia. La danza dei danesi è stata compresa ed apprezzata dagli Xingu, che a loro volta hanno danzato in onore dei danesi.

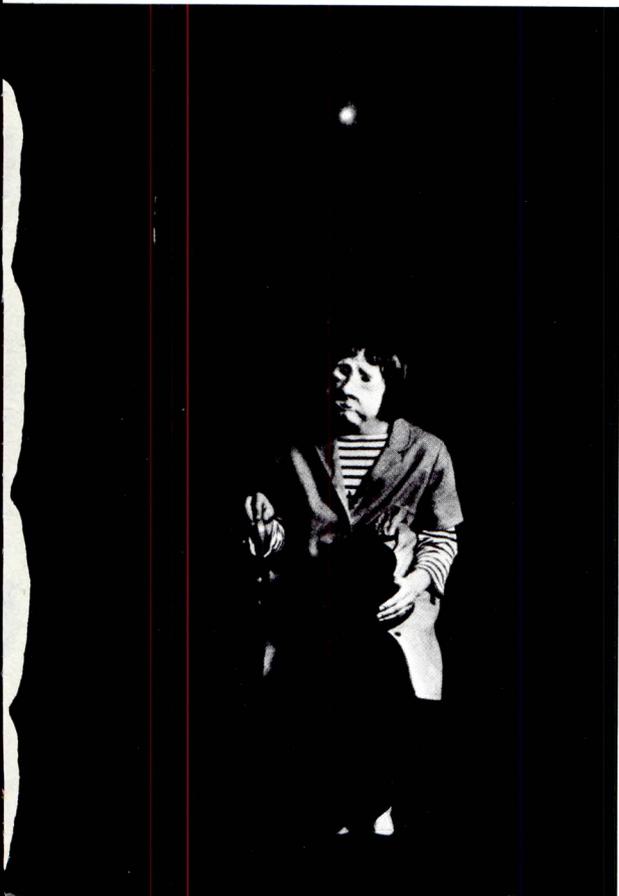
10 COME! AND THE DAY WILL BE OURS di Eugenio Barba

con Else Marie Laukvik e Torgei Wethal dell'Odin Teater.

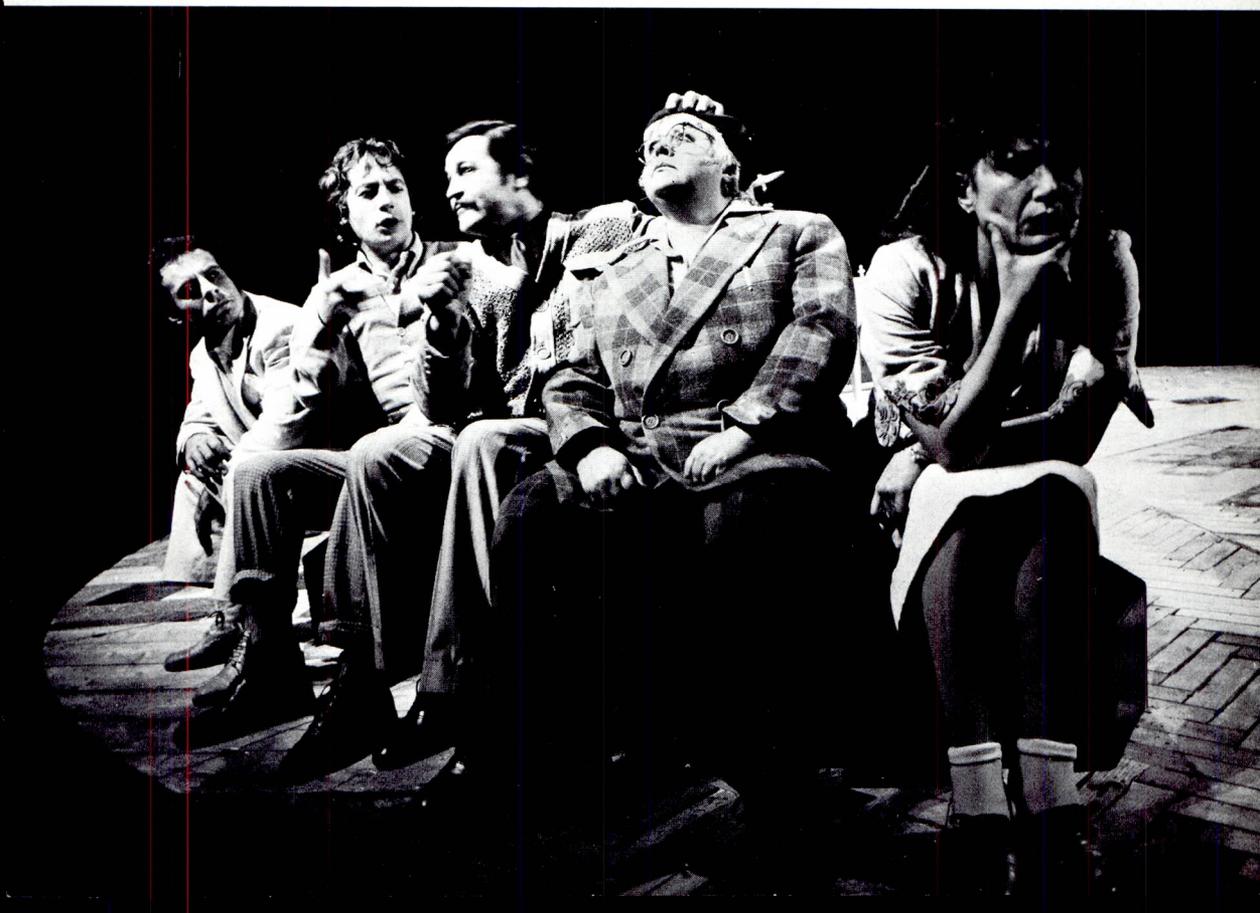
(Foto 9 e 10 concesse da Odin Teater)

In copertina: gli attori di Gospel nell'edizione di Parigi

(Foto di José Mena)









vi stimoli per far scattare in loro l'individuazione di uno sviluppo e approfondimento ulteriore. Questo ci permette di verificare quanto le potenzialità espressive e creative dei ragazzi siano abitualmente vivaci ed esplicite.

Così viene improvvisata una storia di un prato carico di fiori, splendenti; uno scoppio e un fischio, esce la nuvola e la prima cosa che incontra sono i fiori, che vengono distrutti; oppure il soggetto comprende l'ambientazione nella giungla dove c'è una fabbrica diversa dalle altre; vi lavorano solo gli animali e non gli uomini; tutto funziona solo per la forza degli animali, mentre il padrone se ne sta a fumare il suo sigarone; una mattina esce dalla fabbrica una nuvola strana, con il mugolio spaventato degli animali. Così analogamente viene improvvisata una canzone su un ritmo noto.

È opportuno osservare che la rapidità delle reazioni dei ragazzi per impostare alcune azioni e un canto, ha condizionato la scelta dei materiali espressivi, piuttosto semplificati. Del resto si richiedeva ai ragazzi di reagire con immediatezza e avendo poco tempo a disposizione.

Possibilità espressive e comunicative della ricerca

Riprendendo quanto già si osservava, l'insegnante-animatore dovrebbe avere presente in maniera chiara e lucida l'arco delle possibilità espressive e comunicative a cui tende una ricerca, e questo già nella fase di programmazione. Oltre alle indicazioni offerte dagli esempi riportati, è importante ricordare altre prospettive:

— la varietà delle soluzioni espressive nel costruire un cartellone, a collage, con immagini di ricupero, con una documentazione fotografica, con una serie di disegni, ecc.;

— la costruzione di plastici e quindi la manipolazione di materiali diversi, e implicitamente l'uso modulare degli spazi;

— l'impiego di strumenti audiovisivi, dai più semplici a quelli più complessi, che logicamen-

te possono rientrare nella fase della ricerca come nel momento della comunicazione.

Conviene insistere infine sul fatto già rilevato, che attraverso l'uso delle diverse tecniche espressive si supera il tradizionale condizionamento imposto dalla scuola, che predilige il linguaggio verbale e scritto.

Cerchiamo, sia pur schematicamente, di riprendere i principali punti nodali che si sono presentati nel nostro discorso sull'animazione. Esiste una dimensione per così dire tecnica dell'animazione, che riguarda l'uso e la manipolazione creativa di determinati strumenti; è essenziale osservare che tecniche e strumenti sono funzionali a un progetto educativo globale e quindi in diretto rapporto con l'apprendimento.

Su un piano concreto, questi stessi strumenti dovranno essere compresi e valorizzati dall'insegnante-animatore, nel suo momento di programmazione e di verifica, evitando di attribuire agli strumenti un valore assoluto, ma considerarli funzionali alle esigenze del gruppo. Se i prodotti, frutto del lavoro di animazione acquistano una loro importanza e una loro autonomia, non si devono dimenticare i processi che hanno permesso di accostare tecniche nuove, sollecitare la fantasia e la creatività, precisare significati espressivi corrispondenti agli interessi del gruppo, considerare i risultati specifici come occasione di comunicazione e di revisione critica di quanto si è prodotto. Se da un lato le singole tecniche possono e devono tendere a un risultato autonomo, nel medesimo tempo è importante cogliere lo sviluppo graduale dei processi, e l'integrazione fra i diversi linguaggi.

L'animazione rompe l'unità-singolo, per scoprire l'unità-gruppo, e le varie dinamiche del gruppo nell'esplicazione dei diversi modi espressivi. Il fatto di muoversi in una dimensione di gruppo tende a superare lo spazio limitato dell'aula, per riscoprire, attraverso la possibilità di comunicazione, un rapporto con l'ambiente circostante e con i suoi problemi.

GLI OCCHI SPECCHIO FEDELE DELL'ANIMA

dalla mimica all'expression corporelle

Luigi & Bano

La parte più espressiva del nostro corpo è la testa, in particolare il volto, in forma eminente gli occhi. Il volto è veramente segno distintivo ed evidente della nostra individualità, immagine precisa di ogni personalità, più ancora dell'impronta digitale. Anche le facce cinesi o giapponesi sono differenti come quelle europee, e non uguali come possono sembrare ad un osservatore superficiale. La singolarità del nostro volto esclude qualsiasi ipotesi di una sua produzione in serie. Ed è proprio il volto il primo e più significativo mezzo espressivo dei nostri sentimenti. Sul volto degli altri leggiamo il loro stato d'animo; con il nostro lo comunichiamo. E nel volto, gli occhi sono lo specchio più fedele dell'anima, rivelano il battito del cuore. Volto e occhi partecipano sempre alla vita affettiva di ogni parte del nostro corpo: immediatamente vivono il dolore di un callo, la ferita della mano, un mal di pancia. Uno sguardo vuoto diventa un animo vuoto. E non c'è trucco che possa riempire di sentimento e rianimare il volto spento.

Chi ha un'anima vibrante non deve preoccuparsi molto della sua espressività facciale. La mimica vien da sé, naturalmente, attraverso l'intuizione, l'emozione, rivivendo il personaggio.

È però conveniente aiutarla perché renda al massimo; è necessario educarla, svilupparla.

Per questo sarebbe utilissimo conoscere la muscolatura del viso. Lo potete fare mettendovi davanti ad uno specchio.

Abbiamo provato ad insegnare la mimica del viso e ci siamo resi conto della sua impossibilità, ne venivano fuori solo smorfie. La ricerca, l'allenamento di questa parte del nostro corpo è decisamente personale anche quando viene fatta davanti al proprio partner, dal volto del quale riceveremo messaggi, al quale li trasmetteremo.

Impariamo a vedere il nostro volto e quello degli altri. Nella vita rischiamo alle volte di vivere accanto a persone senza mai vederle. Al punto tale da non riuscire a descriverne il più rudimentale identikit in caso di necessità. Questo potrebbe indicare discrezione... ma più spesso ci pare segno di un individualismo egoistico ed esclusivo, incapacità di comunione, paura di vedere la realtà.

Vi proponiamo come al solito una serie di esercizi perché possiate anche voi, come tanti altri, parlare con «tutta» la testa: capelli, viso, occhi, orecchi, bocca, lingua, mento, persino con il naso, sia o no storto o pendente verso destra come quello di Moscarda in «Uno, nessuno, centomila».

Alle pagine 52, 53, 54 vi elenchiamo una serie di sentimenti che il volto umano riesce a rivivere e comunicare riproducendo tre tavole di Pierre Richj e Jean-Christophe de Mauraige in «Impariamo a mimare» (Elle Di Ci, Leumann, Torino).

ESERCITAZIONI: LA TESTA

Gli esercizi che vi proponiamo devono essere fatti con precauzione, senza esagerare, sia nell'intensità del movimento che nella durata, tenendo presente che non tutti abbiamo le vertebre elastiche ed «oleate» alla stessa maniera.

La prima azione da compiere — e sarà tra l'altro una cura preventiva e appropriata dell'artrosi — è quella di riscaldare muscoli e articolazioni del collo massaggiandolo e con movimenti progressivi di rotazione e piegamento (non superare i due minuti).

Circonduzione

1. Movimento rotatorio della testa, sul collo che fa da perno, girando lentamente e gradatamente il volto a destra e a sinistra, partendo dal grado 0 sino a 100° (?!), nel caso raggiungete il 180° sappiate che siete un personaggio da circo...

2. Movimento rotatorio della testa, che mantiene il suo orientamento in avanti, intorno all'articolazione del collo. È importante armonizzare la respirazione con il movimento.

Stiramento

Tirare verticalmente il collo (imitando la giraffa) e comprimerlo fino ad incassare la testa tra le spalle.

Bilancia pendolo

Piegare la testa in avanti espirando sino a toccare il petto con il mento; ripiegarla indietro inspirando; così da sinistra a destra.

Tensione

Protendere in avanti, a destra, a sinistra, il volto conservando ferme le spalle.

Rotazione

Far roteare il volto, sempre rivolto in avanti, spostando l'asse verticale, a destra la fronte e a sinistra il mento, tenendolo fisso al centro (che è la punta del naso).

ESERCITAZIONI: IL VOLTO

Concentrazione e decentrazione

Con il supporto respiratorio concentrare il volto sul naso che è il fuoco centrale (espirazione), allontanarlo dal naso (inspirazione).

La fronte

Liscia, distesa e corrugata.

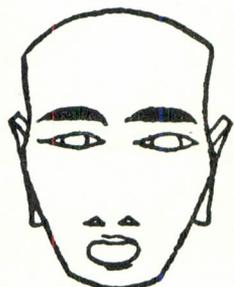
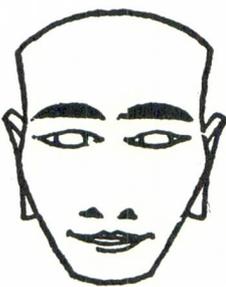
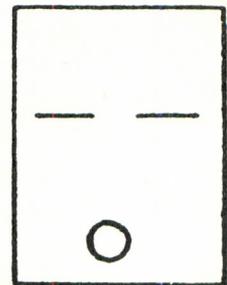
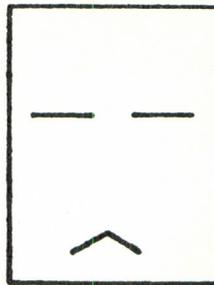
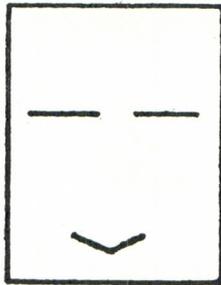
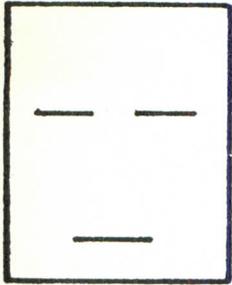
TAVOLA 1^a

SICUREZZA

OTTIMISMO

PESSIMISMO

STUPORE



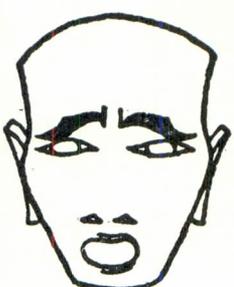
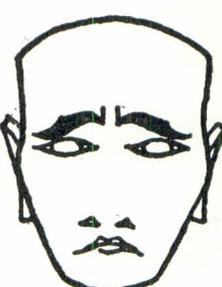
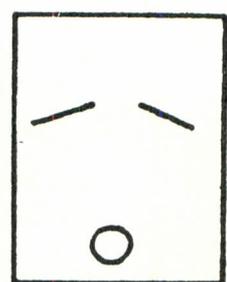
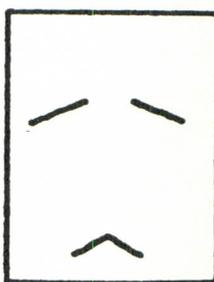
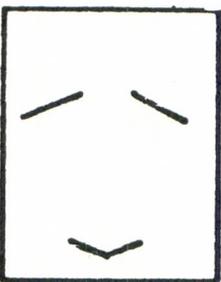
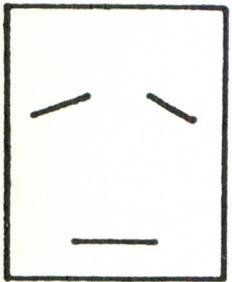
1. Sereno

2. Felice

3. Triste

4. Sorpreso

CALMA



5. Sognante

6. Preoccupato

7. Scoraggiato

8. Dolorante

ANSIETA'

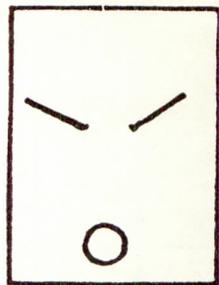
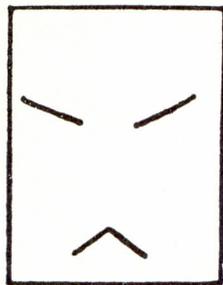
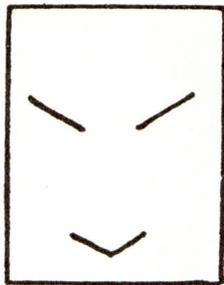
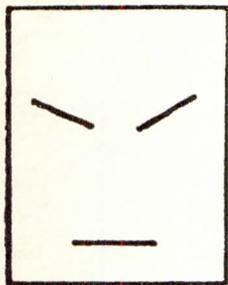
TAVOLA 2^a

SICUREZZA

OTTIMISMO

PESSIMISMO

STUPORE

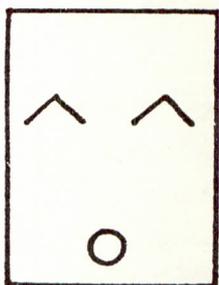
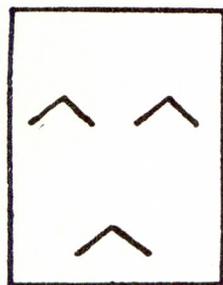
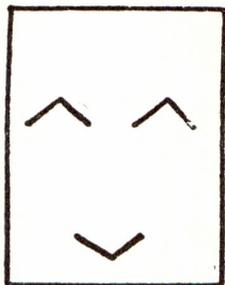


9. Irritato

10. Sarcastico

11. Furioso

12. Contrariato



13. Aperto

14. Tentatore

15. Deluso

16. Molto sorpreso

IRRITAZIONE

INTERROGAZIONE

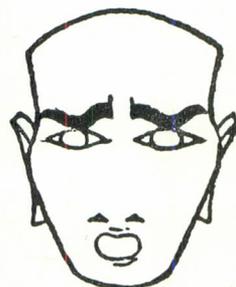
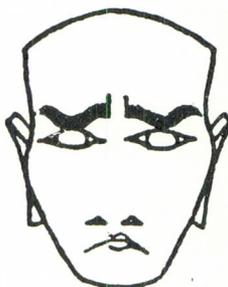
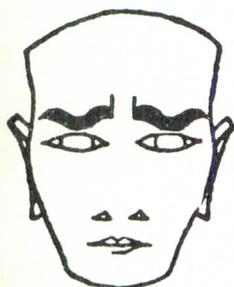
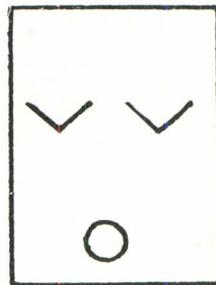
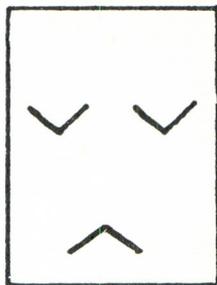
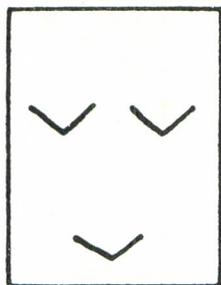
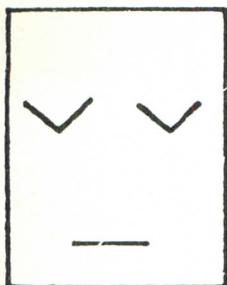
TAVOLA 3^a

SICUREZZA

OTTIMISMO

PESSIMISMO

STUPORE

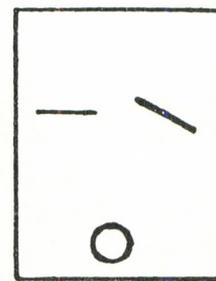
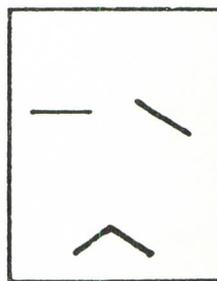
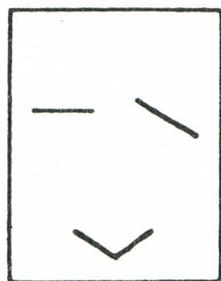
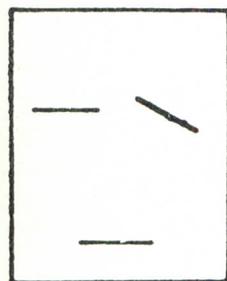


17. Risoluto

18. Calcolatore

19. Sospettoso

20. Indignato



21. Timido

22. Sottomesso

23. Irresoluto

24. Amareggiato

OSTILITÀ

ESITAZIONE

Sopracciglia

Elevarle al massimo, concentrarle, rilassarle.

Le narici

Dilatarle e contrarle, sempre con supporto respiratorio.

La bocca

Apertura e chiusura... in tutti i sensi e direzione. E poi imita un americano con un chewing-gum in bocca.

Gli orecchi

Allenando i muscoli parietali potrai muovere gli orecchi quasi come quelli di un cane (?!), il destro, il sinistro, i due contemporaneamente.

La parrucca

Anche la parrucca può «muoversi» ed esprimersi con un allenamento del cuoio capelluto. Si tratta di prendere coscienza della possibilità di questi movimenti.

ESERCITAZIONI: GLI OCCHI

Le esercitazioni da fare con gli occhi saranno duplici (come quella di altri sensi): ricevere e comunicare messaggi; guardare e vedere, esprimersi.

Esplorazione dello spazio

Seguire con gli occhi una linea che si protende verso l'orizzonte, all'infinito.

Scoperta

Visualizzare un oggetto reale o immaginario, e riuscire a descriverlo con gli occhi e con il volto, in modo tale da far comprendere anche nel caso fosse immaginario di che oggetto si tratta.

Emozioni

Scoprire con lo sguardo un oggetto in sala e sentirsi attratto o respinto, a secondo della simpatia o ribrezzo che può suscitare la cosa, l'animale o la persona.

Occhi di falco

Da fermo, con gli occhi, ipnotizza la preda, la raggiunge.

ALTRE ESERCITAZIONI IN GRUPPO

La danza del viso

Da seduti oppure in piedi cercate di seguire il ritmo di una musica scelta da voi, solo con i movimenti del viso: mento, labbra, lingua, guance, occhi, fronte, sopracciglia.

Potete anche scegliere un solo elemento del viso e danzare solo con quello.

Smorfie

Studiate prima un certo numero di smorfie, ognuno singolarmente. Poi ini-

ziate a camminare liberamente nello spazio, ed ogni volta che incontrate un compagno fategli una smorfia, e lasciate che il corpo si modifichi secondo le varie smorfie.

Maschere facciali

Il lavoro si svolge a gruppi di tre. Il primo propone una maschera facciale, cominciate sempre con maschere molto semplici, il secondo dopo aver osservato attentamente la maschera cerca di riprodurla sul suo viso il più esattamente possibile, il terzo controlla la precisione del lavoro. L'esercizio termina quando tutti i tre hanno proposto almeno cinque maschere a testa.

Lo scultore

L'esercizio è per due persone. Ci si siede uno di fronte all'altro e, a turno, si cerca di modellare il viso del compagno, creando una maschera facciale di vostro gradimento. Per modellare il viso del compagno si usano esclusivamente le mani. È vietato parlare e mostrare sul proprio viso l'espressione che si vuol modellare sul viso del compagno.

Lo specchio

Per questo esercizio è necessario procurarsi uno specchio di medie dimensioni. Si appoggia lo specchio su di un tavolino e ci si siede davanti in modo che lo specchio rifletta dal mezzo busto in su. Si scelgono alcuni stati d'animo e sentimenti ben definiti e definibili (stupore, gioia, tristezza, ecc.), e per ognuno di questo si assume una o più maschere facciali. Assunta la maschera, la si studia, con l'aiuto dello specchio, fin nei minimi particolari. Abbandonate la maschera e riprendetela con estrema precisione. Questo lavoro si affronta singolarmente e in un luogo che permetta di concentrarsi.

ROBOTS

PERSONAGGI:

— *due mimi: un ragazzo ed una ragazza*

COSTUMI:

— *calzamazia*

OGGETTI:

— *nessuno*

NOTA:

Il mimo è diviso in due parti ben distinte. Nella prima parte i mimi dovranno curare in maniera particolare lo studio e la precisione dei gesti meccanici da robot. Le gambe ed il busto sono rigidi, gli occhi sono immobili, il corpo si muove a segmenti, un movimento alla volta. La camminata, a gambe rigide, dev'essere simile ad un leggero scivolare, a passettini, come su dei cuscinetti d'aria. Il busto si muove solo spostandosi in avanti. La testa

si muove in tutte le direzioni, tranne che per voltarsi indietro, con movimenti rigidi e lenti. Le braccia sono divise in tre segmenti: il polso, il gomito, la spalla; quindi fate molta attenzione nell'effettuare lo studio dei movimenti. Avrete svolto un buon lavoro quando darete l'impressione, a chi seguirà le vostre prove, di essere veramente dei robots, delle macchine prive anche della benché minima parvenza di umanità.

Il bacio segna la fine della prima parte e l'inizio della seconda.

Un'attenzione particolare dev'essere dedicata alla scelta delle musiche. Per la prima parte del mimo consigliamo della musica elettronica, spaziale; per la seconda parte, una musica in netto contrasto con la prima, ad esempio una danza popolare tipo tarantella o un saltarello.

AZIONE:

1. I due mimi sono immobili, rivolti verso il pubblico, al centro della scena.
2. Il ragazzo-robot inizia a muoversi, prima un braccio poi l'altro. Cammina in avanti. Si ferma. Gira. Riparte.
3. Anche la ragazza-robot inizia a muoversi, vagando nello spazio scenico.
4. I due si incontrano.
5. Il ragazzo-robot tende le braccia verso l'altro robot, come per un abbraccio, e resta immobile.
6. La ragazza-robot ripete gli stessi gesti del primo robot, ma con il braccio destro colpisce ripetutamente il viso dell'altro.
7. Il ragazzo abbassa le braccia, si gira e si allontana.
8. Anche la ragazza, dopo aver dato alcuni schiaffi a vuoto, abbassa le braccia e si allontana.
9. Dopo aver vagato nello spazio scenico, i due robots si riavvicinano.
10. Si fermano uno accanto all'altro rivolti verso il pubblico.
11. Il ragazzo-robot alza il braccio sinistro, lo piega, chiude la mano formando il pugno. Alza il braccio destro, lo piega, e con la mano aperta colpisce il pugno sinistro dando così una gomitata all'altro robot.
12. I due si allontanano di nuovo.
13. Si riavvicinano con le braccia tese l'uno verso l'altro.
14. Giunti molto vicini, piegano il busto in avanti, tendono il viso e si scambiano un bacio.
15. Ed ecco avvenire repentinamente la metamorfosi: da robots a esseri umani.
16. Iniziano così una danza estremamente vitale e gioiosa.
17. La danza ed il mimo terminano con un abbraccio ed un bacio.

N.B. Nella prima parte del mimo gli attori dovranno porre molta attenzione nel non accelerare i movimenti, infatti, per una maggiore efficacia, debbono avere sempre lo stesso ritmo.

Attenzione anche a non lasciar trasparire alcun sentimento o stato d'animo sul viso durante la prima parte.

PREPARIAMO IL SONORO

per una serie di diapositive

Carlo Alvoni

Il lavoro da compiere prima di registrare il sonoro delle tue diapositive è vario, suddiviso in diversi cicli di operazioni e lo si può ricordare assai in breve:

PRIMA DEL SONORO

1. Scegli l'argomento e imposti il lavoro: prendi degli appunti o scrivi già il copione (storyboard).

2. Scatti le foto (o usi quelle in commercio). Queste due prime operazioni sono spesso confuse e magnetiche (v. EG 78 / n. 4, p. 67).

3. Scegli le foto e le disponi in sequenze. Prima le scegli guardandole da un visore (per esempio), poi proietti quelle scelte (per «vedere» il programma). Costringiti a fare le sequenze: ti troverai a ragionare, a «svolgere» l'argomento, a disporre — frase dopo frase — il tuo messaggio in modo chiaro ed appetibile.

4. Con gli appunti presi finora scrivi il copione (e se l'avevi già scritto inizialmente, ora lo correggi), dividendolo in settori: numero progressivo delle diapositive - breve descrizione della diapositiva - tempo di proiezione - testo parlato - musica - rumori - effetti speciali (v. EG 78 n. 4, p. 68).

5. Il tempo di proiezione di ogni diapositiva dipende da diverse scelte: emozione, ritmo, tono... (v. EG 79 n. 3, pp. 42-44).

Leggi il testo parlato e cronometra la lunghezza per ogni singola diapositiva, per controllare se si può inserire nel tempo previsto. Così

pure, risenti la musica che hai scelto e scritto sul copione, usando il cronometro e controllando se gli effetti voluti (proprio quella frase musicale, quello strumento, ecc.) rientrano nel tempo indicato sul copione.

Molto della riuscita finale dipende da questo lavoro che è l'aggiustamento quasi definitivo tra le varie parti che compongono l'audiovisivo. Ora vediamo, innanzitutto, come preparare il sonoro; in un secondo intervento ci occuperemo di come registrarlo.

CHE COSA OTTIENI CON IL SONORO

Preparare un programma per un group-media significa codificare un messaggio in modo da renderlo comunicabile.

Il sonoro in un audiovisivo è una codificazione sonora (espressa con tutto quanto riguarda l'udito) che, insieme alla codificazione visiva comunica un messaggio.

Il sonoro segue proprie leggi in quanto può avere:

1. funzione esplicativa dell'immagine (quando da sola non riesce a dare tutto il messaggio);
2. funzione emotiva (se suscita o stimola emozioni);
3. funzione enfaticizzante (se sottolinea ed esalta quanto comunica l'immagine).

Di volta in volta devi decidere qual è lo strumento migliore per comunicare il tuo messaggio: anche il silenzio è espressivo; anche il te-

sto; e se il testo è emozionale, la musica trova un'ottima collocazione.

Precisa Pierre Babin: «Il sonoro non è necessario per accompagnare immagini o giochi di diapositive. È bene tenerlo presente.

L'importante è di potere sempre giustificare la presenza di questa o di quell'altra immagine o suono. Se queste immagini possono varcare la coscienza degli spettatori senza alcun aiuto sonoro, e se l'effetto ottenuto ha la forza auspicata, a che pro aggiungere del sonoro? Talvolta il mettere o l'aggiungere del sonoro può comportare un rischio reale di dispersione».

La presenza del sonoro dipende dunque da una scelta e decisione iniziali (se usarlo oppure no, in quella comunicazione). Le altre questioni vengono tutte dopo: come preparare il testo parlato, quale musica, ecc.

Per un buon testo parlato

1. Preparando il sonoro per un pubblico non ristretto, usa un testo semplice, che possa essere capito da tutti.
2. Non insistere sulla ridondanza; e quindi non dire a parole ciò che l'immagine dice già da sé (e meglio!).
3. Teoricamente, se un testo è veramente pertinente ad un'immagine, dovrà essere detto durante la proiezione di quell'immagine, anche a costo di essere troppo lungo. Però è sempre meglio tagliarlo in due o più parti e leggerlo con due o più diapositive; oppure variare la comunicazione in modo da non dilungare il parlato su di una sola diapositiva (perché è indispensabile tener conto del ritmo; v. EG 79 n. 3, pp. 42-44).
4. Per sincronizzare la proiezione della diapositiva e il suo significato, non far partire il commento subito all'inizio della nuova diapositiva perché l'occhio è preso dalla novità dell'immagine e in tali momenti l'attenzione non deve venir distratta dal parlato. Lo spettatore ha bisogno di un commento contemporaneo, che sincronizzi cioè la percezione visiva (completa dopo tre secondi circa) con quella uditiva.
5. Con il testo si corre spesso il rischio di essere proprio minuziosi e pedanti. Perché il sonoro possa moltiplicare la forza dell'immagine,

non devi temere di ricorrere, per esempio, alla poesia; oppure a commenti in contrasto con l'immagine (comico, ironico, satirico, tragico...). Per esempio, in «Prova d'orchestra» di Fellini l'intervista lirica dell'Arpa viene commentata da rumori e grida di forte contestazione (direttore, direttore, non ti vogliamo più...).

In questo caso l'immagine e la parola (dell'Arpa) e il sottofondo sono messi in evidenza ambedue; cioè, lo spettatore avverte meglio il lirismo dell'intervista all'Arpa e la virulenza della contestazione.

6. Non annacquare il testo significa mettere il problema in primo piano, esprimerlo in maniera forte e decisa, spingere lo spettatore a riflettere e a dare/darsi una risposta o almeno a ricercarla con urgenza ed impegno.

7. Chiediti spesso qual è lo scopo del tuo audiovisivo e che cosa vuoi dire non solo nell'insieme ma anche in ogni sua parte; ciò ti farà evitare lungaggini, deviazioni, svisamenti...

8. Immagini, testo, musica, rumori si influenzano a vicenda per esprimere insieme; quindi, durante le operazioni per preparare l'audiovisivo, anche il testo richiede adattamenti rispetto al progetto iniziale: si toglie ciò che l'immagine dice già, si accorcia là dove il ritmo richiede un tempo di proiezione più breve (e non era stato previsto in fase di progettazione), si esamina meglio il tono (se è indovinato, se immagini e testo ben vi si accordano).

Musica per un messaggio

All'interno di una serie di diapositive esistono delle sequenze, come nel film: dialettiche, di approfondimento, didattiche, di struttura del racconto... Per ognuna devi scoprire l'andamento; e se è patetico, metterai musica patetica, se il ritmo è allegro metterai musica allegra...

Oppure commenterai per contrasto, usando musica che è all'opposto delle immagini o del testo.

Nelle sequenze che sviluppano una certa emozione, la musica comunica la totalità di tale emozione.

È quindi senza senso dire: ho un bel disco e lo metto dall'inizio alla fine dell'audiovisivo, così ho risolto il problema della musica.

Ecco perché, se vuoi fare una colonna sonora significativa e non solo riempitiva, devi scrive-

re una sceneggiatura anche per la musica, nell'apposita colonna dello story-board (copione).

Musica a frasi

Per poter parlare o scrivere devi conoscere un certo numero di parole: quante più ne conosci, tanto più sei efficace; quanti più sinonimi sai distinguere, tanto meno ti ripeti.

Così, quanto più conosci di musica, tanto più ti è facile parlare con la musica. È quindi indispensabile conoscere molta musica, e analiticamente (cioè frase per frase): può infatti servire una sola frase, da collegare con un'altra frase di un altro brano.

Chi non possiede questa memoria musicale, quando decide di scegliere la musica per un audiovisivo, in realtà decide di mettersi ad ascoltare musica, fino al momento in cui ha incontrato le varie frasi (o brani) musicali di cui ha bisogno.

Ascoltare e immaginare

Oggi ci rifugiamo nella conferenza e nello scritto (e non facciamo audiovisivi) perché la nostra cultura è verbale. In questo caso, ci è utile ascoltare musica visiva e immaginare anche l'immagine (un po' come il film «Allegro non troppo» di Bozzetto).

Non tutta la musica è visiva; per ciò non tutti i buoni musicisti sono adatti per fare una colonna sonora (e quindi un audiovisivo). «Schiaccianoci» e «Quadri per una esposizione» sono esempi classici di musica visiva.

Andando al cinema, prova a restare ad occhi chiusi per ascoltare soltanto (e aprirli poi alla seconda proiezione): potrai migliorare sia la capacità di ascolto che quella immaginativa.

Musica elettronica

Devi cercare brani validi, ma tenendo presente lo spettatore. Certi brani, per esempio, sono stati collegati a certi film (come «Anonimo veneziano», «L'arancia meccanica», le musiche di Morricone nei western all'italiana di Sergio Leone, La febbre del sabato sera...): avendo rafforzato quelle immagini, difficilmente possono essere usati per altre immagini.

Anche la musica molto conosciuta, troppo comune, distrae, non fa entrare nell'emozione.

È preferibile — suggerisce Mario Comoglio del settore Audiovisivi dell'Elle.Di.Ci. di Torino a cui abbiamo chiesto la maggior parte dei consigli qui trascritti — ascoltare musica elettronica (non cantata) e cercare lì quei brani di cui hai bisogno. In genere è soddisfacente la musica classificata come tedesca. Ti faccio lo esempio di alcuni dischi:

— Popol Vuh (distribuzione EMI): Aguirre, Yoga;

— Tangerine Dream (Distr. Ricordi): Phaedra, Stratosfear; Force Majeure;

— Klaus Schulze: Irrlicht; Body Love;

— Tomita: Sound 2000; Firebird (Stravinski, L'uccello di fuoco; Debussy, Preludio al pomeriggio di un fauno; Mussorski, Una notte sul Monte Calvo); Mussorski, Quadri di una esposizione; Kosmos;

— Mike Oldfield (Virgin Records, London): Hergest Ridge;

— Galactic Supermarket;

— Edgar Froese, Aqua (Virgin Records, London);

— Stravinski (ma suonato con il moog)...

Dopo questo elenco comprendi meglio che ricerca fare nei negozi di dischi per trovare brani adatti alle tue colonne sonore.

Come far intervenire la musica

Lasciamo da parte il caso (non semplice) in cui il sonoro sia costituito da sola musica (vedi un esempio in EG 79 n. 4: «Due note per vivere»).

Quando vi sono il testo parlato e la musica, bisogna agire sovente sul volume. La musica infatti aumenta di volume quando non c'è il parlato e diminuisce quando il parlato riprende. Il cursore del volume va usato senza precipitazione e senza sbalzi.

Abbassa la musica un paio di secondi prima che inizi il parlato, così la musica non lo copre e inoltre lo spettatore è avvertito che sta per ricevere una nuova informazione attraverso la parola.

Oltre alla diminuzione/aumento del volume, è possibile la dissolvenza incrociata: mentre un brano musicale sfuma lentamente, ne sta emergendo un altro e vi sono attimi in cui coesistono.

Se desideri sottolineare che un argomento (o una parte) termina e ne inizia un altro, fa uno stacco musicale, e prima di riprendere il testo fa un attimo di respiro per far godere un po' la musica nuova.

Nel ritmo di tutto l'audiovisivo non serrare insieme molte argomentazioni; prevedi quindi dei momenti in cui richiedi l'attenzione dello spettatore e momenti in cui lo gratifichi, anche con un accenno ad un brano musicale. E allora la musica deve essere ad ampio respiro, riposante; oppure allegra...

Ottima resa possono avere gli strumenti solisti in momenti chiave, perché più facilmente esprimono od esaltano l'emozione insita nella comunicazione che si sta svolgendo.

Se devi collegare due brani musicali con tonalità incompatibili, ricorri ad uno di quei giradischi che hanno la possibilità di variare, sia pure di pochissimo, la velocità e quindi di mutare lievemente la tonalità del pezzo.

I rumori

Servono talvolta dei rumori che accompagnino le immagini, non certo in un senso tanto veristico per cui ogni immagine debba avere i suoi rumori. Ritorna qui il principio — non mai sufficientemente ribadito — che l'audiovisivo è un linguaggio per un messaggio, una comunicazione; la pedanteria nella corrispondenza tra immagine e rumore sarebbe quindi assai dannosa.

Talvolta il rumore può anche non essere richiamato dall'immagine (o viceversa). Basti pensare al fischio di un treno lontano, usato in sequenze filmiche evocative.

Alcuni rumori si possono costruire artigianalmente o raccogliere «dal vivo» (canti di volatili...). Altri, più specifici, si possono reperire su dischi o cassette. Ecco tre indicazioni utili al riguardo:

a) *Effetti sonori*. Sono 17 dischi (il cui numero aumenta di anno in anno) con 471 rumori ed effetti sonori. Catalogo gratuito. Vedette Records. Editoriale Sciascia, 20089 Rozzano (MI), via Brodolini, tel. 02/8258541-43-44;

b) *400 effetti sonori per film*. Sono 10 cassette al prezzo di L. 36.000. I 400 effetti sonori sono facilmente reperibili in base ad un indice con più di 600 voci. ELO, 20129 Milano, via Pietro Calvi 3. Questa ditta vende solo ai rivenditori;

c) *5 bobine di aerei e treni*.

— Aerei (decollo, ascesa, comunicazione radio, volo, atterraggio): Condor Boeing 727; Condor Boeing 707; Condor Boeing 747; Hapag Lloyd Boeing 727-100.

— Ferrovia (partenza treni, ruote, scambi, fischi locomotive, ecc.).

— Ogni titolo rappresenta una bobina (diametro cm 8, vel. 9,5 cm/sec, lunghezza 25 m circa, prezzo L. 7.000 circa). Rowi Italiana, 20141 Milano, via A. Sforza 87, tel. 02/8433686.

Aggiustamento finale

La preparazione del sonoro non si conclude esattamente come era stata preventivata. E tanto meno, qualcuno scrive il testo, un altro lo visualizza tale e quale e un terzo lo sonorizza così com'è. Tutti questi passaggi sono invece da considerarsi insieme: il definitivo è sintesi. Rivedendo e riascoltando si ritocca, si cancella, si sistema: il tutto acquista un suo volto a seconda del ritmo, del tono... E può essere questione solo di secondi o di mezzi secondi che pure contano.

Ora si può procedere a registrare il sonoro su un nastro magnetico.

Per approfondire l'argomento: Ray Beaumont-Graggs, *Slide-Tape and Dual Projection*. London, Focal Press, 1975.

L'ARMONICA A BOCCA E LA VOCE

Musica insieme

Luciano Scaglianti

ARMONICA A BOCCA

Concludiamo questa rapida rassegna di strumenti con la presentazione dell'armonica a bocca, la cui classificazione è discussa.

L'armonica a bocca occupa una posizione particolare nell'ambito degli strumenti. Nata da non molti decenni è stata a lungo considerata niente più di un giocattolo; questo perché, originariamente, era diatonica, e, in quanto tale, consentiva scarsissime applicazioni. Per questo motivo si è provveduto ad aggiungere un meccanismo chiamato «registro» che consente, in pratica, di unire nello stesso strumento due scale diatoniche, l'una accordata in Do magg., e l'altra in Do diesis magg., permettendo così di suonare tutte le note della scala cromatica. L'armonicista, soffiando e aspirando, mette in vibrazione delle anse libere; ogni foro può produrre quattro note: due soffiate e due aspirate (una usando il registro).

L'estensione è una delle doti straordinarie di questo strumento: i modelli più comuni hanno 3 o 4 ottave, quest'ultime racchiuse in uno spazio inferiore a 20 cm!

Con l'armonica si possono suonare brani per oboe, flauto e violino (di quest'ultimo solo parti facili), tuttavia i suoi problemi tecnici sono assai diversi da quelli degli altri strumenti a fiato. Il fatto che le note si ottengano soffiando e aspirando, se consente una respirazione quasi normale in brani lenti, costringe il diaframma, nei passi virtuosistici, ad una inusitata ginnastica. Impegnativo il legato, molto difficili i «salti» superiori alla decima, i trilli sulle note alterate e le scale eseguite velocemente. Il tim-

bro, che dipende anche dalle capacità dell'esecutore, è estremamente terso e penetrante, ma, con opportuni artifici, può divenire vellutato e malinconico; si arricchisce inoltre di molti effetti (vibrato, wha-wha, ribattuto a «r» ecc.). Lega perfettamente con la chitarra, l'organo, il pianoforte, il violoncello e il basso. E' essenzialmente un solista, ma anche un ottimo «controcanto» ricco di timbro scuri, quasi da viola. Molto poco usata in Italia, l'armonica si è ormai affermata come strumento autonomo negli U.S.A. dove conta complessi e virtuosi. Anche i compositori stanno finalmente scoprendo questo strumento e già artisti del calibro di Tcherpnin, Hovhannes, Egk, Villa Lobos, Williams, Milhaud ed altri, hanno composto brani per armonica.

Oltre alla cromatica esistono altri tipi meno noti di armoniche: quella che produce accordi, l'armonica basso, la vineta (abbina gli accordi fondamentali con i rispettivi bassi), il polifonico, ecc.

Tutte queste armoniche sono usate quasi esclusivamente nei complessi.

LA VOCE

Terminiamo questa prima parte con qualche breve cenno sullo «strumento musicale» più importante e suggestivo: la *voce umana*.

Iniziamo col richiamare il meccanismo elementare della produzione della voce:

Gli organi interessati sono sostanzialmente tre: — la *laringe*, contenitore delle due corde vocali;

— la *cavità di risonanza*, in cui viene amplificato il suono delle corde vocali in vibrazione;
— i *polmoni-mantici* dello strumento-voce, collegati alla laringe mediante la trachea.

Quando si parla o si canta i polmoni vengono compressi dal basso verso l'altro dal «*diaframma*» (grande membrana che separa l'organo della respirazione dagli organi della digestione); l'aria sotto pressione viene spinta, attraverso la trachea, nella cavità della laringe che contiene le due corde vocali, simili a due lamine orizzontali orientate in avanti.

Tali corde vocali, in stato di riposo (silenzio) sono separate, ma al momento in cui si vuole parlare o cantare, esse si chiudono; poi al comando del cervello cominciano a «*vibrare*»: così nasce la voce.

Tale suono, infine, sia per poter essere percepito esternamente, sia per acquistare consistenza e bellezza, deve essere amplificato nella faringe, nella bocca e nelle fosse nasali.

Alcuni consigli pratici:

- a) *Buona respirazione* - La pratica di una buona respirazione è la prima cura da fare per ottenere una voce corretta.
- b) *Buona impostazione* - Occorre far «*risuonare*» bene la voce.
- c) *Emissione corretta* - Bisogna curare bene sia l'attacco del suono (né di gola né soffiato), sia l'intonazione (!).
- d) *Pronuncia giusta* - Occorre un buon lavoro sulle vocali, consonanti e dittonghi e una curata articolazione delle sillabe e dei suoni.

Terminiamo con uno schema, utile per gli «ar-

rangiatori» relativo alle estensioni dei *vari tipi di voce*.

- a) *soprani* (voci femminili e bianche, cioè donne e ragazzi/e): dal *do* sotto il rigo (chiave di *sol*) al *sol-la* sopra il rigo;
- b) *mezzo-soprani*, dal *la* sotto il rigo al *mi-fa* sopra il rigo;
- c) *contralti*, dal *fa* sotto il rigo al *re* (quarta linea);
- d) *tenori I* (voci virili), dal *do* sotto il rigo al *sol-la* sopra;
- e) *tenori II*, dal *si-la* sotto il rigo al *fa* sopra;
- f) *baritoni* (chiave di *fa*) dal *la* sotto il rigo al *mi* sopra;
- g) *bassi* (chiave di *fa*), dal *fa* sotto il rigo al *do-re* sopra;
- h) *bassi profondi* (chiave di *fa*), dal *mi-re* sotto il rigo al *si-do* sopra.

CENNO BIOGRAFICO

Chi volesse approfondire gli argomenti svolti in questo e nei precedenti articoli di «Musica insieme» può utilmente consultare:

- 1) Vari: Enciclopedia della musica - Garzanti.
- 2) Della Corte-Pannain: Storia della musica - Utet.
- 3) Dizionario musicale Larousse - Edizioni Paoline.
- 4) Vari: La Musica (Enciclopedia storica; Dizionario) - Utet.
- 5) Musica e assemblea nn. 3, 4, 5, 6, 7, - Que-
riniana.
- 6) Il libro della Musica - Garzanti Vallardi.

PRIGIONIERO DI UN MITO

Bob Dylan: come la rinuncia e il ripiegamento individualista possono diventare, involontariamente, rabbia e malessere di un'intera generazione.

Giovanni Mauri

Abbiamo visto nei tre precedenti momenti di Parabola di una vita (EG 79 n. 1-2-3), la lenta evoluzione — narrata in prima persona — di un giovane poeta che a 23 anni aveva già consumato la sua stagione più entusiasmante. Da quel momento il personaggio Dylan riesce sempre meno a staccarsi da un tentacolare ingranaggio commerciale, che tuttavia — ci sembra di poter affermare con una certa sicurezza — non riuscirà mai a condizionarne le scelte e i cambiamenti.

Situazione rara nelle quotidiane vicende della musica di consumo e di grande pubblico, sarà piuttosto vero il caso contrario: la forza fornitagli da un successo così inatteso e improvviso, sempre nuovo e costantemente rinnovato, la capacità di colpire misteriosamente il cuore delle grandi masse, lo abiliterà di fronte al potere economico a realizzare qualsiasi desiderio, lavoro, aspirazione: al di sopra o contro tutte le mode, come una sorta di mito vivente cui è lecito — in virtù di una risposta economica sicura — essere fino in fondo se stesso.

Per parlare di questo nuovo momento dell'evoluzione di Dylan-poeta abbiamo preferito abbandonare la prima persona: quasi a significare il passaggio da una descrizione ingenua, intessuta di giovanile entusiasmo e di commossa partecipazione, ad una narrazione invece più estranea, distaccata, lontana: con l'occhio attento di chi osserva un fenomeno più per interesse e curiosità che per una vera risonanza di sentimenti.

Ma nonostante la struttura diversa rispetto ai tre momenti precedenti, l'intermittenza della coscienza — che si esprime attraverso le numerose frasi tra virgolette — rimane sempre uno dei punti più importanti, o addirittura qualificanti, del testo che segue.

Le canzoni prese in esame sono tratte dagli album:

- (5) Bringing it alla back home, marzo 1965
- (6) Highway 61 revisited, agosto 1965
- (7) Blonde on blonde, maggio 1966

Già nel 1964 la canzone di protesta, per Dylan, era soltanto una parentesi lontana. Nell'arco di tre anni si era consumato uno dei momenti più entusiasmanti nella storia della canzone e dell'espressione giovanile: un ragazzo di

vent'anni aveva fatto rinascere, certo senza rendersene conto fino in fondo, quello che per tutti gli altri era soltanto un pezzo di antiquariato. Ne aveva fatto un potente strumento di comunicazione per tutti i giovani, inva-

dendo di fatto, in modo lento ma inesorabile, tutto il mondo occidentale, con quella continuità e con quel modo così sotterraneo di imporsi che è tipico proprio delle cose durature. Ma a ventitré anni — quasi a presagire e a testimoniare un'ansiosa ricerca del nuovo, una irrequietezza ed insofferenza costanti poi in tutta la sua attività — a ventitré anni quel ragazzo è già stanco e deluso e non vuole più scrivere canzoni almeno esplicitamente protestatarie.

UNA PROTESTA PIÙ RADICALE

Così, secondo tutte le apparenze, Dylan sembra abbandonare la strada che lo aveva portato al successo e alla sicurezza, intenzionato più che mai a disfarsi di quel personaggio che adesso gli andava troppo stretto, e che la più parte del *suo* pubblico pretendeva di potergli appiccicare addosso. Ancora oggi, a quindici anni di distanza, è facile sentire parlare i suoi più vecchi estimatori di un suo presunto *tradimento*, con quel tono di rammarico e di delusione che di solito si riserva agli arrivisti e agli arrivati, a quelli che hanno speculato sull'ingenuità delle masse o a quelli che si sono arricchiti vendendo una facile merce di immediata fruizione.

Ma non si tratta di alcun tradimento. In una intervista di quel periodo dichiara: «Faccio della musica, scrivo delle canzoni. Ho una certa visione delle cose e penso che tutto dovrebbe avere un certo ordine. E basta. Penso che ci sia gente addestrata per fare il *leader* o balle del genere. Io sono solo una persona e faccio quello che faccio. Cerco di continuare per la mia strada e di non lasciarmi imbrigliare. E basta. È sempre musica, come il resto. Dentro di me so quello che sto facendo, e anche chi ha un minimo di immaginazione può indovinare... Ora scrivo in maniera più concisa di prima, in un modo che non inganna». E dietro a questo più volte affermato disimpegno c'è la coscienza di non poter incidere sulla dinamica storica, il pessimismo, la rinuncia, il ripiegamento, l'impossibilità e il rimpianto. Resta soltanto il bisogno fondamentale, quasi fisiologico, di riuscire a formulare — e di formulare a nome di tutti, con lucidità e convinzione, attraverso immagini martellanti ed ossessive di «distorsione im poetica» —

il malessere e l'ostilità ad un certo tipo di vita: senza tirare in causa teorizzazioni politiche o tanto meno scelte ideologiche. E proprio in mente, nasceva una canzone di protesta più radicale e più vissuta, dove alla protesta esplicita, alla denuncia, al riscatto dall'alienazione si erano sostituiti adesso l'ira, la solitudine, la disperazione, il furore: la rabbia e la vendetta.

Con il consueto decennio di anticipo, la gioventù americana più sensibile aveva vissuto negli anni '61-'63 quello che per noi sarebbe stata la primavera del '68, e negli anni successivi si era spezzata in una miriade di movimenti anarchico-libertari, dediti alla droga, al vagabondaggio, alla riflessione e pseudomeditazione, alla utopica liberazione dagli schemi di una società alienante. La banalità dell'ala *creativa* degli *autonomi* di casa nostra non è che un'immagine, distorta e rimpicciolita, del travagliato cammino del *Movement* e della controcultura americana in quegli anni. L'opposizione fra *ideologico* e *creativo*, l'opposizione fra *personale* e *politico* affondano dunque le loro radici nell'America di un decennio fa e oltre, con i suoi movimenti per i diritti civili e le manifestazioni contro la guerra nel Vietnam, ma anche con i suoi *flower power*, *turn on, tune in, drop out* e altre correnti *antiautoritarie* della cultura giovanile: con unica matrice comune il ripudio della politica in generale (ecco il *tradimento!*), il ritorno alla natura, la droga, la scoperta e la valorizzazione dell'*io individuale*, le religioni orientali e la cultura *beat*.

PARANOIA BLUES

Canzone della nevrosi, dunque, creata e interpretata da un individuo nevrotico, così come possiamo ascoltarla — nella sua forma più virulenta anche da un punto di visto musicale — attraverso il genere tradizionale del *blues*: che si fa ora incalzante, ossessivo, frenetico, per esprimere un'agitazione interiore difficilmente traducibile in parole, uno stato d'animo di tristezza profonda e di *noia*, un senso generico di intrappolamento nella grigia prigione del quotidiano da cui non è possibile evadere: «...È qualcosa che hai fatto Dio sa quando / ma lo stai facendo di nuovo / È meglio che te la fili dal cortile / ... / Fai attenzione ra-

gazzo: qualsiasi cosa hai fatto / cammina in punta di piedi / non prendere eccitanti / stai lontano da quelli che vanno in giro con gli idranti / pulisciti il naso / stai attento agli agenti in borghese / Non hai bisogno dell'uomo del tempo / per sapere da che parte soffia il vento / Ah, ammalati, guarisci / Perdi tempo intorno a un calamaio / ... / fatti nascere tienti al caldo / pantaloni corti / innamoramenti / impara a ballare / vestiti / fatti benedire / cerca di essere un successo / falle piacere, fagli piacere / compera regali / non rubare non fregare / vent'anni a scuola e poi ti mettono sul turno del giorno / fai attenzione ragazzo / tengono tutto bene nascosto...»¹. Il blues diventa allora soltanto uno stato d'animo che si ciba di paranoia e di nevrosi, una frustrazione che affonda le sue lontane radici nel passato e che quasi si vorrebbe esorcizzare nel gioco doloroso di parole vuote di significato, frasi sconnesse, legami sintattici annullati, musiche ripetitive ed ossessionanti fino alla stanchezza e, quasi, al disgusto fisico: un modo come un altro per scaricare un dolore misterioso e profondo, un malessere inscrutabile del proprio intimo, soltanto con il tramite di dieci minuti di musica e di rabbia, magari con l'ausilio di alcool e di droghe leggere, fino alla liberazione dell'ultima strofa che è quasi sempre quella più chiara: «Vorrei poterti scrivere dolce signora / una melodia così semplice che ti impedisse di diventare pazza / che ti sollevasse e ti calmasse / e facesse cessare il dolore / della tua inutile e futile conoscenza / Ma la mamma è in fabbrica / non ha scarpe / papà è in cortile in cerca di mangiare / io sono in cucina con i blues sepolcrali...»². ...«Oh lo stracciaiolo traccia cerchi su e giù per l'isolato: gli chiederei cosa gli succede, ma so che non parla / e le signore mi trattano con gentilezza e mi riforniscono di the in abbondanza / ma nel profondo del cuore so che ormai non posso scappare / ... / La brocca del the sembrò così sorpresa quando le chiesi perché si vestiva / con venti libbre di notizie appuntate sul petto / Ma mi insultò quando le dimostrai e bisbigliando le ripetevi: «Nemmeno tu puoi nasconderti / Vedi, sei proprio come me, spero che adesso tu sia soddisfatta / ... / L'uomo della medicina mi ha dato due cure / io come uno stupido le ho mescolate / e mi hanno strangolato il cervel-

lo / adesso la gente diventa sempre più brutta / e io ho perduto il senso del tempo / ... / I mattoni stavano sulla Gran Street dove i pazzi uomini del neon si arrampicano / è tutto così perfetto, sembra così ben calcolato / e io sono qui così impaziente seduto / aspettando di sapere quale prezzo dovrai pagare / per non dover ripetere tutto questo un'altra volta»³.

La nevrosi non è che il risultato di un male oscuro imprecisato che affiora dai versi e dalle esperienze personali di questo poeta del *juke-box*, e che facilmente — anzi, tanto più facilmente quanto più in modo inconsapevole — si fanno voce di desideri, di frustrazioni, di delusioni di grandi masse di giovani: come la bellissima *It's Alright, ma* che Dennis Hopper fa precedere alle sequenze finali del suo film *Easy Rider*, commossa e sofferta narrazione simbolica della storia degli *hippy* d'America: «Capire che sai troppo presto / che non ha senso neppure provare / ... / Il corno vuoto suona parole sprecate / ... / Hai voglia di gemere / ma a differenza di prima scopri / che saresti solo un altro che piange / ... Mentre alcuni annunciano vittoria, altri sconfitta / motivi personali grandi e piccoli traspaiono negli occhi di quelli che gridano / perché tutto quello che deve essere ucciso sia anche fatto strisciare / Parole di disillusione miagolano come pallottole / mentre dèi umani prendono la mira / fabbricano tutto, da fucili giocattolo che scintillano a crocefissi color carne che splendono nel buio / ... / Mentre predicatori predicano destini malvagi / insegnanti insegnano che il sapere aspetta / e il bene si nasconde dietro i suoi cancelli / ... / Una domanda nei tuoi nervi si accende / ma tu sai che non c'è la risposta / che possa soddisfare / impedirti di piantare tutto / da tenere bene in mente e non dimenticare / che non è lui o lei o loro o quello a cui tu appartieni / ... / Mentre colui che canta con la lingua in fiamme rantola nel coro della corsa dei topi / deformato dalle tenaglie della società / non gli importa di salire sempre più in alto / ma invece di tirarti giù nella fossa in cui si tro-

¹ *Subterranean Homesick Blues*, dall'album (5)

² *Tombstone Blues*, dall'album (6)

³ *Memphis Blues Again*, dall'album (7)

va / ... / E anche se i padroni dettano le leggi per i saggi e per gli sciocchi / io non ho niente mamma per cui vivere / ... / I miei occhi scontrano frontalmente cimiteri ripieni / falsi ideali / disprezzo la mediocrità così violenta / cammino capovolto ammanettato / scalcio con i piedi per liberarmi / grido: Va bene, ne ho abbastanza, che altro c'è da vedere?»⁴.

IL MALE OSCURO

Talvolta il senso accorato di impotenza che propaga dal male oscuro di un vivere senza significato si condensa in nebbie pesanti di ironia e di sarcasmo surreale, coagulate attorno a grumi simbolici che vanno ben al di là di un primo ascolto o di una prima lettura: come la *Highway 61*⁵ che riassume in sé tutta la lucida follia, il razionale suicidio collettivo consumistico che è ormai parte integrante della vita degli USA: «Dio disse ad Abramo: uccidimi un figlio / Se è così, disse Abramo, dove vuoi che lo ammazzi? / Dio disse: là fuori, sulla statale 61 / ... / Il giocatore errante si annoiava molto / cercava di creare la prossima guerra mondiale / Incontrò un agente pubblicitario che cadde dalle nuvole e disse / Non mi sono mai occupato di questo genere di cose / però credo di poterlo fare facilmente / basterà mettere delle panche al sole / e la faremo sulla statale 61»⁶.

O come lo spettrale *Vicolo della Desolazione* che scandisce la fine di ogni strofa degli 11 minuti dell'omonima canzone: la discesa in un inferno dantesco contemporaneo, uno spettacolo da baraccone che mette in scena un mondo alienato controllato da pazzi, un'umanità abbruttita, priva di dignità. Il Vicolo della Desolazione è la muta scena sulla quale si alternano figure normali e disgustose, eventi tragici e commedie farsesche, desideri inappagati e frustrazioni, squallide lotte per il potere e spaventosi vuoti metafisici: «Ecco che arriva il commissario cieco / l'hanno fatto cadere in trance / ha una mano legata al fucile ubriaco / l'altra la tiene nei pantaloni / le forze dell'ordine sono irrequiete / hanno bisogno di un posto dove andare»⁷. C'è anche la presenza di giovani che hanno costruito un muro attorno a sé per non comunicare con gli altri, e anche se rivestono la loro futile esistenza con un manto di inattendibili ideali

mistici, non riescono tuttavia ad essere diversi dalla meschinità comune: «Ofelia è sotto la finestra / per lei ho molto timore / A ventidue anni è già una vecchia zitella / lei crede la morte una cosa romantica / Indossa una maglia di ferro / La sua professione, la sua religione, il suo peccato è la mancanza di vita / E sebbene tenga lo sguardo fisso sul grande arcobaleno di Noé / passa il suo tempo a spiare nel Vicolo della Desolazione»⁷.

Qui, in questo gigantesco Vicolo della Desolazione che è l'America attuale (1965!) tutto sa di farsa e di finzione: «Adesso la luna è quasi nascosta / e le stelle incominciano a svanire / perfino l'indovina ha messo via i suoi arnesi / Il buon samaritano si sta vestendo / si prepara per lo spettacolo / andrà al Carnevale stasera»⁷.

Il grande teatro dei burattini è messo in piedi da un mondo impazzito dove il bene supremo è il possesso e il fine ultimo lo sfruttamento sui più deboli: dove i boia che manovrano i fili sono sempre ben nascosti, irraggiungibili ormai in quel groviglio di squallidi intermediari che sono le loro prime vittime: «A mezzanotte gli agenti e la ciurma sovrumana / escono fuori e arrestano tutti quelli che sanno più di loro / poi li portano nella fabbrica / dove la macchina dell'infarto viene legata alle loro spalle / e poi il cherosene viene portato a valle dalle fortezze / da assicuratori che vanno a controllare che nessuno scappi nel Vicolo della Desolazione»⁷.

Fuori frattanto si consumano i futili riti della polemica letteraria e la lotta per il «sono io il più bravo», tra l'indifferenza generale e il completo distacco di un mondo inebetito che «sta bene così com'è»: «Tutti gridano da che parte stai / Ed Ezra Pound e T.S. Elliot lottano nella torre di comando / mentre danzatrici di calipso li deridono / e pescatori presentano fiori tra le finestre del mare / dove le gra-

⁴ *It's Alright ma (I'm only bleeding)*, dall'album (5)

⁵ La *Strada Statale 61* attraversa gli USA da nord a sud, dal Minnesota alla Louisiana, lungo il corso interminabile del Mississippi: nastro d'asfalto solcato da miriadi di indifferenti automobili, quasi un simbolo surreale di una società opulenta votata al fallimento.

⁶ *Highway 61 revisited*, dall'album (6)

⁷ *Desolation Row*, dall'album (6)

ziose sirene scivolano / e nessuno deve preoccuparsi troppo / del Vicolo della Desolazione»⁷.

È contro questa desolazione generalizzata e a partire da questo panorama di follia che prendono origine rabbia e amara impotenza, distacco e ripiegamento individualistico: «Ho cercato di fare del mio meglio / per essere proprio quello che sono / ma tutti vogliono che sia proprio come loro / Ti dicono: canta mentre ti ammazzi e io mi sono seccato»⁸. Un pessimismo che spesso si colora di ironia e diventa gelido sorriso carico di rancore, incomprendimento, incomunicabilità: «Tua mamma si nasconde dentro la ghiacciaia / Tuo papà entra portando la maschera di Napoleone Bonaparte / ... / Il bastone del nonno è diventato una spada / La nonna prega alle fotografie incollate su una tavola / Tutto quello che ho in tasca me lo ruba tuo zio / ... / Stanno facendo a pugni in cucina / ce n'è abbastanza da farmi piangere / arriva il postino, anche lui deve dire la sua / Persino il maggiordomo deve dimostrare qualcosa / Allora mi chiedi perché non vivo qua / Teroso, com'è che tu non te ne vai?»⁹.

UNA MUSICA DIVERSA

Un quadro così lucido di nevrosi e di alienazione ha bisogno di un nuovo supporto musicale più incisivo, ossessivo, ritmato, che vada oltre la semplicità e la delicatezza della musica *folk*. Una musica che coinvolga più da vicino grandi masse di giovani, che riesca ad elettrizzarli, che sia in sintonia con i loro gusti e le loro attese più immediate. Non più una musica *elitaria* gradita soltanto ad un ristretto cerchio di appassionati, ma l'unica altra possibile alternativa veramente *popolare*: il *rock'n'roll*, la musica di Elvis Presley, Bill Haley, Buddy Holly. La musica da cui Dylan stesso era partito adolescente, nella prima metà degli anni '50, e che non aveva mai abbandonato per strada.

Una musica che da sempre egli avrebbe voluto riutilizzare e piegare alle necessità dei propri schemi: una specie di ritorno alle origini, insomma, la chiusura di un cerchio immaginario che era, forse casualmente, passato attraverso la fase della canzone di protesta, ed ora se ne staccava solo apparentemente: sostituendo al-

la semplice e fragile chitarra *folk* — indispensabile e unica per quel tipo di musica — la presenza di strumenti elettrici, di percussioni, di interi gruppi di professionisti del *rock*.

Perché ancora una volta, inconsciamente, quello che era per lui un semplice «ritorno a casa» (*Bringing it All Back Home* è infatti il titolo del suo quinto LP) veniva a coincidere — dopo un iniziale momento di perplessità — con il gusto e le aspettative di una massa ancora più grande di quella, piuttosto limitata, che finora lo aveva acclamato.

Certo il processo di cambiamento doveva essere, di necessità, lungo e laborioso: Dylan sapeva che avrebbe dovuto condurre per mano tutti i suoi *fans* e quasi mostrar loro quello che c'era dietro la montagna. Sapeva che in questo modo parecchi si sarebbero persi per strada, convinti forse di essere stati traditi, ma sapeva anche che quella era la direzione giusta e che in quella direzione la sua voce avrebbe avuto potenza come non mai prima. Avrebbe potuto raggiungere un numero veramente grande di giovani, imponendosi con quegli stessi media massificanti di cui in fondo si era nutrita la sua cultura giovanile, e che ben presto lo avrebbero trasformato in un mito vivente, intrappolato — contro la sua volontà — nella gabbia di vetro del suo presunto «profetismo».

Era dunque il *rock* l'avvenire della musica giovane, non più il *folk* degli anni '30 o addirittura il *folk* preistorico delle antiche ballate britanniche rese celebri da Joan Baez: quel *rock* nuovo — sganciato il più possibile dalle melensaggini commerciali degli anni '50 (ma dove finisce l'ispirazione vera e dove comincia lo sfruttamento commerciale?) — quel *sound* rinvigorito, ringiovanito, fatto rinascere in modo originale dalla grande musica dei Beatles.

Dylan fu uno dei primi ad accorgersi dell'importanza decisiva del gruppo inglese. Nel '64 tutti gli *impegnati* pensavano che i Beatles fossero roba da ragazzini, una cosa passeggera, senza idee e senza fondamenta. Ma qualcuno aveva intuito che la strada giusta era quella che indicavano loro: perché i complessi in-

⁸ *Maggie's Farm*, dall'album (5)

⁹ *On the road again*, dall'album (5)

glesì erano riusciti a tornare alle originarie radici nere del *rock*, trasformando quello che era materiale deteriorato fino alle peggiori idiozie in un *sound* nuovamente vitale.

Fu così che avvenne il passaggio definitivo, il ritorno per meglio dire, all'originario *rock*. Attraverso il passo intermedio del *folk-rock*, invenzione ormai unanimamente attribuitagli, Dylan riuscì a non scontentare del tutto i suoi

vecchi fans e a crearsene di più nuovi e più giovani: senza dover mai rinunciare — ed era questo che contava — a quello che allora gli piaceva, gli interessava, voleva trasmettere. Con il supporto di una musica apparentemente nuova, ma per lui in qualche modo già vissuta, riuscì a farsi involontario portatore dei bisogni e del malessere di un vastissimo mondo giovanile.

(1. *continua*)

COLLANA ESPRESSIONE FANCIULLI

Questa collana propone un materiale-guida a tutti coloro che credono che l'immaginazione abbia il suo posto nell'educazione; a coloro che hanno fiducia nella creatività infantile guidata; a coloro che sanno quale valore di liberazione possa avere la parola, il mimo, il canto e il simbolo.

Le proposte presentate, pur guidando con indicazioni generiche ma sempre finalizzanti il lavoro di gruppo, lasciano un ampio margine alla libera creatività espressiva del singolo individuo. Attraverso il libero e spontaneo apporto personale di ogni scolaro, gradualmente tutto il gruppo della classe viene coinvolto nell'espressione mimica gestuale collettiva. La drammatizzazione diviene quindi una autentica espressione di gruppo. Il messaggio che ne consegue matura e si evolve primariamente nel gruppo, grazie soprattutto all'apporto personale di ogni singolo individuo e alla sua anche semplice tecnica di improvvisazione creativa, e progressivamente si completa e si potenzia nella dimensione collettiva.

VOLUMETTI USCITI:

**ROMA KAPUTT
MARCO POLO E I CINESINI
LA BALLATA DELLA FELICITA'
LA LEGGENDA DI ZORRO
CAROSELLO MEDIEVALE
GARIBALDI E LA SPEDIZIONE DEI MILLE
GLI ESCHIMESI
IL COW-BOY E GLI INDIANI
ABDULLAH
ANIMALI E NO
BAMBINI CANTIAMO
GIOIA DI CANTARE E DANZARE**

ELLE DI CI - LEUMANN (TORINO)

UN FUMETTO DA UNA LIRICA MODERNA

Paolo Zubelli

ANCORA A PROPOSITO DI FUMETTI

Alcuni anni fa, un professore delle medie mi propose il tema di un ragazzino chiedendomi un giudizio circa la forma del componimento. I periodi del tema si presentavano concisi e tutto l'insieme risultava abbastanza povero di vocabolario.¹

Componimento come sceneggiatura

Secondo un canone tradizionale di giudizio, sarebbe stato piuttosto arduo assegnare a quello scritto un voto positivo (allora si usavano ancora i voti), ma, a ben guardare, la composizione aveva una sua struttura ben precisa e risentiva innegabilmente di certe suggestioni cui il ragazzo era esposto.

Si trattava, in parole povere, di un componimento svolto con una tecnica che ricordava quella dello sceneggiatore.

Abbiamo riportato questo fatto solo come esempio. Si parla tanto di condizionamento da parte dei «media» e si discute tanto sui contenuti, dimenticando che il vero condizionamento avviene ad un livello formale quando non subliminale. Il fatto che un ragazzino canticchi il motivetto di un inserto pubblicitario, è di per

sé meno importante del fatto che attraverso quella canzoncina egli viene ad imparare un modo di esprimersi, una struttura che potrà poi usare per comunicare altri contenuti.

La forma, dunque, e non (solo) il contenuto, dovrebbe essere oggetto del più grande interesse da parte di genitori, educatori e operatori culturali.

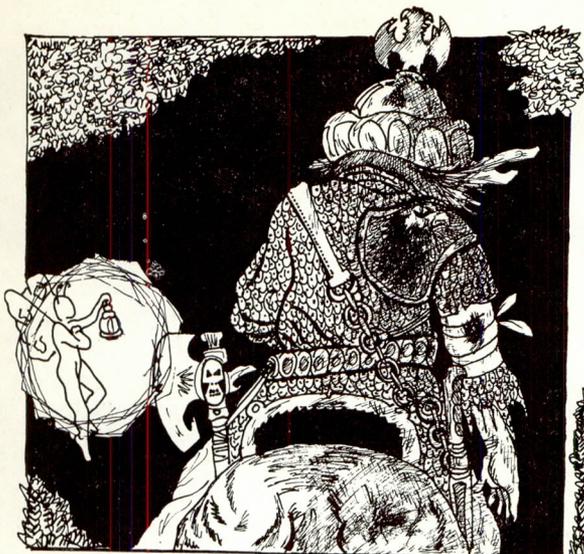
Ciò premesso, vediamo allora di soffermarci brevemente sulla sintassi del fumetto, fondando, come sempre, l'analisi su un'esperienza pratica. Cercheremo di guardare la tavola riprodotta «dall'interno», ponendoci cioè il problema di come realizzare in pratica un soggetto attraverso una tecnica fumettistica.

Il soggetto

Come soggetto è stato scelto un brano di una lirica moderna. Si sarebbe potuto scegliere un poeta contemporaneo qualsiasi, ma la scelta è caduta su un amico che ha già avuto modo di esprimersi attraverso le pagine di questa rivista. La poesia di Valerio Guslandi, è intitolata «Il cavaliere e la fontana»:

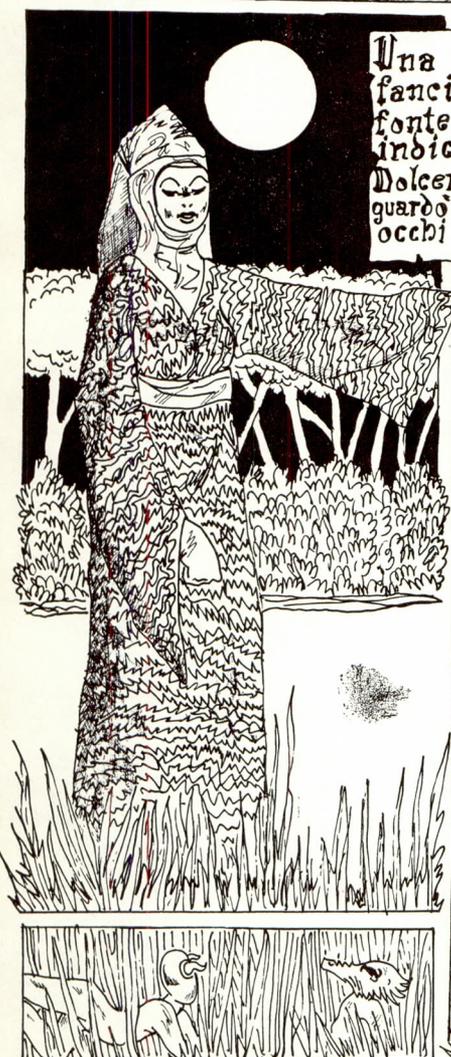
*Cantava la luna
nella fredda notte,
il cavaliere ferito
avanzava nel bosco,
una nera fanciulla
la fonte nascosta indicò,
dolcemente lui
la guardò negli occhi:
«Che occhi, signore,*

¹ Ecco come iniziava il componimento: «Ultimo giorno di vacanza, non so cosa fare; ma! Si potrebbe fare lo schizzo per la pittura per ed. artistica! — Uuaah! Il sonno mi chiama. Notte! — Pier! Mia madre mi chiama, è già giovedì, l'orologio comincia a correre, sono già a scuola nell'aula di ed. artistica. — Il lavoro sul mio schizzo dovrebbe riuscire».

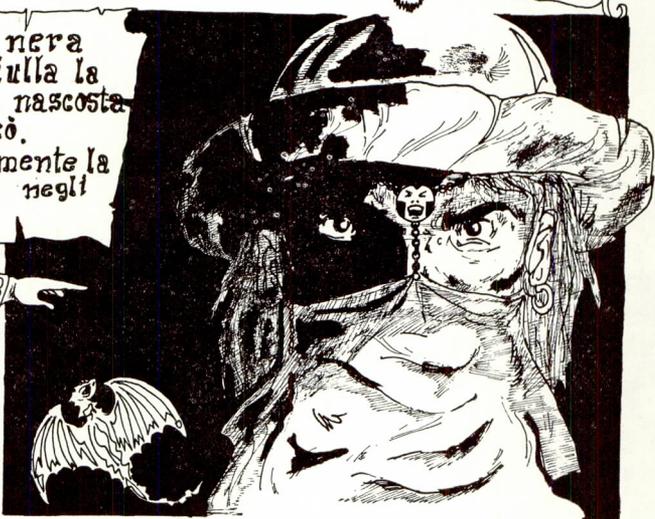


IL CAVALIERE E LA FONTANA.

Cantava la luna
nella fredda
notte. Il cavaliere
ferito avanzava
nel bosco.



Una nera
fanciulla la
fonte nascosta
indicò.
Dolcemente la
guardo negli
occhi



"che occhi signora, di neve, di ghiaccio, oh,
scopri il tuo volto, il tuo nome rivela."



*di neve, di ghiaccio,
oh, scopri il tuo volto
e il tuo nome rivela».
Lentamente il cavaliere
in silenzio partì.
Molte notti fredde
la luna cantò,
la nera fanciulla
alla fonte sedeva.
Fu una notte chiara
e un cavallo nitri;
tremando la donna
nel bosco cercava,
nemici nascosti
risposero i lupi.
Lacrime profumate
la terra beveva,
ma fioca e vicina
una voce chiamò:
due occhi di neve
dormivano
in fondo alla fonte.*

Di tutta la composizione è stata scelta solo una prima parte, e ciò per rendere l'esempio più paradigmatico.

La facilità nella sceneggiatura risulta evidente. L'autore infatti ha già tracciato delle sequenze rapide e concise che definiscono in maniera precisa delle situazioni.

Senza entrare in merito alla lirica, non si può non notare uno stile conciso ed immediato, tipico dell'estetica moderna tendente a concepire la realtà in termini immediati ed istantanei.

Questo stesso modo di percepire la realtà è comune poi a tutte le moderne tecniche di espressione, e quindi anche al fumetto.

Nei fumetti i caratteri dei mass-media

Se noi guardiamo, infatti, la nascita del fumetto, vediamo che questa si pone, senza stare a scomodare i geroglifici egiziani, intorno alla prima metà del XX secolo, cioè proprio all'inizio di quel processo di automatizzazione venutosi a sviluppare dopo il primo conflitto mondiale.

Si viene così a creare una curiosa coincidenza fra l'estetica e la tecnica.

Il fumetto nasce dai romanzi d'appendice americani, chiamati, significativamente, «dime no-

vels», cioè storie da cinque centesimi. Sin dal suo inizio, allora, il fumetto si presenta come un prodotto popolare tendente a raggiungere la maggior parte del pubblico con contenuti semplici e di sicuro effetto, ma nello stesso tempo cercando forme espressive immediate e concise. Le tecniche di riproduzione rendono, poi, il fumetto economico; e le reti di diffusione lo fanno circolare in ogni dove. Il prezzo, il formato ed il materiale usato sono tali che una volta letto il fumetto può essere gettato via, cioè consumato, senza troppi rimpianti.

Abbiamo così un prodotto che nei suoi duplici caratteri di omogeneizzazione contenutistica e standardizzazione tecnica, rispecchia la logica moderna dei «mass-media».

Passiamo ora all'analisi pratica

La prima notazione che balza all'occhio è la composizione della tavola.

Non esistono vignette in senso tradizionale.

I bordi sono sempre interrotti da macchie di vegetazione o si fondono coi contorni della figura, come se ogni immagine cercasse di ritagliarsi uno spazio che però rimane sempre unico e non segmentato.

Certi fondali danno, o dovrebbero dare, l'idea di una rappresentazione teatrale, con le piante dipinte e la luna di cartone. Tutto ciò serve a sottolineare l'irrealtà e l'allusività della storia.

Come si può notare, non esistono «fumetti» che sono stati invece sostituiti da didascalie medievalescanti secondo un vezzo che ricorda un poco i film muti.

Le immagini sono volutamente statiche, l'unico movimento viene dato da quelle strane figurine, solitamente in primo piano, chiaramente ispirate al Bosch.

Un ultimo appunto sulle didascalie

Come elementi del fumetto le didascalie erano molto in voga anni fa.

La loro funzione era quella di sostituire la voce fuori campo. In questo caso, però, la didascalia serve come elemento di congiunzione: a parte la prima, le altre collegano, anche graficamente, due vignette fra di loro.

Si può dire che si sia cercato di utilizzare la parola scritta come un'immagine, impiegando a tale scopo una grafia particolare.

EG79
avve
nimen
tie no
tizie

MASS MEDIA E VIOLENZA

Mario Brusasco

Contro i molti usi terroristici dei mass media, è necessario un discorso globale di ecologia della comunicazione.

Se la violenza e il terrorismo sono uno dei fenomeni più vistosi e tragici del mondo contemporaneo, non pare ormai azzardato affermare che tale fenomeno ha radici psicologiche, sociali e culturali anche nei mass media.

Divenuti potentissime «estensioni» dell'uomo, i mass media funzionano nelle mani dei vari gruppi terroristici come enorme «cassa di risonanza» delle loro azioni, amplificandone su larghissima scala la portata, il significato e l'effetto intimidatorio.

E' quanto è successo in tutto il mondo, a partire dalla XX Olimpiade di Monaco, per passare ai dirottamenti e all'infinita serie di sequestri, fino ai «comunicati» sul caso Moro.

Come dice Mc Luhan, «le dimensioni dei media sono immense ma nascoste». È solo nel momento d'un dirottamento o d'altra azione terroristica che si rivela in pieno la natura dei media.

«Il più delle volte noi celiamo il potere persuasivo dei media immettendovi contenuti inoffensivi o di semplice intrattenimento. Ma i terroristi usano i media come strumenti di «educazione» in una guerriglia nascosta e contro un nemico completamente privo di educazione.

Coloro che hanno usato in tutti questi anni radio, TV, stampa come strumenti rivolti allo scopo d'intrattenere il pubblico si rivelano impotenti quando altri li adoperano come strumenti di guerriglia, come un'arma puntata contro la propria testa».

Fa notizia

Tutte le organizzazioni terroristiche (e, in casa nostra, le BR sono sotto questo profilo le più ferrate) coordinano ormai di pari passo azione armata e pubblicizzazione ideologica e politica tramite i mass media. Un atto che resta semisconosciuto anche nelle sue motivazioni e che non riesce a coinvolgere e traumatizzare l'opinione pubblica perde gran parte della sua forza di ritorsione come del suo valore simbolico e della sua capacità di proselitismo.

Non si tratta, d'altronde, che dell'applicazione di uno dei principi-base del funzionamento dei mezzi di comunicazione di massa: ciò che non «fa notizia» non esiste; e che, rovesciato, diventa: comanda chi detiene le leve dei sistemi di comunicazione.

Lo sanno bene tutte le centrali di potere politico ed economico, che oggi fondano su un uso scientifico dei mass media la loro forza, la creazione del consenso, il controllo del sistema sociale. Da quando il pianeta è diventato un «villaggio globale», il potere deterrente dei media sta equiparando quello nucleare. Con campagne condotte con questi sistemi, infatti, è stata promossa la destabilizzazione del Cile di Allende, è stata causata (col caso Watergate) la caduta di Nixon, è stato costretto alle dimissioni Leone. Con questi sistemi Solgenitsin ha ottenuto l'espatrio e Bukovskij è stato scambiato con Corvolan. Come, del resto, non altre che queste sono le armi di Amnesty International.

Sempre Mc Luhan afferma correttamente che, se la gente non ha mai capito i mass-media

che tanto abbondantemente usa, da sempre l'hanno capito i pubblicitari, uomini che a loro modo fanno opera di «educazione» tramite i media: educano infatti il pubblico a comprare contro la propria volontà quello che viene pubblicizzato. «Proprio da questo punto di vista, la pubblicità è una forma di high-jacking (elevata pressione). E', al limite, terrorismo nascosto e lavaggio del cervello».

Non per nulla tra i primi obiettivi dei golpisti d'ogni matrice sta l'occupazione delle centrali di comunicazione.

Mentalità collettiva

Inoltre, al di là di queste manifestazioni macroscopiche, insidie non meno gravi si verificano a livello mentale e psicologico degli individui. E questo avviene perché dai media vengono enfatizzate a dismisura ed inoculate in forma inavvertita, ma tanto massiccia da farle diventare costituenti normali della mentalità collettiva, idee come queste: il valore dipende dalla notorietà o dall'indice di gradimento individuale o collettivo — l'aspetto conta più della sostanza e il numero più della qualità — ciò che viene presentato come vero lo dev'essere di fatto — basta dare un'occhiata per capire — è sufficiente assistere per partecipare — quello che si dice abbiano tutti, lo devo avere anch'io — i problemi si possono risolvere attraverso qualche ammennicolo — ecc.

Ma avviene anche perché, come nel caso di trasmissioni di notizie o spettacoli di violenza, il trovarsi ormai «fasciati» da ogni parte da tali comunicazioni continue ed usuali crea diffusi stati di assuefazione e indifferenza.

L'uomo degli anni 80 si convince che, com'è inevitabile il freddo d'inverno, così è inevitabile il pericolo di essere scippato o sequestrato, ineliminabili lo sfruttamento e le guerre o le catastrofi naturali e sociali. Assuefarsi ad una simile immagine del mondo, però, comporta per lo meno a livelli inconsci, assieme al relativismo e all'individualismo («privatization») più sfrenati, un senso sempre maggiore di impotenza (e quindi di ansia) e l'accrescersi della stessa aggressività individuale, come reazione verso minacce non razionalmente individuabili. Se, ad esempio, la gente non è caduta in preda al panico di fronte alle notizie quotidiane dell'imminente catastrofe planetaria (notizie, a par-

tire dal Rapporto del MIT* sui limiti dello sviluppo, avallate dalle fonti più autorevoli), ciò non è affatto rassicurante. La completa indifferenza che le ha seguite è invero seriamente allarmante, giacché indica la «morte della curiosità», l'automatica entrata in funzione di meccanismi collettivi di rimozione, un falso senso di dominio dell'ambiente; in altre parole l'apatia che è autentica «narcosi da mass media».

I mass-media ci usano

Sono problemi che traggono certo origine da vasti fenomeni storici ed economici e da profonde contraddizioni sociali; ma è innegabile che hanno radici anche nella struttura stessa dei mass media, nel prevalere di una natura meccanica che impone di continuo un flusso di messaggi a cui non riusciamo a sottrarci e che non riusciamo più né a decifrare né a controllare né a collocare ordinatamente all'interno di un contesto globale di significati.

Come indica G. Gamaleri, che, oltre ad essere operatore alla TV italiana è anche studioso della teoria dei mass media, «la tecnologia, di cui la televisione è l'aspetto pratico ed emble-

* Per i lettori più giovani, che non hanno seguito personalmente gli avvenimenti, diamo qualche informazione. Nel 1968 si riunisce a Roma per la prima volta (da cui il nome di «Club di Roma»), un gruppo internazionale di personalità del mondo scientifico, economico e industriale, individualmente preoccupati della crescente minaccia implicita nei molti e interdipendenti problemi che si prospettano per il genere umano. Essi invitano il «System Dynamics Group» del MIT (Massachusetts Institute of Technology) a svolgere una ricerca per simulare in un modello matematico globale, con l'impegno di elaboratori elettronici, le tendenze e le interazioni di un certo numero di fattori dai quali dipende la società nel suo insieme: l'aumento della popolazione, la disponibilità di cibo, le riserve e i consumi di materie prime, lo sviluppo industriale, l'inquinamento. La ricerca è pubblicata presso Mondadori: MIT - Club di Roma, *I limiti dello sviluppo*, 1972 -. In un altro volume sono raccolti i documenti fondamentali elaborati dal MIT per tale ricerca: MIT - Club di Roma, *Verso un equilibrio globale*. Milano, Mondadori, 1973. Si può vedere anche: Mesarovic M. - Pestel E., *L'umanità a una svolta. Strategie per sopravvivere. Secondo rapporto al Club di Roma*. Milano, Mondadori, 1974.

Una parte dei problemi inerenti allo sviluppo e alla sopravvivenza dell'umanità sono esposti in maniera divulgativa nel volume di Piero Angela, *Nel buio degli anni luce*. Milano, Garzanti, 1977 (N.d.R.).

matico più rilevante, ha il sopravvento sulle nostre intenzioni, cioè sull'uso che intendiamo farne. Il rapporto uomo-macchina (macchina elettronica, s'intende) è effettivamente ribaltato, come sin dall'inizio si sarebbe dovuto prevedere. Credevamo e crediamo che sia semplice usare e controllare i mass media. Niente di più sbagliato: sono i mass media che usano l'uomo come componente necessaria per il loro sviluppo. E' la loro natura a prevalere sulla nostra».

Fascinazione e rapporto fiduciario

All'uso proditoriamente terroristico o demagogico dei media, alla loro quasi automatica capacità di instaurare abitudini mentali e atteggiamenti sociali, vanno ancora aggiunte altre forme di violenza, insite nella natura stessa di questi strumenti, anche a prescindere da un loro uso deliberatamente distorto.

A livello psico-percettivo, indagini scientifiche compiute sui movimenti pupillari (da cui si rileva come lo sguardo dell'osservatore venga naturalmente teleguidato lungo le direttrici ottiche dell'immagine) hanno dimostrato ampiamente la sudditanza di ogni individuo ai centri strategici dell'immagine stessa. Una fascinazione che viene inoltre accentuata da quella specie di «rapporto fiduciario» che si stabilisce normalmente tra noi e quei media che, coi loro programmi, formano ormai l'«ambiente vitale» in cui passiamo le nostre giornate.

Va poi tenuto conto del fatto che quando siamo a contatto di un'immagine non siamo di fronte alla «realtà», ma solo al suo «simbolo». A lungo andare si ingenera l'abitudine di sostituire al calore e alla verità delle cose la sola loro fredda e a volte deformata riproduzione tecnica, il «segno» o il «codice». Sembra una costatazione lapalissiana, se questa ambigua «impressione di realtà» che è l'immagine non fosse portatrice di conseguenze che vanno dalla perdita del senso del rapporto vivo e immediato con la natura e le persone all'abitudine a muoversi idealmente in universi artificialmente costruiti, fantastici o meccanici, all'incapacità di ragionare su concetti astratti.

Conta l'indice

A livello strutturale, un grave handicap è dato

dal fatto che — come sostiene sempre Galmieri — «anche alla fonte del messaggio la forza del medium è prepotente». L'organizzazione di per se stessa mastodontica (dovuta all'elevata tecnicità dei mezzi, all'ampiezza dei capitali investiti e alla vastità sempre maggiore delle utenze da raggiungere) fa sì che il canone fondamentale sia posto nell'indice di ascolto e di gradimento. E' questo un moloch che violenta anche l'operatore più volenteroso, costringendolo a sottomettersi all'obiettivo ineliminabile del guadagnarsi un pubblico. Un pubblico che, d'altronde, già abituato a sentirsi solamente vellicato, rifiuta affaticamento e impiego.

E' per questo che le TV private si buttano sugli spogliarelli. Per questo anche le emittenti più serie devono riempire le loro programmazioni di spettacoli «leggeri», sfarzosi ma vuoti, di produzioni importate a basso costo; o sono costrette a ridurre in termini semplici e piacevoli o in ambiti brevi trasmissioni su fatti anche di grande rilievo, cosa che contribuisce a diffondere negli utenti abitudini al semplicismo e alla parzialità dei giudizi.

Senza contare la spinta folle al consumismo che stampa, radio e TV di fatto sviluppano per la loro connaturata necessità di assicurarsi budgets pubblicitari sempre più consistenti.

Ne derivano un vuoto e una genericità di contenuti e di proposte che si traducono in violento «livellamento verso il basso» e che facilmente diventano forma inconscia di avallo del qualunquismo, quando non dello stesso terrorismo, se non altro ideologico.

Ridurli a strumenti

Di fronte a questa violenza, occulta o manifesta, dei mass media, è ancora attuale la formula di Eco: né l'ottimismo integrato degli incoscienti né il pessimismo apocalittico delle vittime. Occorre invece realisticamente ricercare i punti di forza per ridurre i media al loro ruolo di «strumenti» dello sviluppo del singolo e della collettività.

In ultima analisi, auspicare regole di autocontrollo e di autocensura morale da parte di chi detiene le leve del potere (politico, culturale e giudiziario) è come chiedere che il leone non mangi più l'agnello. Per propria natura, il potere politico ha bisogno di creare sudditi docili

e manipolabili, e il potere economico ha bisogno di accrescere il profitto, possibilmente imponendo come fini sociali quelli che sono soltanto gli interessi dell'impresa.

Data questa sfiducia di poter intervenire incisivamente sui centri di promozione e di controllo della comunicazione, si può cercare la liberazione dal condizionamento dell'immagine attraverso il ricorso all'immunizzazione personale.

Una corretta educazione alla «fruizione critica» può certamente far alzare le difese personali, porre un ostacolo alla «colonizzazione dei cervelli» che i mass media conducono in forma subdola, suadente e inavvertita. Imparare un distacco vigile, scoprire le forme della dissimulazione, conoscere le «regole del gioco»: è una vera e propria alfabetizzazione da compiere con i mezzi idonei e le metodologie appropriate. Specialmente la scuola dovrebbe farsi carico di questo compito, se non vuole diventare vestale del sistema o museo di una civiltà sepolta sia nei suoi contenuti che nel suo linguaggio. Tra il linguaggio suggestivo, prepotente e universale dell'immagine e le «belle lettere» tradizionali intercorre oggi la stessa distanza che separa la palafitta dalla megalopoli.

Non sono innocui

E' un obiettivo non facile da proporre e da raggiungere; soprattutto perché, se c'è una cosa di cui l'uomo d'oggi è sicuro, è questa: per quanto sprovvisto possa sembrare, egli sa di essere abbastanza scaltrito da saper vittoriosamente resistere alle sollecitazioni mentali esterne. E non importa che, se così fosse, nessuna impresa investirebbe il minimo capitale nella pubblicità; nessun magnate, per quanto filantropo, si accollerebbe i passivi di un solo quotidiano. In realtà, l'uomo-massa crede nel mito del Progresso come crede all'evidenza del sole. «Di fatto — sosteneva Ortega y Gasset — l'uomo comune, nell'incontrarsi con questo mondo della tecnica e socialmente tanto perfezionato, crede che lo ha prodotto la Natura stessa». Non può quindi fallire.

E' più che un rapporto fiduciario: è una fede, sedimentata, inespugnabile. Egli non crede ai profeti dell'apocalisse, perché il Progresso lo rassicura. Crede ottimisticamente alla naturale bontà e innocuità dei mass media, perché non

può accettare l'idea che organizzazioni così altamente scientifiche siano strutturalmente pericolose.

Tuttavia, anche una perfetta corazzatura non basta oggi a garantire una totale immunità per l'individuo.

Ricercatori della Pennsylvania, ad esempio, hanno compiuto questo esperimento. Facendo assistere per alcune settimane dei bambini di 3-4 anni a spettacoli televisivi diversi, si è verificato che quelli che avevano visto solo spettacoli con una certa violenza (disegni animati del tipo Batman e Superman) manifestavano poi un aumento del comportamento aggressivo in genere e una diminuzione della capacità di obbedire alle regole della vita di gruppo. Quelli, invece, che avevano visto solo programmi esaltanti i comportamenti di solidarietà, si dimostravano più facilmente propensi a gesti di aiuto e di collaborazione, nel gioco, coi compagni.

L'ipotesi catartica, secondo la quale assistendo a spettacoli violenti, tramite un processo di identificazione-proiezione, avvengono scariche liberatorie dell'aggressività, sembra ora dover sempre più cedere il passo a quella che è l'ipotesi del modello: il comportamento di chi aggredisce nello spettacolo stimola il comportamento aggressivo nel recettore.

E' improbabile quindi che, moltiplicando per infinite volte questo processo, anche l'adulto non finisca per subirne conseguenze rilevanti. Ed, in ogni modo, intorno a che esercitare la propria capacità critica se non vengono proposti alla lettura altro che materiali inconsistenti o tutti egualmente indesiderabili? Sarebbe come superallenare un calciatore per delle partite che non si disputeranno mai, perché i campi in cui poter giocare non esistono.

Potere audiovisivo

La soluzione del problema sembra allora spostarsi alla origine del messaggio: agire sui detentori del potere audiovisivo e costringerli a scartare inequivocabilmente i contenuti di violenza; obbligarli a non permettere che si venda solo «aggressività» come merce sempre appetibile; costringerli a propinare solo spettacoli buoni o per lo meno innocui e a ripulire le loro comunicazioni da ogni elemento manipolatore.

Ipotesi non più che fantasiosa, certo. Sia perché a questo punto si confina col discorso delle matrici più generalmente politiche-sociali-economiche della violenza, sia perché, pur restando nel nostro ambito, si presentano subito difficoltà di definizione e demarcazione, forse irrisolvibili: cos'è violenza? quand'è violenza? a chi tocca giudicare e sceverare? e chi ha la forza per imporre? Senza tener conto, come s'è visto, che le strutture sono così ingovernabili e la legge del mercato così assiomatica che un tale condizionamento dell'emittenza pare del tutto utopistico.

Disinquinarci

Diventa allora necessario — come propongono i più attenti studiosi della materia, da Mc Luhan ad Abraham Moles — un discorso glo-

bale di «ecologia dei mass media». L'inquinamento audiovisivo ha assunto ormai dimensioni così generali e catastrofiche che solo un'azione coordinata su tutti i fronti può risultare di qualche efficacia.

Spicciolare proposte non è semplice.

È certo però che, di fronte a questo strutturarsi dei mass media come universo totalizzante si deve pensare ad interventi veramente globali: dalle legislazioni internazionali alla ristrutturazione all'interno dei sistemi; dalla controinformazione agli spazi alternativi, sia di tipo esperienziale che comunicativo; dalla alfabetizzazione verso i nuovi linguaggi alla creazione di coscienze critiche; dalla disintossicazione personale al «digiuno audiovisivo» collettivo.

In definitiva, ancora e sempre, sono un «nuovo modello di società» ed un «nuovo modello di uomo» ad essere anche qui chiamati in ballo.

SEGNALAZIONE

C. DEBUSSY

«*Preludes, Vol. I*»

A. Benedetti Michelangeli, pianoforte

D.G.G.

Quest'ottimo disco della grande casa tedesca presenta il ciclo debussyano che è forse l'apice del nuovo modo di fare musica del genio francese.

Non si può parlare dei «*Preludes*» di Debussy nella linea di quelli dei suoi grandi predecessori perché non si tratta tanto di costruzioni musicali con «logici» sviluppi, quanto piuttosto di «colori musicali», impressioni sonore da cogliere istante per istante, in un gioco di «corrispondenze» fra le note e i colori, le atmosfere e le parole da esse suggerite.

Non quindi costruzioni melodiche, ma, eventualmente, solo spunti che subito si stemperano in puro ritmo e sonorità.

Formalmente il nuovo linguaggio debussyano si avva-

le di artifici tecnici originali, come scale esatoniche, frasi di cinque battute, metri scazonti ($3/4+2/4=5/4$), modulazioni mancate, commistioni fra scale musicali diverse, e proprio per questo motivo può riuscire difficile avvicinarsi «ex abrupto» a queste composizioni. Per gustarle pienamente è anche necessario che siano «dette» bene; ora, l'interpretazione di questa musica avviene non soltanto cogliendo globalmente lo sviluppo della proposizione, ma, proprio per il suo carattere «impressionistico», ricercando la qualità d'ogni singolo suono per ricreare le corrispondenze che il compositore voleva evocare.

Benedetti Michelangeli riesce perfettamente nell'intento traendo dalla sua tastiera mille e mille sfumature, ulteriore prova, se ancora ce ne fosse bisogno, della sua grande tecnica pianistica, ma specialmente della sua classe di grandissimo artista.

L. Lacchini

Il teatro per l'infanzia

Ebbe Mork

Trenta complessi teatrali sono oggi a disposizione dei giovanissimi spettatori dai 3 ai 14 anni. Pochi di essi dispongono di un locale fisso per gli spettacoli, ma ciononostante sono in grado di offrire una gamma assortita di generi teatrali. Ci si arrangia con i locali delle associazioni giovanili e delle scuole o addirittura su camion adattati a palcoscenico. I creatori del teatro per l'infanzia non intendono educare il giovane pubblico alle attuali forme teatrali, ma a formare invece un nuovo e più esigente pubblico. Sempre vivace è il dialogo tra la scena ed il pubblico.

L'antico cortile di Lavendelstraede numero dieci, in una viuzza nel cuore di Copenaghen, ha sempre attratto l'attenzione dei bambini. Era difficile passarci davanti senza dare un'occhiata all'interno perché qui, in mezzo al traffico ed al frastuono della città, c'era un vero cavallo, un cavallo vivo. Ora il cavallo di Lavendelstraede è morto, ma la stradetta vede arrivare un numero di bambini ancora maggiore di prima perché ora, al numero dieci, c'è il teatro per l'infanzia più frequentato della Danimarca. Si chiama «Il piccolo teatro» ed ha, fino dalla sua fondazione nel 1966, costituito il modello per tutta una serie di teatri per bambini nel paese. Oggi ne esistono non meno di trenta, di carattere più o meno stabile: in molti di essi, infatti, si recita solo a periodi e soltanto alcuni di essi dispongono di un locale fisso per le recite.

Attualmente è proprio il pubblico teatrale dei più piccoli a far sentire la sua voce nel dibattito teatrale del paese. Il ministro della cultura Niels Mathiasen è stato messo con le spalle al muro dalla constatazione che il 17% del pubblico teatrale danese è in età dai 3 ai 14 anni, ma che la percentuale delle sovvenzioni statali a favore

di forme teatrali, che facciano appello agli interessi di questo pubblico, è ben lontana dal 17%. Se le sovvenzioni venissero redistribuite così come figure di spicco nel settore del teatro per l'infanzia hanno proposto, la cifra dovrebbe aggirarsi sui due miliardi di lire, mentre la cifra attualmente corrisposta si aggira sui 250 milioni. Il ministro ha però promesso di fare il possibile per arrivare agli 800 milioni.

Intorno a questa attività teatrale per l'infanzia è sorto un fantastico ambiente e l'offerta dei lavori per il pubblico dei piccoli di gran lunga maggiore e più svariata di quella per gli adulti: in effetti non esiste genere o forma teatrale che in un modo o nell'altro non giunga ad espressione. Esiste il vero e proprio teatro di marionette a filo, di pupi a bastone, di burattini a guanto ed il teatro con le ombre. C'è poi il teatro della favola con bambini in veste di attori. Il teatro impegnato politicamente vive in buon vicinato con rappresentazioni delle favole di Hans Christian Andersen, rappresentazioni di mimica ritmica, giochi di prestigio, il «kabuki» giapponese e pezzi teatrali di educazione sessuale.

Nessun fine di iniziazione al teatro esistente

I promotori del teatro dell'infanzia sottolineano che il fine delle rappresentazioni non è quello di educare i bambini all'esistente teatro per adulti, ma di fare invece sì che l'attuale teatro venga costretto, nel giro di pochi anni, ad adeguarsi alle richieste di un pubblico più cosciente ed esigente che indubbiamente si affaccerà agli sportelli dei botteghini teatrali.

Il mondo degli operatori del settore del teatro dell'infanzia è estremamente variato e non è assolutamente possibile parlare di un comune bagaglio di esperienza o di preparazione. Coraggio ed ispirazione sono gli unici denominatori comuni. Recitare per il pubblico dei più piccoli vuol dire tutt'altro che aver trovato un filone d'oro e perciò, nella maggioranza dei casi, si tratta di vero idealismo.

La fondazione del Piccolo Teatro si deve ad una donna del tutto comune, madre di due bambini, *Vibeke Gaardmarn*, che non contava alcun legame con il mondo del teatro ma che, semplicemente, riteneva che il bisogno di creazione e di partecipazione emotiva riscontrato nei propri figli doveva farsi sentire anche negli altri bambini. Si mise allora al lavoro riuscendo a suscitare un enorme interesse in altri genitori che apportarono il loro aiuto sia maneggiando martello e sega per rendere utilizzabile il primo modestissimo locale a disposizione, sia lavorando all'allestimento delle prime recite, cercando di stabilire dei contatti con i pochi che avevano una certa esperienza teatrale per l'infanzia.

Il Piccolo Teatro ha oggi allargato la propria cornice, ma non tanto da perdere quel senso di intensa intimità che dà a ciascuno la sensazione di essere in contatto con tutto quanto accade in scena o in sala. I bambini siedono su cuscini posati su vecchie casse di birra dipinte ed in sala non vigono le rigorose regole di normale comportamento a teatro. Ai bambini è naturalmente permesso commentare lo spettacolo che, sempre, invita ad una vivace comunicazione tra sala e scena.

Tutto esaurito

Il giovane pubblico si reca a teatro in gruppi: asili, classi, istituzioni per l'infanzia. Il costo del biglietto si aggira sulle seicento lire, ma, per lo più, una buona parte della cifra o l'intero

prezzo vengono coperti dai contributi della pubblica amministrazione, di cui scuole ed istituzioni dispongono per le attività ricreative dei bambini. La capienza del teatro è quasi sempre utilizzata al 100% ed il numero degli spettacoli che viene annualmente dato supera i 500. Lo svedese Staffan Westerberg ha con assiduità animato la scena del Piccolo Teatro, ma, poco alla volta, sono nati nuovi spettacoli ad opera dello stesso gruppetto che, per una modestissima retribuzione, fa materialmente funzionare il teatro. Un notevole aiuto negli ultimi tempi alla precaria economia del teatro è stato l'apporto di lavoro degli obiettori di coscienza. Molti di questi giovani sono stati davvero presi da questo lavoro ed hanno rivelato ed affinato notevoli doti sia come attori che come tecnici o creatori di spettacoli.

Sempre un nuovo spettacolo

L'attrice di professione Jytte Abildstrom, che allestisce periodici spettacoli teatrali per adulti come, ad esempio «Re Ubu» e parodie del teatro serio danese, è anche uno dei pionieri del teatro danese per l'infanzia. Anche per lei è stato di grande importanza l'apporto degli obiettori di coscienza, insieme ai quali, poco alla volta, ha creato un gruppo teatrale di grande vitalità che lavora esclusivamente sulla base delle esperienze raccolte di spettacolo in spettacolo. Particolarmente fruttuoso è stato l'incontro del teatro dell'infanzia di Jytte Abildstrom con il giovane scenografo Hans Christian Molbech che, nell'estate del 1972 realizzò un fantasioso teatrino ambulante. Il Comune di Copenaghen ha mostrato interesse all'esperimento e l'intenzione di volerne assicurare la futura esistenza. Lo stesso Comune ha anche sovvenzionato una simile scena mobile, montata su di un camion, il «Teatro Joker», il cui organico è però di regola costituito da professionisti. Direttore ne è l'attore Torben Jetsmark, formatosi alla scuola del Teatro Reale, ma che in seguito ha raccolto nuovi motivi d'ispirazione in numerosi paesi europei, ove egli si è soprattutto dedicato allo studio del mimo. Il «Teatro Joker» ha realizzato molti lavori sperimentali, tra l'altro uno spettacolo di movenze di uno dei più dotati coreografi danesi, Eske Holm, su musica di suo fratello, il compositore Mogens Winkel Holm.

Chi dirige la società?

Il gruppo teatrale sperimentale che lavora a Copenaghen nei locali della «Spillehuset» indirizza la propria attività anche alla realizzazione di spettacoli per bambini. Il gruppo «Rimfaxe» cerca tra l'altro di indirizzare l'attenzione del giovane pubblico verso il meccanicismo di direzione e di funzionamento della società. Il gruppo ha anche realizzato spettacoli per ragazzi sottoponendo loro argomenti come quelli del funzionamento dell'ente di assistenza per la gioventù e dei circoli ricreativi giovanili. Il «Teatro Danese» poi, teatro ufficiale mobile della Danimarca, ha dato spettacoli sui problemi della pubertà. Questo carrozzone teatrale è poi centro di multiformi attività, come, ad esempio, quella della registrazione di dischi per bambini.

I teatri danesi per la gioventù si sono organizzati in associazione per la tutela collettiva degli interessi dei piccoli teatri, soprattutto per le trattative con le autorità, in fatto di sovvenzioni, ma non desiderano costituire un organo centrale che funga da comune portavoce del gruppo. I sopraccennati compiti comunitari sono sta-

ti affidati ad un «Comitato di collaborazione per l'attività del teatro mobile», ma non è attualmente chiaro se questa attività potrà continuare, in quanto una proposta di revisione della legge sul teatro preannuncia radicali cambiamenti nel settore. Fino ad oggi il «Comitato» ha svolto un notevole lavoro di «public relations» a favore del teatro per l'infanzia, tra l'altro per mezzo dell'allestimento di festivals teatrali per bambini e della pubblicazione di un giornale del teatro per l'infanzia.

I soldi finiscono prima dell'impegno

L'attività di alcuni teatri per l'infanzia può talvolta apparire improntata a casualità, ma un fatto è in ogni caso, certo: l'offerta non è attualmente in grado di soddisfare la domanda. Indipendentemente da come il futuro dei teatri per l'infanzia prenderà forma, soprattutto sotto il profilo economico, c'è ogni ragione per ritenere che esso costituirà un incentivo ricco di fantasia per la vita teatrale danese. L'impegno e l'idealismo non sono finora spariti con la stessa celerità dei soldi.

Rinnova il tuo abbonamento a

**ESPRESSIONE
GIOVANI 80**

e trovi un amico
con la passione "espressiva"
che faccia altrettanto.

CONCOURS INTERNATIONAL POUR JEUNES CINÉASTES INTERNATIONAL CONTEST FOR YOUNG FILM-MAKERS

CENTRE INTERNATIONAL DU FILM POUR L'ENFANCE ET LA JEUNESSE
(Cinéma et Télévision)

INTERNATIONAL CENTRE OF FILMS FOR CHILDREN
AND YOUNG PEOPLE
(Cinema and Television)

1979

Ragazzi e giovani autori di film

Nel prossimo mese di novembre avrà luogo a Milano il Concorso cinematografico internazionale per film realizzati da ragazzi e da giovani organizzato dal Centre International du film pour la jeunesse (UNESCO) e dal Centro Culturale San Fedele di Milano "per interessare i giovani al cinema come mezzo di espressione artistica e di promuovere in essi una educazione cinematografica e culturale".

I concorrenti dovranno avere meno di 16 anni per la categoria A e meno di 20 per la categoria B.

È prevista la partecipazione di film provenienti da 10 Paesi d'Europa d'America e l'Italia potrà essere rappresentata da 5 film che verranno scelti prima del Concorso Internazionale.

A tale selezione sono ammessi **i film** in 8, super 8, 16 mm - muti o sonori - della durata massima di 20', che giungeranno **entro il 20 ottobre p.v.** alla Segreteria del Concorso "Decima Musa" in Piazza San Fedele, 4 20121 Milano accompagnati da una scheda con i dati anagrafici dell'autore.

Il Concorso si svolgerà nei giorni 3-4-5 novembre 1979 a Milano e ai concorrenti verrà comunicato il calendario della manifestazione.

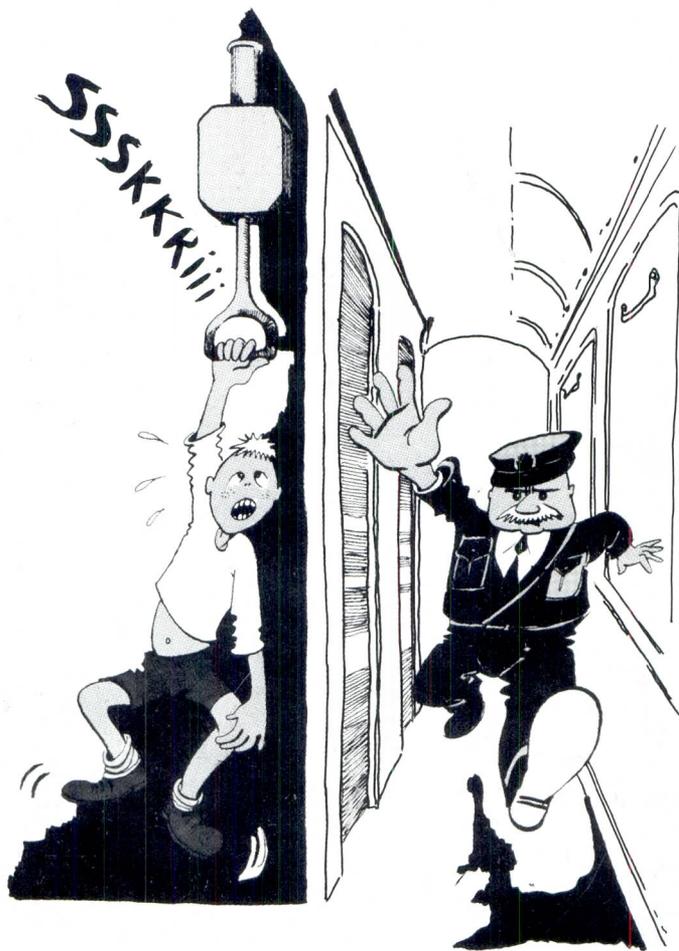
"Decima Musa"

Piazza San Fedele, 4 - 20121 Milano - Tel. 804.441

LUCIANO FERRARIS - CESARE VIGLIANI

l'allarme!

giochi da scompartimento



EDITRICE ELLE DI CI
10096 LEUMANN (TORINO)

ESPRESSIONE GIOVANI Bimestrale

N. 5 - Settembre-Ottobre 1979 - Spedizione in abb. post. Gr. IV (70)
EDITRICE ELLE DI CI - 10096 LEUMANN (TORINO)
