

# Espressione Giovani '82



bimestrale di teatro, cinema, musica, audiovisivi, animazione scolastica





## EG'82

### una rivista bimestrale

- per educatori, insegnanti, animatori e giovani che vogliono un dialogo aperto con il mondo giovanile contemporaneo nei linguaggi espressivi dello spettacolo
- per tutti coloro che credono nelle capacità creative ed espressive dei giovani e sentono la passione di "fare" teatro, cinema, musica, animazione.

## EG'82

### uno strumento di espressione e comunicazione:

- vuole comunicare una esperienza viva un critico messaggio di speranza, con la logica dei mass-media
- offre materiali d'espressione da elaborare
- stimola la creatività soggettiva e di gruppo
- risveglia le capacità critiche nei confronti dei mass-media
- comunica nuove esperienze teatrali e cinematografiche
- ricerca nuove forme tecniche d'animazione nella scuola
- pubblica le opere dei suoi lettori, specie le prime

## EG'82

### un sussidio di animazione pratica per la scuola

- suggerisce metodi e lavori a chi intende impostare una didattica nuova per non sentirsi superati dalla cultura dei mass-media.

- aiuta a dar corpo all'espressione totale e al dialogo tra ragazzi e insegnanti, perché il fattore espressivo e comunicativo è molto importante, per chi studia, e chi insegna.

- ai ragazzi e giovani dà la possibilità di far conoscere e pubblicare le loro prime opere.

### LE CINQUE RUBRICHE DI

## EG'82

#### teatro:

scoperta del territorio teatrale, copioni, mimo, clownerie, attività, ed esperienze di recitazione, regia, coreografia, scenografia;

#### cinema:

analisi del film; esprimere il film; prodotti sulla piazza: recensioni e rassegne; ricerche di problemi e di significati dell'uomo e della società nella cinematografia;

#### audiovisivi e TV:

dalla fotografia al montaggio di diapositive sonorizzate; proposta di programmi televisivi, produzione e critica;

#### musica:

dall'ascolto alla composizione, fino all'esecuzione; complessi musicali e strumenti; personaggi emblematici e segnalazioni d'opere;

#### animazione e scuola:

esperienze, motivazioni e tecniche che soddisfano le esigenze espressive e comunicative dei ragazzi nella scuola; presentazione di esperienze e di tecniche.

Un inserto fotografico di teatro e di cinema documenta le rubriche.

### REDAZIONE

20124 Milano, via M. Gioia 48  
tel. (02) 68.81.751

Bartolino Bartolini, Federico Bianchessi,  
Gottardo Blasich, Arturo Bombardieri,  
Marco Bongioanni, Valerio Bongiorno,  
Vittorio Chiari, Bano Ferrari, Laura  
Gasparino, Luciano Frontini, Salvatore  
Grillo, Valerio Guslandi, Ezio Leoni,  
Franco Lever, Lorenzo Longoni, Andrea  
Marconi, Franco Marinelli, Evangelos  
Masarakis, Luigi Melesi, Carlo Maria  
Pensa, Enrico Resti, Carlo Rossi,  
Luciano Scaglianti, Saverio Stagnoli.

### COLLABORATORI E CORRISPONDENTI DALL'ESTERO

Belgio: Robert Kino, Groot-Bijgarten  
Bolivia: Amalia De Gallardo, La Paz  
Brasile: Ralphy Mendes, San Paulo  
Francia: Max Praile, Paris  
Germania: Guido Pojer, Koln  
Irlanda: Edward Fitzgerald, Dublin  
Perù: Francisco Pini, Lima  
Polonia: Enrico Luczak, Wroclaw  
Spagna: Carlos Garulo, Barcellona  
U.S.A.: Mario Fratti, New York

### AMMINISTRAZIONE DISTRIBUZIONE E ABBONAMENTI

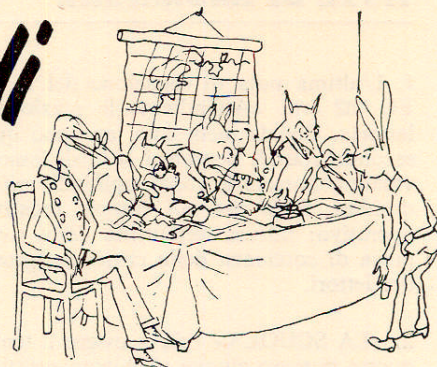
EDITRICE ELLE DI CI  
10096 Leumann (Torino), Corso  
Francia 214, telefono (011) 95.91.091  
Conto corrente postale 32684102  
Sped. in abb. postale Gr.IV (70)

Abbonamento annuo:  
Italia, lire 9.500; estero, lire 14.000;  
arretrati e singoli, lire 2.000

Responsabile: Antonio Alessi  
Registrazione del tribunale di Torino  
n. 2730 del 29.9.1977



# il cartellone di Espressione Giovani '82



bimestrale, anno quinto, numero 5  
settembre-ottobre 1982

<b>Note di redazione</b>	A pagina 2.
<b>Editoriale</b>	A scuola di ballo in maschera, 3
<b>I lettori in redazione</b>	Il teatro educativo, 4
<b>Teatro</b>	<b>TESTI EG</b> La congiura dei burattini, di Rufillo Uguccioni, adattamento di Saverio Stagnoli, 8 <b>TEATRO-ESPRESSIONE SCUOLA</b> L'illuminazione nella messa in scena di uno spettacolo, di Luigi e Bano, 30 <b>CLOWNERIE</b> Il clown va a scuola, di Carlo, Valerio e Bano, 37
<b>Cinema</b>	<b>RASSEGNE</b> Venezia e Cinema '82: appuntamento delle nozze d'oro, di Maria Pia Fusco, 45 Leggere il premio, di Ezio Leoni, 50 <b>RECENSIONI</b> Imperativo, di Krzysztof Zanussi, di Ezio Leoni, 55 <b>CINESCUOLA</b> Lezioni a Hollywood, di Federico Bianchessi Taccioli, 58 <b>CINEFORUM</b> Il mondo della scuola nel cinema, di Valerio Guslandi, 60
<b>Musica</b>	Virgilio e Berlioz alla Scala, di Evangelos Masarakis, 62
<b>Audiovisivi - TV</b>	Undecimo: Non dimenticare, di Luigi Melesi, 64 I mass-media nella scuola dell'obbligo, di Giovanni Granelli e Franca Randelli, 66
<b>Animazione e scuola</b>	Improvvisazione e coerenza espressiva, di Gottardo Blasich, 73 Con mezzi poveri è pur sempre festa, di Vittorio Chiari, 78
<b>Fotografia</b>	Foto-inserto, 32
	In copertina: troupe di attori di Pablo Picasso.



## NOTE DI REDAZIONE

1. L'ultima nota di redazione del n. 4 di EG '82 era: «Attendiamo la reazione dei lettori». Con la medesima, apriamo questo secondo round. Scusatoci se insistiamo nel volere conoscere le vostre opinioni, critiche, desideri. Sono per noi stimolo creativo e operativo; misura dell'utilità della rivista; presa di coscienza della crescita espressiva dei lettori.

2. «LA SCUOLA» voleva essere il tema di questo numero cinque. Abbiamo scritto più volte non solo di portare la scuola a teatro e al cinema, ma anche, e soprattutto, di portare teatro, cinema, e il resto, a scuola. Per svecchiarla e ringiovanirla nei contenuti e metodi; per renderla più creativa e meno sopportata; più officina e meno museo.

3. Cinema e teatro, audiovisivi, musica e animazione sono, a nostro parere, mezzi assai efficaci per scoprire gli autentici valori della vita, e non solo quelli «caduti» perché «scaduti». Scopriremo, ad esempio, la sacralità della vita: un principio semplice, ma anche solenne e maestoso come lo qualifica un nostro amico. *La vita è sacra ovunque sia, comunque si formi*. Senza questa certezza non nascerà mai un futuro migliore, e a chi oggi è ventenne, quarantenne nel Duemila, toccherà di gestire soltanto l'ultimo respiro animale.

Anche i valori di libertà, uguaglianza e fraternità, supersbandierati per le strade di ogni rivoluzione, se non hanno radici nella sacralità della vita scadono e cadono.

4. Per portare il teatro a scuola, presso la nostra nuova redazione di via Copernico 9 / via Melchiorre Gioia, 48, tel. (02) 688.17.51 abbiamo aperto UN LABORATORIO DI ESPRESSIONE DRAMMATICA E DI CLOWNERIE per ragazzi della scuola media e giovani, e UN SEMINARIO SULL'ANIMAZIONE per insegnanti. Su richiesta le informazioni dettagliate.

5. L'INSIEME DI QUESTO NUMERO 5. Il testo teatrale che pubblichiamo è la riduzione e l'adattamento, curato da Saverio Stagnoli, di una vecchia commedia di R. Ugucioni «*La congiura dei burattini*». Per la verità non molto ricca di messaggi né

di forma espressiva, ma sicuramente divertente per la presenza di tante maschere, sempre suggestive e incantatrici dell'animo dei ragazzi. Il pezzo farà certo piacere ai lettori dai cinquanta in su: ad essi ricorderà il lor tempo migliore e, della lor vita, la primavera! Saverio ci assicura il successo per averla messa in scena più volte, anche di recente, con ragazzi della scuola media.

— I clown raccontano una esperienza vissuta nella scuola dell'obbligo e ipotizzano un progetto di scuola-clown che non sia solo moda o tecnica, ma anche vita.

— Nella rubrica teatro-scuola l'undicesima puntata: *l'Illuminazione teatrale*. Uscirà presto il libro di Luigi e Bano che raccoglierà tutte le lezioni arricchite e corredate di fotografie e disegni.

— Maestri di teatro sono gli attori. Nel cartellone italiano 82-83 più di trenta compagnie faranno teatro per ragazzi.

— Nella rubrica cinema: una girandola di idee per portare il cinema a scuola. E poi *Venezia: un festival che fa scuola*. Il cineforum proposto da Valerio ha come soggetto la scuola.

— Audiovisivi. Il diamontaggio «*Undecimo, non dimenticare*» oltre a raccontare come è nato, sottolinea un compito primario della scuola: quello di educare alla pace. Il capitolo di storia, in quarantotto immagini, ricorda che i lager sono nati dalla dissacrazione della vita.

Fare scuola con i mass-media non è più soltanto un'ipotesi teorica, ma una reale esperienza vissuta in tante scuole. Come è stata condotta in una scuola dell'obbligo da un gruppo di insegnanti lo potete leggere alle pagine 62-72.

— Animazione. Anche Blasich e Chiari presentano le loro esperienze e proposte per un'ANIMAZIONE reale. Animazione è una parola che può riempirci la bocca, ma che alle volte resta parola o diventa «paravento».

6. IL PROSSIMO NUMERO, il sesto, è dedicato al *Natale e ai bambini*. Il testo teatrale sarà natalizio; le scenette, le idee e le tante proposte saranno un'espressione con e per i bambini.





# A SCUOLA DI BALLO IN MASCHERA

**È difficile non lasciarsi mettere  
gli occhiali da chi, sulla vita,  
insegna a riflettere.**

*A b a, b c b, c d c... Do, re, mi, fa, la...*

*Aquilone, bambola, cielo, dio, espressione, festa, giovani...*

*La bambola viva, danza. E' portata da un bianco aquilone, nel profondo bleu di questa tarda estate.*

*Ma chi è l'artista: pittore, poeta, musico o regista?*

*«Si tratta di un dono», ma avvolto sempre in fatica, dolore e tormento.*

*L'artista ha gran nostalgia per gli affetti semplici, ingenui, veri, per l'amicizia, la libertà, per una vera giustizia, per l'umana felicità.*

*S'incanta davanti alle cose comuni; in trasparenza vede il divino.*

*Non è per l'eccentrico, l'innaturale, la mostruosità.*

*Il professore: Imparate ad esprimervi!*

*L'allievo: Da chi? se nessuno ci vuole insegnare.*

*Il professore: Grigiore espressivo e fantasia sbiadita sono i colori dei vostri lavori. Costante, ossessiva monotonia.*

*L'allievo: ...I colori dei vostri valori e degli ideali che, da anni, voi ci imponete.*

*Dacci dalla tua tavolozza, se di colori più vivi sei così ricco?*

*Il professore: La scuola è incapace di dare all'uomo espressione e forma d'artista.*

*Non aspettatevi grandi miracoli, ché, non ha potere di santo, la scuola.*

*Vestire d'uniforme ciascuno, è suo programma.*

*I diversi hanno sempre dato fastidio, e ancor oggi fanno problema.*

*Ma è «la natura» in errore: crea l'uomo e ne disfa lo stampo.*

*Non dire così «la natura!». Non vuole ripetersi. Ama il diverso. Crea. E' artista.*

*Per qualsiasi giocoliere o artista di ventura si nutre sospetto, si ha diffidenza.*

*Forse paura.*

*Perché, se l'artista ama la verità della vita?*

*Sarà che l'uomo-robot, l'uomo in divisa, teme la vita, ha voglie segrete di morte.*

*Sotto le smorfie di una maschera viva, vive la morte.*

*Vera poesia non è vendetta contro la vita; ne è il canto.*

*E dopo vent'anni di scuola, dopo lunghe lezioni, eterne ripetizioni, si rischia di essere non ancora un uomo, non donna...*

*ma solo una parte del grande teatro del mondo.*

*Non sappiamo riflettere; si parla e si scrive come un bambino, che impara, a memoria, la vita; senza sapere di averla vissuta.*

Meneghino



**LETTORI IN REDAZIONE**



# IL TEATRO EDUCATIVO

**Educare attraverso il teatro o al teatro?**

---

*Con le mode degli anni trenta, quaranta, cinquanta, ritornano anche le vecchie polemiche, non escluse quelle sul teatro: teatro come esperienza artistica e culturale o come mezzo educativo e progetto creativo in funzione formativa? Animazione e drammatizzazione come metodologie didattiche o come propedeutica al teatro?*

*Sono domande che solitamente pone chi non fa né teatro né educazione, ma parla, parla e ancora parla. Li abbiamo sentiti anche recentemente in un seminario: domande e risposte.*

*Nonostante gli esperti il pubblico si è estraniato, in attesa di uno spettacolo di giovanissimi clown, anzi di clown bambini. Spero proprio che, come avete fatto finora, non diate spazio sulla rivista a simili logomachie ma continuiate a preferire fatti, lavori, azioni educative e drammatiche, opere vive e reali.*

*Anche in questa rubrica, e lo dovete ripetere ogni volta, nella speranza di convincere ogni volta un lettore, dovete pubblicare sempre esperienze di laboratori e spettacoli, progetti e relazioni operativi, materiali espressivi e garanzie di successi. Vorrei restasse sempre un momento di scambio fra lettori, e fra essi e la redazione. La rivista e i lettori devono formare un insieme unito ed essenziale. La rivista in questi anni è cresciuta come sono cresciuti i lettori. Anch'io mi sono accorto di non essere più quello di cinque anni fa. Con voi ho fatto una lunga strada, mi sento dentro più maturo, più vero... EG mi ha dato tan-*

*to e mi ha aiutato molto anche a fare scuola ai ragazzi in una maniera diversa, nuova, più simpatica.*

*Nonostante le difficoltà denunciate nelle note di redazione del numero 4 dell'82 (indovinatissimo lo speciale sulla festa!) abbiate il coraggio di continuare. Con il vostro metodo le cose cambiano, lentamente ma in profondità, e cambiano in meglio. Ciao a tutti. Maurizio.*

---

## **IL RIVOLUZIONARIO: UNA NUOVA COMMEDIA MUSICALE.**

---

Spettabile Espressione Giovani,

Vi invio in allegato la presente opera di cui sono l'autore, sottoponendola al V/s esame per una eventuale pubblicazione. Si tratta di una versione definitiva di una commedia musicale dal titolo: «IL RIVOLUZIONARIO», già da voi visionata positivamente in altra versione, ma che non avete potuto pubblicare per problemi tipografici di spazio.

L'opera è incentrata sul tentativo di trasposizione del personaggio di Gesù ai giorni nostri. Il protagonista è comunque riproposto come una risposta attuale e positiva ai problemi dell'uomo e, soprattutto, dei giovani d'oggi.

In linea con questo suo personale impegno, lo scrivente segnala di essere l'autore, insieme a Mario Castellacci, dei testi della Commedia Musicale «FORZA VENITE



GENTE, FRATE FRANCESCO», attualmente in programmazione in giro per l'Italia.

Naturalmente non sono a conoscenza se gli impedimenti alla pubblicazione esistono tuttora e se sia possibile, all'occorrenza, pubblicare separatamente il primo e il secondo tempo (eventualmente togliendo le didascalie che descrivono lo sviluppo scenico delle canzoni), resto comunque in attesa di un Vostro riscontro in merito.

Vi ringrazio dell'attenzione, Renato.

RENATO BIAGIOLI, VIA RUGGERO FIORE, 9, 00136 ROMA, TEL. 06/636094

---

#### PANE, MIELE E FICHI SECCHI

---

Cari amici di EG, sono un insegnante di scuola elementare e con i miei alunni di terza ho allestito il lavoro di H. Ghéon «Pane, miele e fichi secchi» che la nostra rivista ha pubblicato sul numero 4 del 1980. Il lavoro, applauditissimo, è stato apprezzato e gradito non solo dai tanti parenti, ma soprattutto dai coetanei di ben altre dieci scuole elementari di Roma dove l'abbiamo rappresentato...

E questo anche grazie a voi per l'egregio e qualificatissimo lavoro che portate avanti con la rivista. Michele.

MICHELE NOVELLI, 00153 ROMA, VIA N. ZABAGLIA, 2.

---

#### QUATTRO MONOGRAFIE SUI MASS-MEDIA PER LA SCUOLA MEDIA

---

Sono usciti in edizione economica quattro fascicoli sui mass-media riguardanti cinema, esperienze didattiche, compiute dal 1977 ad oggi, da alcuni insegnanti delle scuole medie «Beata Vergine S. Luca» e «Maria Ausiliatrice» di Bologna. Dopo prove e riprove, discussioni e approfondimenti, siamo arrivati a:

- fare il punto della situazione;
- costruire un quadro d'impostazione organico e motivato;
- stabilire una piattaforma comune per il confronto con gli altri insegnanti e per realizzare successive esperienze.

Pertanto si è ad un punto di arrivo e di partenza:

— di arrivo: perché tutto lo sforzo compiuto è stato sistematizzato e documentato recuperando gran parte del lavoro svolto;

— di partenza: perché è un avvio per futuri interventi su una base non solo di carattere contenutistico ma metodologico, didattico e di collaborazione per mezzo della quale ogni docente acquista una maggiore consapevolezza e sicurezza professionale.

Questi i criteri e i contenuti con cui i singoli fascicoli sono stati redatti.

Il lavoro di stesura è frutto e fatica di diversi insegnanti che hanno uniformemente ripartito la materia in tre parti:

##### *Prima parte:*

presenta i sette obiettivi educativi e la loro traduzione curricolare in obiettivi didattici, contenuti, attività, strumenti, valutazione. E' la parte più creativa e personale che ha richiesto lo sforzo maggiore di riflessione e di rielaborazione per dipanare tutta la materia evitando di cadere nello specialistico o di tralasciare il meritevole di considerazione.

##### *Parte seconda:*

porta il titolo «strumenti di lavoro didattico» ed è una raccolta di sussidi (inchieste, questionari, prove oggettive, schede, scalette per dibattiti, tavole riassuntive, brani di specialisti per l'approfondimento) elaborati in proprio e mutuati da altri testi. E' un po' «un centone» di pronto uso per le attività da svolgere con la scolaresca nei momenti di lavoro individuale o di gruppo al fine di favorire l'apprendimento e l'approfondimento.

##### *Parte terza:*

comprende la bibliografia. Non è quella solita, interminabile e priva di riferimenti esplicativi, ma è stata selezionata con una ottica educativo-didattica in funzione della professionalità dell'insegnante e della maturazione dell'allievo.

Pur citando guide, testi, riviste è stato particolarmente curato l'elenco dei libri e dei sussidi editati appositamente per ragazzi/e dalle varie case editrici, i cui titoli sono spesso sconosciuti e di difficile reperimento.

Pubblichiamo una relazione dettagliata di tutto il lavoro alle pagg. 66-72.

GIOVANNI GRANELLI, SCUOLA MEDIA B.V. S. LUCA, VIA J. DELLA QUERCIA, BOLOGNA.



---

## INCONTRI VIVIAMO LA MUSICA

---

Una manifestazione nell'ambito dell'VIII Seminario di Pedagogia Musicale 1982.

«VIVIAMO LA MUSICA» è un'iniziativa sorta nel 1976 ad opera della S.I.E.M. sez. milanese, del Gruppo Internazionale Solisti e del C.E.M.B., che si pone come primo obiettivo il coinvolgimento del pubblico ascoltatore per farlo diventare parte attiva e protagonista del fenomeno musicale. Dunque non lezioni di storia della musica, né concerti nel senso tradizionale del termine, ma un'esperienza nuova che intende superare la rigida distinzione di ruoli che relega il pubblico a semplice consumatore di un prodotto elaborato da pochi «addetti ai lavori». Si tratta perciò di un discorso che leggerà gli esecutori e il pubblico nella ricerca di un nuovo modo di fare musica.

S.I.E.M. - UMANITARIA - C.E.M.B., MILANO, VIA DAVERIO 7.

---

## ALLE COMPAGNIE CHE OPERANO NEL SETTORE TEATRO-RAGAZZI

---

Mandate, se possibile, il programma della compagnia e una sinopsi degli spettacoli in allestimento; provvederemo alle relative traduzioni (ma se siete in grado, fatelo già da voi nelle lingue ufficiali dell'ASSITEJ: francese, inglese, russo) e poi le manderemo al Centro di documentazione internazionale di Parigi ed inoltre: al bollettino internazionale del teatro-ragazzi che si pubblica a Praga in inglese, francese e russo ed infine, quando c'è spazio, pubblicheremo i programmi sul nostro giornalino che viene spedito nei 40 Paesi aderenti all'ASSITEJ.

E ancora:

Le compagnie che desiderano partecipare a qualche festival internazionale del teatro per ragazzi e non hanno possibilità dirette di informazione e di incontri possono chiederci i programmi delle rassegne internazionali.

Per uno scambio con i Paesi dell'Est possiamo già anticipare che è d'uso lo scambio effettivo e nessun altro compenso e cioè: chi volesse partecipare ad una rassegna in quei Paesi (l'anno scorso si trattava di richieste dalla Ungheria e dalla Cecoslovacchia — un Paese che sa il fatto suo circa il teatro per ragazzi —) dovrà pagarsi il viaggio di andata e ritorno mentre riceverà

sul posto vitto e alloggio. In cambio la compagnia straniera verrà in Italia alle stesse condizioni, il che significa che ciascun Paese si tiene gli incassi. Altri Paesi chiedono un minimo per piccole spese, i soliti «ricordini» da portare a casa o una consumazione al bar — o poco più — è questo il caso, ad esempio, di alcune compagnie della Bulgaria.

ASSITEJ, 26100 CREMONA, V. REGINA TEODOLINDA, 9 TEL. (0372) 28620.

---

## CENTRO INTERNAZIONALE DI DANZA LIBERA

---

Conoscere, approfondire le proprie possibilità fisiche nella libertà del movimento, dell'atteggiamento del corpo significa dare sicurezza d'esecuzione al proprio fisico, giungendo così ad esprimere la propria capacità.

Mediante una applicazione costante nella naturalezza e nella semplicità dei movimenti si raggiunge l'acquisizione dell'armonia in fase di esecuzione, la grazia negli atteggiamenti consolidando in tal modo la psico-motorietà del corpo.

Il rilassamento muscolare e la quiete psichica rappresentano punti di arrivo e di congiunzione di qualsiasi movimento espresso con grazia, armonia ed equilibrio.

La danza libera si basa su presupposti semplici, naturali, esaltando l'essere nella sua compiutezza artistica.

La semplicità, l'armonia, l'esecuzione perfetta del movimento in aggiunta all'espressione dei sentimenti innalza l'essere sino a renderlo creativo.

Nella danza libera il movimento, il gesto, l'atteggiamento corrispondono alla spontaneità, alla naturalezza della propria personalità.

In essa si stigmatizza ogni sentimento di amore, di dolore, di ansia, di attesa, di orgoglio, di gioia estrinsecando in tal modo con consapevolezza le miriadi di sensibilità in una gamma infinita che rappresenta la nostra intima e sentita personalità.

Nella libertà della danza libera il movimento, l'azione del corpo, il nostro talento si fondono e si esteriorizzano con l'esaltante purezza dell'espressione dei nostri sentimenti.

Il Centro Internazionale di Danza Libera istituisce corsi di danza aperti a tutti: — allievi principianti, intermedi, avanzati, con



il supporto di video-tape per il perfezionamento didattico.

Danza moderna, accademica, improvvisazione, composizione coreografica.

Avviamento al professionismo; stage di perfezionamento.

SALA DEL PALAZZO LITTA, MILANO,  
CORSO MAGENTA, 24, TEL. 87.45.88

### IL SEGRETO DEL BOSCO VECCHIO

Uno spettacolo avvincente con soluzioni originalissime. Due atti e 18 quadri nella sceneggiatura di Gianni Colla, allestimento scenico del Teatro di Gianni e Cosetta Colla. E' rimasto in scena a Milano per cinque mesi applaudito da migliaia di bambini.

Anche le marionette fanno ancora spettacolo, nonostante la televisione, se usate in modo da stimolare la fantasia e l'immaginazione degli spettatori. Il testo è stato tratto da un racconto di Dino Buzzati.

La vicenda: nella primavera dell'anno 1925, l'anziano colonnello Sebastiano Procolo lascia per sempre l'esercito per stabilirsi vita natural durante in Valle di Fondo.

La morte dello zio Antonio Morro lo ha lasciato erede di una immensa tenuta boschiva che tuttavia è tenuto a spartire col suo giovanissimo nipote Benvenuto.

Il Bosco Vecchio (la parte più preziosa dell'eredità) è stato sempre rispettato e venerato perché vi dimorano gli abeti più antichi del mondo, e di questa antichità esso conserva tutti i frutti: i geni che vivono nei tronchi assumendo sembianze umane, il chiacchierio degli uccelli e degli altri animali, la canzone dei venti, in familiare contatto con il mondo degli uomini.

L'arrivo del colonnello Procolo in Valle di Fondo costituisce una presenza nuova e cattiva, che grava sinistramente su tutti gli abitanti del Bosco Vecchio.

Nel colonnello si concentra l'aridità dell'uomo fatto, il calcolo che uccide la poesia, la civiltà del profitto che, dove avanza, distrugge la bellezza.

Inconsapevole antagonista è Benvenuto, che impersona le qualità opposte: l'innocenza, la poesia, l'umiltà, il dolore ingiustamente sofferto.

Perciò il colonnello Procolo odia il nipote, ne desidera la morte per diventare padrone di tutto, e non si fa scrupolo di tessere una tela di intrighi, di trappole mortali per liberarsi di lui.

*Il segreto del Bosco Vecchio* è dunque la storia di una profanazione, riscattata con un sacrificio: la morte dignitosa del colonnello Procolo.

TEATRO DI G. E. C. COLLA, MILANO,  
VIA DEGLI OLIVETANI, 3, TEL. (02)

### PICCOLO TEATRO DI MILANO

La stagione 82/83 del Piccolo Teatro presenterà al pubblico un programma estremamente vario e articolato. Questo il cartellone:

• Gli spettacoli del Piccolo Teatro di Milano

*Come tu mi vuoi*, di Luigi Pirandello. Regia di Giorgio Strehler.

*L'anima buona di Sezuan*, di Bertolt Brecht. Regia di Giorgio Strehler.

*Arlecchino servitore di due padroni*, di Carlo Goldoni. Regia di Giorgio Strehler.

*Io, Bertolt Brecht*. Poesie e canzoni di Bertolt Brecht.

*Beckett: Attosenzaparole tra Giorni felici*, di Samuel Beckett. Regia di Giorgio Strehler.

*Gli ultimi*, di Massimo Gorki. Regia di Carlo Battistoni.

*Il precettore*, di J.M. Reinhold Lenz. Regia di Enrico D'Amato.

*Lorenzo e il suo avvocato*, di Carlo Bertolazzi. Regia di Lamberto Puggelli.

*La Tempesta*, di William Shakespeare. Regia di Giorgio Strehler.

• Gli spettacoli ospiti

*La bottega del caffè*, di Carlo Goldoni. Regia di Giancarlo Sbragia.

*Peppe e Barra*. Scherzo in musica in due tempi con Peppe Barra e la partecipazione di Concetta Barra.

*Tutto per bene*, di Luigi Pirandello. Regia di Giulio Bosetti.

*Etienne Decroux*. Spettacolo di mimo in collaborazione con il Centro Culturale Francese.

*Opinioni di un clown*, di Heinrich Böll. Regia di Flavio Bucci.

*I masnadieri*, di Friedrich Schiller. Regia di Gabriele Lavia.

*Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello. Regia di Giuseppe Patron Griffi.

*Antonio e Cleopatra*, di William Shakespeare. Regia di Mario Missiroli.



**TEATRO -TESTI EG**



# LA CONGIURA DEI BURATTINI

**Scherzo comico in due atti.**

**di Ruffillo Uguccione**  
**Musiche di Luigi Musso**  
**Adattamento di Saverio Stagnoli**

---

## PRESENTAZIONE

---

Questa volta vi proponiamo un'OPERETTA, un genere teatrale insolito, soprattutto nel campo del teatro giovanile e scolastico. Ma la proposta tiene, pensiamo, se — come in questo caso — l'operetta presenta i connotati dello «scherzo comico» che fa rivivere, anche ai ragazzi d'oggi, le vicende popolari e carnevalesche che potrebbero trovare posto pure in un «canovaccio» di «commedia dell'arte»: vicende di «maschere-burattini» cui la tradizione (nostra) e la curiosità (dei ragazzi) possono dare ampio spazio di espressione.

E questo perché lo «scherzo» vuole rendersi in qualche modo interprete della gioia di vivere di ogni ragazzo e della sua innata aspirazione alla festa che trova nel «burattino-maschera» l'interprete esplosivo, anche se talvolta epidermico e ridanciano, di una sua espressione vitale.

Così «La Congiura dei Burattini» offre ad attori e spettatori — magari a tutti i ragazzi di una stessa classe di scuola o di gruppo d'oratorio — un'occasione di cammino insieme.

— Ecco qui infatti l'incontro con sette tra le principali e significative «maschere» della tradizione italiana: Arlecchino, Brighella, Truffaldino, Pantalone, Florindo, Pinocchio e Ballanzone, riproposte con le loro caratteristiche di ambiente, di costume, di mimica, di lingua e di psicologia.

Allora si offre al «gruppo» una concreta possibilità di lavorare insieme, sia in fase di preparazione (tipo «ricerca» sulle «maschere»), sia a sostegno della realizzazione (definizione di movimenti, proposta di gags, rielaborazione di battute, ecc.).

— Ecco poi il pubblico che, come «coro» direttamente coinvolto nella vicenda, si fa «personaggio» della rappresentazione stessa. Si veda, al riguardo, il dialogo, che apre e chiude ogni atto, fra i ragazzi-pubblico e il burattinaio; ed anche l'eventuale intervento del coro dei ragazzi nei «ritornelli» dei vari canti dell'operetta.

— Ecco infine la possibilità di sviluppare lo «scherzo» in una vera e propria «operetta musicale», un genere di spettacolo che vanta grosse tradizioni nella storia del teatro italiano. Qui si propongono dei canti, che si possono evidentemente



*adattare, nell'intento di creare veramente uno spettacolo di gruppo, con il coinvolgimento di tutti i ragazzi e la collaborazione di insegnanti di diverse discipline ed educatori-animatori.*

*A tutto questo mira chiaramente la proposta degli autori, insegnanti ed educatori essi stessi: don Rufillo Uguccioni, apprezzato scrittore di numerose opere di narrativa e teatro per ragazzi edite dalla SEI di Torino, e il M<sup>o</sup>. Luigi Musso, direttore di scuole musicali salesiane a Milano e Torino.*

*Ci è sembrato utile ricuperare, fra la loro vasta opera, anche questo lavoro «minore» che recentemente, adattato in modo opportuno e con attori esclusivamente ragazzi, è stato riproposto con successo presso alcune scuole medie della Lombardia.*

*La stessa «edizione riveduta» che qui ora pubblichiamo è stata rielaborata in ambiente scolastico con la collaborazione — davvero interdisciplinare — di insegnanti di lettere, educazione musicale, artistica e tecnica.*

---

## PER LA REALIZZAZIONE

---

### **La scena**

E' fissa per i due atti (o tempi, posti in continuazione cronologica). Presenta una piazza che ospita una tradizionale «baracca» per burattini, rivolta verso il pubblico. Tale baracca deve avere, oltre la tendina o le due imposte per l'entrata-uscita degli attori, un ulteriore passaggio, invisibile al pubblico naturalmente, che sia in riferimento alle quinte o a una botola del palco. Così i «burattini vivi», uscendo e rientrando dalla baracca, daranno al pubblico l'illusione di essere contenuti appunto dalla minuscola baracca capace solo di contenere burattini di legno a dimensioni ridotte.

### **I costumi e le maschere**

Siano secondo la tradizione del teatro italiano, in specie del teatro dell'arte e goldoniano. Richiamino con evidenza le caratteristiche dei personaggi e permettano agilità di movimenti ai giovani attori. Trucco adeguato e popolare.

### **Il fabbisogno**

Oltre quello relativo ai singoli personaggi per la loro caratterizzazione, ricordiamo:

atto 1°:

bastone ad Arlecchino; carta e matita a Florindo; bastone a Pantalone, Truffaldino e Brighella.

atto 2°

bastone a Pantalone, Arlecchino e Pinocchio; calza con zecchini a Pantalone; bottiglia di vino per Pinocchio.

### **La musica e i canti**

Lo «scherzo comico» può essere realizzato senza musica e canto, come semplice farsa in due atti. L'accompagnamento musicale ed i canti assicurano invece l'effetto-operetta. Per questo vengono riportati, i testi originali dei dodici brani musicali dal M<sup>o</sup>. Musso. Su richiesta degli interessati possiamo fornire anche fotocopie della musica riportandola da «Burattini vivi» della collana «Teatro Lirico dei ragazzi» (SEI, Torino):

— spartito musicale completo per pianoforte;

— partiture musicali per singoli strumenti d'orchestra.



---

## I PERSONAGGI

---

BURATTINAIO	<i>un adulto (baritono)</i>
ARLECCHINO	
FLORINDO	
BRIGHELLA	
TRUFFALDINO	
PANTALONE	
PINOCCHIO	<i>tutti ragazzi (mezzo-soprani)</i>
CORO	<i>ragazzi in platea (soprani e contralti)</i>

---

## ATTO PRIMO

---

*(All'alzarsi del sipario, il Burattinaio esce di dietro alla baracca, tira le tende o chiude le imposte esclamando con un inchino al pubblico:)*

BURATTINAIO – Signori! La rappresentazione è finita!

*(Dalla platea, immediatamente davanti al palco, scoppiano battimani generali, poi qualche grido: «bis», tosto ripetuto da tutti: «bis, bis!»).*

GINO – Bis! Bis!

BEPPE – Fuori Arlecchino!

GIGETTO – Fuori Pinocchio!

TUTTI – Fuori! Fuori!

BURATTINAIO – Mi dispiace signori di non potervi accontentare; l'ora è tarda e i miei burattini devono ancora andare a cena. A domani!

TUTTI – A domani!

BURATTINAIO – Ed ora andiamo all'Osteria del Grillo Bianco. I miei burattini per fortuna sono di legno e quindi non c'è pericolo che scappino! Andrò a bere una bottiglia alla loro salute! *(Via)*.

*(Questa introduzione può essere sostituita dal «coro» seguente).*

---

### 1. Coro e Burattinaio

---

BURATTINAIO – Signori, la rappresentazione è finita!

CORO – *(Soprani e Contralti)*

Fuori, fuori, fuori!

Fuori i burattini!

Pinocchetto e Arlecchino,

Pantalone e Truffaldino

li vogliamo riveder!



BURATTINAIO – Mi rincresce, signorini,  
non potervi accontentar;  
l'ora è tarda, e i burattini  
hanno ancora da cenar.  
A domani, a domani!  
CORO – Com'è bello rivedere  
le prodezze d'Arlecchino!  
BURATTINAIO – Mi rincresce, signorini,  
non potervi accontentar!  
CORO – Com'è bello rivedere  
Pinocchetto ed Arlecchino!  
BURATTINAIO – Mi rincresce, l'ora è tarda:  
a doman!  
CORO – A domani, a domani...  
Oh, che piacer!  
BURATTINAIO – Buoni affari questa sera:  
vado a berne un buon bicchier!

---

*(La scena rimane alcuni istanti vuota. Poi, dalla porticina o dalla tenda della baracca sporge il naso, poi la testa di Pinocchio, che esplora la scena e dopo un po' di tempo salta giù. Guarda a destra e a sinistra con tratto burattinesco e poi volgendosi ai compagni della baracca).*

PINOCCHIO – Non c'è nessuno! Venite fuori!  
BRIGHELLA *(Saltando giù allegramente)* – Finalmente!  
TRUFFALDINO *(Come sopra)* – Che bellezza esser tornati di carne e d'ossa!...  
Come si respira! Come si salta! *(Muovendosi per la scena con salti di allegria).*  
PANTALONE *(Dall'interno)* – Ehi! ragazzi, il padrone è andato via?  
TRUFFALDINO – Oh! Signor Pantalone! Non abbia paura, non c'è nessuno!  
PANTALONE – Non è per la paura, ma... qua, ragazzi, datami una mano che possa scendere da questa maledetta gabbia.  
PINOCCHIO – Faccia un salto!  
PANTALONE – Bravo! Da rompermi il filo della schiena... Qua la mano... piano... ahi! I miei calli! Maledetti anche loro... *(E' a terra).*  
BRIGHELLA – Cosa dice, signor Pantalone? Chi l'avrebbe detto che d'improvviso noi saremmo diventati di carne e d'ossa come il nostro padrone?  
PANTALONE – Mah! Prima di morire mi tocca vederne delle belle! Questa però non me l'aspettavo! Diventare di carne ed ossa! Peccato che oramai sono vecchio!  
TRUFFALDINO – Sempre a tempo però per divertirci e passare insieme qualche ora allegra!  
PANTALONE – Oh! bravo! Divertiamoci! Sicuro! E in che modo?  
PINOCCHIO – Io direi di andare a fare una partita al pallone!  
PANTALONE – A far che cosa? Non capisco!  
BRIGHELLA – Macché pallone! Una buona mangiata, e dopo una buona sbornia con quel buono.  
PANTALONE – Oh! Bravo! Si vede che sei diventato finalmente un uomo! Così mi piace!  
TRUFFALDINO – Sì, sì, facciamo come dice Brighella!  
PINOCCHIO – Sì, ma... per mangiare e per bere ci vogliono dei soldi, e noi dove li abbiamo?  
BRIGHELLA – Già... è vero!



---

## 2. Pinocchio e Coretto Burattini

---

PINOCCHIO – Senza quattrin,  
mondo assassini!,  
non si conclude,  
non si discute:  
ma si quisquilia  
e si sbadiglia  
da far pietà!  
Si può viver  
senza denti,  
Senza cuore  
senza onore;  
si può viver,  
puta caso,  
senza testa,  
senza naso.  
Ma giammai,  
mondo assassini!,  
senza il becco  
di un quattrin!

CORO – Senza quattrin,  
mondo assassini!,  
non si conclude,  
non si discute:  
ma si quisquilia  
e si sbadiglia  
da far pietà!

---

TRUFFALDINO – Già... sicuro! Non ci pensavo!

PANTALONE – A tutto c'è rimedio! Anche a questo. Sicuro: Pinocchio dice bene,  
senza soldi non si fa nulla, dunque bisogna che cerchiamo i soldi...

PINOCCHIO – Cercarli... dove?

PANTALONE – Si vede che siete ancora ragazzi: date ascolto a me che sono vecchio  
e che ho molta più esperienza di voi... I soldi li troveremo, faremo una buona  
mangiata, una buona bicchierata, a patto però che siate ubbidienti a quanto  
io vi dirò di fare.

TUTTI – Sì, sì... viva Pantalone!

PANTALONE – Allora, attenti qua... Avete sentito poco fa quello che ha detto il  
padrone?

BRIGHELLA – Già... che i burattini devono andare a cena!

PINOCCHIO – Sicuro... anche prenderci in giro!

TRUFFALDINO – E venirci a dire sotto il naso che andava a bere una bottiglia alla  
nostra salute...

BRIGHELLA – E noi... star chiusi lì dentro a sbadigliare!

PANTALONE – Vi pare, eh? Che sia tempo di dargli una buona lezione a quel fa-  
rabutto!

BRIGHELLA – Sicuro!

PANTALONE – Fra poco, lui tornerà qui e andrà a sdraiarsi nella sua baracca ubria-  
co fradicio. Quando sarà bene addormentato, noi gli andremo vicino e pian-  
piano gli piglieremo tutti i soldi.

TRUFFALDINO – Magnifica idea!



PINOCCHIO – Eh! Ma i soldi li tien stretti anche quando dorme!  
BRIGHELLA – E allora... se si sveglia?!  
PANTALONE – Se si sveglia, bisogna fare in modo che non si svegli più.  
PINOCCHIO – Ammazzarlo?  
PANTALONE – Ammazzarlo no, ma dargli tante bastonate che non si svegli più...  
Mi sono spiegato?  
PINOCCHIO – Ma, e dopo?  
PANTALONE – Dopo? Dopo, che cosa?  
PINOCCHIO – Se ci mettono in prigione?  
PANTALONE – Povero ragazzo! Come sei indietro! In prigione i bravi burattini non ci vanno mai... hai capito?  
PINOCCHIO – Se è così...  
BRIGHELLA – Siamo d'accordo.  
TRUFFALDINO – Sicché, quando gli avremo preso i soldi...  
PANTALONE – Io che sono il capo farò le parti uguali o meglio, io come capo piglierò la parte più grossa... il resto in parti uguali lo distribuirò a ciascuno di voi... Vedrete che ce ne sarà da far baldoria per un pezzo!  
BRIGHELLA – Bene! Viva! (*Saltando*).  
PINOCCHIO – Viva il vino e l'allegria!  
TRUFFALDINO – E Pantalone nostro capo!

---

### 3. Tutti i burattini

---

CORO – Viva il vino e l'allegria!  
Pantalone è nostro re!  
Attenzione e furberia!  
Saldo il cor, veloce il piè!  
Viva il vino e l'allegria!  
Pantalone è nostro re!  
Bando al duolo ormai si dia,  
se ne vada ogni timor!  
nel bicchier v'è l'energia,  
per lottar con gran valor!

---

PANTALONE – Ssst! Non gridate, che potreste svegliare quelle due marmotte che dormono ancora là dentro.  
TRUFFALDINO – E' vero: Florindo e Arlecchino!  
PINOCCHIO – Dobbiamo dirlo anche a loro?  
PANTALONE – No, no... Florindo è troppo scrupoloso e Arlecchino è troppo matto.  
BRIGHELLA – Poi... meno siamo e meglio è per noi.  
PANTALONE – Appunto: le parti sono più grosse.  
TRUFFALDINO – Adesso, che facciamo?  
PANTALONE – La prima cosa da fare è scegliersi ognuno un bel bastone... poi, fra una mezz'oretta ci troveremo qui tutti insieme. Allora... a un mio cenno... a un mio ordine, quando io dirò: uno, due... tre, tutti insieme andremo a far visita al nostro caro padrone... Dopo decideremo il da farsi. Va bene?!  
TUTTI – Benone! D'accordo! (*Se ne vanno*).  
ARLECCHINO (*Che senza esser stato notato ha seguito di dietro la tenda tutta la conversazione, mette la testa fuori, esplorando la scena: poi salta a terra esclamando*): – Fioi de cani!... Arlecchino è matto, ma è anche furbo! Andiamo a cercare un bel bastone intanto, e dopo ci parleremo! (*Via a destra*).



FLORINDO (*Affacciandosi sull'entrata della baracca, declama*): – Vi saluto, o balsamiche aure della vita! Desto da un lungo sonno, alfine vi respiro a pieni polmoni... Quale prodigio ha mai infranto le catene che mi tenevano legato alla dura materia? Come sei bella, o vita! Come risplendi, o natura! (*Scende poi, declamando*):

---

#### 4. Florindo

---

FLORINDO – Luce che attorno splendi,  
prodigio di natura,  
disperdi le rie tenebre  
d'una esistenza dura!

---

ARLECCHINO (*Sopraggiungendo col bastone lo dà sulla schiena a Florindo*).

FLORINDO – Ahi!

ARLECCHINO – Cos'è questo ahi? Un accidente in chiave?

FLORINDO – Tu Arlecchino? Perché mi batti?

ARLECCHINO – Per sentir se la xe abbastanza dura.

FLORINDO – Che cosa?

ARLECCHINO (*Agitando il suo bastone*) – Sta robetta qua.

FLORINDO – Tu non capisci niente: io alludevo alla nostra vita di burattini... E' ben orribile la nostra vita al paragone della vita degli uomini, che oggi, miracolosamente, ci è dato di godere.

ARLECCHINO – Taci, taci, macaco, che non sai quello che dici...

FLORINDO – E perché devo tacere? E' così bello parlare, pensare, cantare!

(*Da destra, barcollando e canticchiando, viene il Burattinaio avvinazzato, senza vedere i due che si ritraggono in disparte. Egli esce da sinistra, dopo aver attraversata la scena*).

ARLECCHINO (*Additandolo*) – Guarda come è bello esser uomini, e poter bere, mangiare e cantare come tu dici. Non aver paura che non ti vede, no... (*Con vivacità*). Io invece, piuttosto di diventare un uomo così son più contento di restare burattino di legno... Mi capisci?

FLORINDO (*Seguendo con lo sguardo l'uomo*) – Si è buttato sulla stuoia e dorme.

ARLECCHINO – Senza sapere che cosa gli toccherà fra poco...

FLORINDO – Che cosa?

ARLECCHINO – Una bagatella da niente. Vogliono appena ammazzarlo.

FLORINDO – Ucciderlo?! Possibile?!

ARLECCHINO – Veramente vogliono dargli tante botte che non possa svegliarsi più.

FLORINDO – E chi ha ideato un così orrendo misfatto?

ARLECCHINO – Chi? Quei piavoli dei nostri compagni, col signor Pantalone alla testa!

FLORINDO – Possibile? E per quale motivo?

ARLECCHINO – Per rubargli i quattrini, e andare a ubriacarsi come lui... Ciò noi xe miga diventà omini per niente sastu?

FLORINDO – Orrore! L'hai saputo da loro?

ARLECCHINO – Mai più: ci hanno lasciati fuori con la scusa che tu sei un piavolo e io sono Arlecchin batocio... Meglio così, perché podemo farghe loro uno scherzeto.

FLORINDO – E come faremo, Arlecchino?



ARLECCHINO – Tu lasciami fare: non dir niente con nessuno, ma se ti chiamano qualcosa, devi dire che quello che ho detto io, è vero. Xe verità sacrosanta. Astu capio?

FLORINDO – E se non è vero?

ARLECCHINO – Devi dire che è vero lo stesso. Vostu che Arlecchino non conti più bugie? Non sarei più io. Ma devi sapere che le mie bugie hanno lo scopo di salvar la pelle e il portafoglio a quel povero cane del nostro padrone. Semo intesi?

FLORINDO – Sì, caro Arlecchino, e che Dio ti aiuti!

ARLECCHINO – Presto nasconditi nel gabbiotto, che arriva il capo briscola... Fa' presto!

FLORINDO (*Risalendo*) – Vado a comporre una strofa al sole!

ARLECCHINO – Benone! E anche alla luna... Lascia star le stelle... che a quelle ghe penserò mi... E ricordati di quanto ti ho detto!... (*Guardando a destra*) L'è qui che viene. Forza, Arlecchino! Fuori il sacco delle bugie.

---

## 5. Arlecchino

---

ARLECCHINO – Sento una bavesèla  
che vien da l'assidente;  
spussa de caramela  
che non me piase niente...  
Ocio, Arlechin batocio!  
ocio, se ti xe bon!  
Tuto sto bel pastrocio  
spussa... de Pantalòn!  
Sento una tremarela  
de fredo malignasso;  
tic-tac la coradela  
me bate con fracasso!  
Ocio,...

---

ARLECCHINO – Oh! Iustrissimo signor Pantalone, finalmente che la trovo... L'è un'ora che la cerco.

PANTALONE – Cerchi me? Per qual motivo?

ARLECCHINO – Per dirghe... basta, sior benedeto, la xe una roba che no so come fare a incominciare... Me dondola tutto il cuore dallo spavento!

PANTALONE – Insomma, di che si tratta?

ARLECCHINO – Lei ha da sapere che io, malgrado tutti i miei difetti e le mie birbonate, a lei ci voglio un bene del cuore, come se fosse il mio nonno, bon'anima!

PANTALONE – Lo credo, caro Arlecchino, e dopo?

ARLECCHINO – Devo proprio dirlo? Signor Pantalone, sa niente di Brighella?

PANTALONE – Brighella? E perché?

ARLECCHINO – Perché congiura contro di lei, per ammazzarlo!

PANTALONE (*Con un salto*) – Eh?! Ammazzarlo? Chi? Non capisco!

ARLECCHINO – E sì che parlo chiaro! Brighella traffica per dargli a lei tante legnate da farlo tornar di legno come era pirma.

PANTALONE – A me?

ARLECCHINO – Non è lei il sior Pantalòn dei Bisognosi?

PANTALONE – Impossibile! Brighella è un fior d'amico!

ARLECCHINO – Lo era quando era burattino di legno, ma adesso nel diventare di



carne e d'ossa, ha imparato le abitudini degli uomini, mi creda, signor Pantalone, per il suo bene!

PANTALONE – Tu sei in errore, Arlecchino! Avrai capito male!

ARLECCHINO – Arlecchin batocio non capisce mai male! El ga da saver dunque che mezz'ora fa, mentre che io ero in gabbiotto a dormire, ho sentito il Brighella lì sotto che diceva piano agli altri: «Pantalone che è il capo vuol papparsi la parte più grossa; bisogna farlo fuori, così tutti ci guadagnamo!».

PANTALONE (*Scosso*) – Eh? Così?! Come? Quando? Dove?

ARLECCHINO (*Tra sé*) – Attacca! Vede? Che congiura diabolica? Se non crede a me, ne chieda a Florindo... sentirà se è vero o se non è vero.

PANTALONE – Ah! Se è vero, Arlecchino! Se è vero quanto mi dici...

ARLECCHINO – Bene! Lei è padrone di credermi o no: io il mio dovere d'amicizia l'ho fatto. Adesso ci pensi chi ha da pensarci. Io torno a dirle: Tenga d'occhio il Brighella! (*Pausa*) Anzi, per mandare in fumo i suoi sporchi progetti... go pensato a uno scherzeto...

PANTALONE – Uno scherzetto?! Davvero? Quale?

ARLECCHINO (*Con fare misterioso*) – Mi go pensato a tutto! Quando lei dirà uno, due e tre... — per Brighella è il segnale del tradimento — lei invece dovrà dare una bastonata sulla testa di Brighella. Vedrà che non tradirà più! Al resto ci penso io... Galo capì?... Servo suo, sior Pantalone!... (*Via*).

PANTALONE (*passeggia su e giù agitato*).

ARLECCHINO (*Da sé*) – Questa la xe tacà. Adesso andiamo ad attaccargliene una a Brighella! (*Via a destra*).

PANTALONE (*Passeggia lungamente, meditando: poi si ferma su due piedi concludendo forte*): Arlecchino è bugiardo, ma Florindo è veritiero. Vediamo: Florindo! Ehi! Florindo!

FLORINDO (*Di dentro alla baracca*) – Chi mi turba le alate immagini della poesia?

PANTALONE – Florindo, dico! Vieni fuori!

FLORINDO (*Affacciandosi all'entrata della baracca*) – Ah! E' lei, signor Pantalone? Che cosa desidera da me?

PANTALONE – Senti, Florindo: ho sentito dire... dicono... corrono certe voci... insomma è vero o non è vero che Brighella congiura contro di me?

FLORINDO – Contro di lei? Brighella? Che cosa dice signor Pantalone?

PANTALONE – Che cerca di sobillare gli altri...

FLORINDO – E a che scopo?

PANTALONE – Per sopprimermi... forse per... sicuro... per uccidermi!

FLORINDO – Possibile? Io stento a crederlo!

PANTALONE (*Trionfante*) – Ah! Bugiardo d'un Arlecchino! Lo dicevo io!... Glie le farò scontare tutte quelle frottole che mi ha tirato fuori!

FLORINDO – Arlecchino?! Ah! Ecco!... veramente senta, signor Pantalone!

PANTALONE – Ebbene? Che cose c'è?

FLORINDO – Ora che mi ricordo, ho ben visto Brighella che parlava di bastonare lei, signor Pantalone... sì, sì, è vero... se ne prenda guardia...

PANTALONE – E' vero? Allora è vero.

FLORINDO – E' verissimo!

PANTALONE – Ma tu hai sentito? Colle tue orecchie?

FLORINDO – Colle mie orecchie, sissignore!

PANTALONE – E parlava di bastonare me... per avere anche la mia parte?

FLORINDO – La sua parte, appunto... sissignore!

PANTALONE – Povero me! Sono assassinato! Traditori, furfanti, spergiuri! (*Fuori di sé, esce*).

FLORINDO (*Rimasto solo, sfoglia gli appunti della sua poesia e legge*) – «O sole,



amor de la natura... Chi t'ha donato quella luce... pura?». Pura non va... è troppo comune... Ah, la mia povera poesia!...

BRIGHELLA (*Entrando*) – Ciao, Florindo.

FLORINDO – Oh! Brighella, arrivi proprio a buon punto. Sai insegnarmi una rima che finisca in «ura»?

BRIGHELLA – Congiura.

FLORINDO – Ma no, che si riferisca al sole... Senti: Chi t'ha donato quella luce...

BRIGHELLA – Oscura?

FLORINDO – Oscura? Luce oscura non corre il senso.

BRIGHELLA – Senti Florindo: io invece ho bisogno di una tua parola chiara.

FLORINDO – A tua disposizione, caro Brighella.

BRIGHELLA – E' vero o non è vero quello che mi ha detto Arlecchino?

FLORINDO – Arlecchino? Che cosa?

BRIGHELLA – Che Truffaldino cerca di farmi bastonare a morte per prender la mia parte?

FLORINDO – Ah! Già! E' vero! Sicuro, verissimo!

BRIGHELLA – Ah! Figura sporca d'un traditore!

FLORINDO – Figura! Bene Brighella! Ben detto! Sei un genio!

BRIGHELLA – Hai visto come poco fa faceva l'ipocrita con me? Ora l'accomodo io, vedrai! Arlecchino ha ragione. Ma tu, ohi, mi senti o no?

FLORINDO – Chi t'ha donato la regal figura? Non senti?

BRIGHELLA – Cosa?

FLORINDO – Come scorre! Non ti piace?

BRIGHELLA – Mi piace un corno! Ma so io quel che devo fare: corro subito da Arlecchino (*eseguisce, poi torna indietro. Sottovoce:*) Senti, se Truffaldino viene a parlarti, non dirgli che io so tutto neh?! Lasciagli l'illusione che io non sappia nulla... Penserò io a fargliela passare. Hai capito?

FLORINDO – Perfettamente. E' un verso meraviglioso... Prendiamo subito nota.

BRIGHELLA (*Al fondo incontra Truffaldino; fuori di sé*) – Va alla malora! (*Via*).

TRUFFALDINO – Accidenti, che maniere! Senti, Florindo, senza tanti salamelecchi ti dico subito: è vero quello che Arlecchino mi ha detto di Pinocchio?

FLORINDO – Eh?! Di Pinocchio?

TRUFFALDINO – Che mi vuol far tornar di legno a furia di legnate?

FLORINDO – O perché?

TRUFFALDINO – Per rubarmi i soldi.

FLORINDO – Ah! I soldi: sì è vero, verissimo.

TRUFFALDINO – Canaglia! Pinocchio, il mio amico più fedele... Non posso credere ai miei occhi. Ma tu sei sicuro, Florindo?

FLORINDO – Sicurissimo. Arlecchino ha pienamente ragione.

TRUFFALDINO (*Furioso*) – Ah! sì? Pinocchio, se ti trovo, ti taglio il naso, ti taglio! (*Via di corsa: incontra Arlecchino. Florindo sale nel gabbiotto*).

ARLECCHINO – Piano! Dovi corri così arrabbiato?

TRUFFALDINO – Ammazzarlo, voglio; squartarlo, fracassarlo!

ARLECCHINO – Bravo! E' il modo di guastar tutto sul più bello! Con quel muso che hai, lui se ne accorge lontano un chilometro e scappa... E le gambe, caro, le ha buone, e tu non lo pigli più!

TRUFFALDINO – Allora, come dici di fare, tu?

ARLECCHINO – Quando fra poco verrete qui tutti quanti per far quello che vi dirà Pantaleone, tu sta attento a metterti dietro a Pinocchio. Quando il capo briscola dirà: uno, due e tre... giù un colpo... sulla testa di Pinocchio e vedrai che tutto sarà finito.

TRUFFALDINO – Ma... e gli altri?



ARLECCHINO – Come sei diventato stupido! Ho parlato io con tutti gli altri, e li ho messi tutti d'accordo.

TRUFFALDINO – Sì, ma siamo poi sicuri?

ARLECCHINO – Ah! Ben, po': se non ti fidi neanche di me...

TRUFFALDINO – No, no, mi fido, Arlecchino. Scusami, non so più quel che dico.

ARLECCHINO – Poveretto! Ti compatisco... Adesso va via, e se vedi Pinocchio, guarda di non tradirti.

TRUFFALDINO – Farò di tutto per trattenermi. Addio, Arlecchino (*Via*).

ARLECCHINO – Anche tu sei a posto. Brighella sa tutto quello che deve fare: manchi solo tu, povero Pinocchio! Mi rincresce che tu debba prenderle senza poterle dare!

PINOCCHIO (*Entrando*) – Arlecchino!

ARLECCHINO – Oh! Caro Pinocchietto! Guarda, volevo proprio parlarti in confidenza due minuti!

PINOCCHIO – In confidenza? Con me?

ARLECCHINO – Sicuro, e senza ridere: perché si tratta di cose serie, molto serie!

PINOCCHIO – Ma io...

ARLECCHINO – Guardami in faccia...

PINOCCHIO (*Abbassa gli occhi*).

ARLECCHINO – Vedi? non ne hai il coraggio. Del resto, questo è un buon segno. Ma l'hai fatta grossa, Pinocchio mio!

PINOCCHIO – Io no...

ARLECCHINO – Guarda di non dir bugie, perché c'è pericolo che ti cresca il naso... Che cosa vuoi fare con quel bastone? Eh? (*Lo trascina verso sinistra*).

PINOCCHIO – E' stato Pantalone!

ARLECCHINO – Sono cose da pensare, queste? Accoppiare uno per rubargli i denari? Vorrei ci fosse qui la fatina dai capelli turchini...

PINOCCHIO (*Piange*).

ARLECCHINO – Ben! Vedo che mi capisci! Queste non sono cose da fare, né da te né da nessun altro. Ho già parlato io a tutti, e tutti hanno promesso di far giudizio.

PINOCCHIO – Anch'io, Arlecchino, te lo prometto!

ARLECCHINO – Così va bene. Allora torniamo amici come prima... Via quel bastone! Dammelo qua a me, in ricordo della tua promessa. Ciao.

PINOCCHIO (*Esce confuso e commosso da destra*).

ARLECCHINO – Ehi! Poeta! Mettiti alla finestra, se vuoi vedere lo spettacolo!

FLORINDO (*Affacciandosi alla tenda*) – Arlecchino! Son felice! Ho termiato la mia poesia al sole!

ARLECCHINO – E io ti farò sentire un poema sulle stelle.

FLORINDO – Oh! Bello! Quando?

ARLECCHINO – Subito. Sta lì quieto che vengono... Sono qui... mettamoci in posizione.

(*Guidati da Pantalone, entrano in scena tutti i burattini a ritmo di musica. Si schierano in fila, Pantalone si mette vicino a Brighella, che è vicino a Truffaldino, e questi a Pinocchio. Tutti, eccetto Pinocchio, con bastone. La musica che introduce i burattini può essere quella del 2° canto*).

PANTALONE (*Con solennità*) – Ecco! E' giunto il momento stabilito per fare quanto si è deciso di pieno accordo. Raccomando la disciplina, l'energia e l'ordine. Attenti: Uno! Due! (*Arlecchino si porta vicino a Pantalone*) Tre!

(*Contemporaneamente Arlecchino mena il bastone sulla schiena di Pantalone; questi di Brighella, Brighella a Truffaldino, e questi a Pinocchio. Grida generali:*) «Ahi! Ohi! Aiuto!». (*Qualcuno cade a terra e la grandine continua*).



ARLECCHINO – Il padrone!... Il padrone s'è svegliato e corre qui! Si salvi chi può!  
(*Fuga generale, con esclamazioni e sospiri a soggetto, verso la baracca. Con prudenza tutti vi si rannicchiano. Ultimo Arlecchino che chiude la tenda.*)  
BURATTINAIO (*Corre come spaventato in scena da sinistra. Tira le tende*) – I burattini sono ancora al loro posto. Ma come mai, allora? Eppure ho udito chiaramente tutto! (*Frugandosi in tasca*) Il portafoglio c'è... Vivo son vivo... I burattini son là... Non capisco più niente! Ho sognato?  
UNA VOCE DALLA PLATEA – Avete sognato!  
BURATTINAIO – Ah! Briccone di un vino!... Me l'ha fatta!

---

## 6. Coro e Burattinaio

---

CORO – Scherzoso è il vin che ascondesi  
nel petto di chi dorme!  
Freme e ribolle e suscita  
sogni di strane forme.  
Sogna il guerrier le schiere,  
la selva il cacciator;  
e chi sospetti ha in core  
congiure e trame...  
BURATTINAIO – Vino fallace e perfido,  
ti aborro e ti detesto!  
io qua giuro e protesto  
che non ti berrò più!  
CORO – Voto di marinar!...  
BURATTINAIO – Lungi dal labbro  
o menzogner licor!  
CORO – Voto di marinar!...  
TUTTI – Infida è l'acqua;  
evviva il vin!

---

## ATTO SECONDO

---

*La scena dell'atto precedente.*

*(All'aprirsi del velario la scena è vuota. Poi Truffaldino sporge la testa dal finestrino della baracca).*

TRUFFALDINO – Non c'è anima viva!  
PANTALONE (*Sporgendo il capo*) – Sei ben sicuro? Scendi, se vuoi veder meglio.  
TRUFFALDINO (*Scende con un salto*) – Ahi! Ahi!  
PANTALONE – L'ho detto io; qualcosa c'è!  
TRUFFALDINO – Non c'è nessuno, vi dico... Nel saltar giù la mia spalla si è ricordata delle busse di ieri sera...  
PANTALONE – Quelle se Dio vuole son passate, e non cascheranno più... E il padrone, dov'è?



TRUFFALDINO – E' ancora là che dorme della grossa. Scendete liberamente, signor Pantalone... Chi dorme non fa paura!  
PANTALONE – Quand'è così possiamo scendere... Qua, dammi la mano. E anche tu, Brighella, aiutami... (*Si affaccia e aiuta*) Piano, dico! Ahi! la mia schiena! Povero me! Sono assassinato!  
TRUFFALDINO – Vi duole la schiena?  
BRIGHELLA – E a te no?  
PANTALONE – Vorrei vedere! dopo la grandine di ieri sera... Ahi!...  
BRIGHELLA – Allora, mal comune... mezzo gaudio! o quasi...  
PANTALONE (*Mettendosi fra i due*) – Allora sarete tutti persuasi di quanto vi ho detto. Le legnate son venute tutte da una sola parte!  
BRIGHELLA – E dalla parte di Arlecchino!  
TRUFFALDINO – Non c'è più nessun dubbio. E' stato lui!  
PANTALONE – Furfante!  
BRIGHELLA – Canaglia!  
TRUFFALDINO – Bisogna fargliela pagare!  
PANTALONE – E rifarci sulle sue spalle dei danni che ci ha recato, rovinandoci il progetto della cena.

---

### 7. Pantalone, Truffaldino e Brighella

---

PANTALONE – Vo' acciuffare pel codino  
quel batocchio d'Arlecchino;  
e mutargli i connotati  
a schiaffoni e surrogati!  
Vo' acconciarlo come il faut  
con un occhio e l'altro no!

TRUFFALDINO E BRIGHELLA – Ben pensato!

PANTALONE – Oh, tu, perfido Arlecchino  
se ti agguanto pel codino  
dovrai piangere e strillar  
dovrai piangere e strillar!

TUTTI – Vo' acconciarlo come il faut  
con un occhio e l'altro no!...

---

BRIGHELLA – Legnate! Legnate!

PANTALONE – E sode... ma che non capiti più di darle da una parte e riceverle dall'altra!

TRUFFALDINO – Basta mettersi ben d'accordo!

BRIGHELLA – E avere dei buoni bastoni!

PANTALONE – Andiamo a cercarli! Intanto io vi assicuro che se mi ubbidirete prepareremo a spese di Arlecchino una cena più bella ancora e a lui daremo da mangiare le ossa.

TRUFFALDINO – Benone: intendiamoci però bene prima...

BRIGHELLA – Che non capiti come l'altra volta: le botte deve prenderle tutte lui e sode!

PANTALONE – Sicuro, tutte a lui (*Via tutti e tre*).

ARLECCHINO (*Che durante l'ultima parte del dialogo precedente avrà curiosato dalla baracca, salta vivacemente in scena*) – Fioi de cani! Brighella ancora a braccetto con Pantalone e Truffaldino. Qua sotto xè qualche gatta che cova! Arlechìn batocio... verzi l'ocio... verzi la recia... fiòl d'una tecia... (*Si gira ver-*



so la baracca) Florindo, Pinocchio, sveglia! Ho bisogno di voi... Sveglia!  
FLORINDO (*Comparendo dal gabbiotto*) – Oh, Arlecchino, zitto! Il povero Pinocchio muore!...  
ARLECCHINO – Appena? E che cos'ha?  
FLORINDO – Non lo so: è qui che piange!  
ARLECCHINO – Mai paura! Finché uomo piange, uomo non muore!  
FLORINDO – Sta male! Molto male!  
ARLECCHINO – Bene, digli che si asciughi gli occhi, che si soffi il naso e che venga giù, che un valente dottore lo aspetta.  
PINOCCHIO (*Scende malamente dalla baracca, aiutato pietosamente da Florindo*) – Sto male...  
ARLECCHINO – Oh, Pinocchietto poveretto, è vero che hai voglia di morire?  
PINOCCHIO (*Con voce malata*) – Sto tanto male...

---

## 8. Pinocchio

---

PINOCCHIO – La testa mi fa male,  
un male da morir!  
mi duole respirare,  
non posso più dormir.  
Un doloroso affanno  
mi soffoca il respir.  
O fata mia benefica,  
mi vieni a guarir!  
Rit. Se tu sorridi, il pianto  
dileguasi del duol,  
come una nube tetra  
al folgorar del sol!  
Dalle tue mani il dono  
ecco lieto fluir;  
il riso sulle lacrime  
ecco fiorir!...  
Il cuore, o mamma mia,  
non fa che palpar!  
mi viene il capogiro,  
non riesco a camminar!  
Un opprimente ardore  
qui sento ribollir.  
O fata mia benefica,  
mi vieni a guarir!  
Rit. Se tu sorridi...

---

FLORINDO – E dov'è il dottore?  
ARLECCHINO – Il dottore è qua, e si chiama Arlecchin batocio, bono a far ogni patrocio... Sentiamo: dov'è Pinocchietto che ti senti male?  
PINOCCHIO – Dappertutto.  
ARLECCHINO – Xè meio che facciamo un poco d'inventario, e per andare per ordine cominciamo dal fondo. Come stanno le zampe?  
PINOCCHIO – Male!  
ARLECCHINO (*Sollevandogli le gambe*) – Una e una do... Ci sono tutte... quattro!  
E le braccia?



PINOCCHIO – Male!  
 ARLECCHINO – Ma anche di queste non ce ne manca nessuna. E la testa?  
 PINOCCHIO – Male!  
 ARLECCHINO – L'importante è che sia ancora attaccata al collo... E il naso?  
 PINOCCHIO – Malissimo!  
 ARLECCHINO – Ma è saldo più che mai! Ho capito tutto: ribaltamento generale di tutto il sistema metrico decimale! Unico rimedio: riposo totale!  
 FLORINDO – Morirà?  
 ARLECCHINO – Non c'è pericolo. Sono legnate quelle che ha mangiato: se di legnate si potesse morire, Arlecchino a quest'ora sarebbe morto duecento volte.  
 FLORINDO – Perché ti hanno battuto, Pinocchio?  
 PINOCCHIO – Non so: non ho fatto niente, io.  
 ARLECCHINO – Appunto per questo ne hai prese più di tutti. Gli uomini son diversi dai burattini, caro Pinocchetto. Tra loro, quelli che ne piglian di meno sono quelli che meriterebbero pigliarne più di tutti, e quelli che ne piglian di più sono quei poveri diavoli che non fanno paura a nessuno.  
 FLORINDO – Com'è brutta la vita degli uomini!  
 PINOCCHIO – Io voglio tornar burattino di legno... subito!  
 ARLECCHINO – Ah, no! Adesso no... Tu Pinocchetto, mi devi salvare!  
 PINOCCHIO – Io? Devo salvarti?  
 FLORINDO – Che cosa pensi di fare?  
 ARLECCHINO – Quando si ha del genio in zucca si fanno delle scoperte meravigliose... Al solo vedere Pinocchio in letto ammalato, mi è venuto il progetto di salvar le spalle dalle botte, e di dare a quei farabutti tutte quelle che si meritano, e di berne un bicchiere di quel buono a loro spese e anche sotto il loro riverito naso.  
 PINOCCHIO – Possibile?  
 ARLECCHINO – Se tu mi aiuti è possibilissimo.  
 FLORINDO – E come farai?  
 ARLECCHINO – Semplicissimo. Io adesso scappo e quando sarà tempo, tornerò vestito da dottore. Invece di Arlecchino mi chiamerò il dottor Balanzone.  
 PINOCCHIO – Va bene, e cosa tornerai a fare?  
 ARLECCHINO – Verrò qui perché chiamato a curare te e intanto cercherò di curare anche il signor Pantalone e i suoi amici. Vedrai che cura!  
 FLORINDO – E noi cosa dobbiamo fare?  
 ARLECCHINO – Tu intanto, sta qui con Pinocchio e quando vengono gli altri devi parlar loro di questo dottore che deve venire... della sua bravura, dei miracoli che fa, un po' di réclame, insomma, in modo da far lor venir la voglia di farsi visitare da me.  
 PINOCCHIO – Va bene e dopo?  
 ARLECCHINO – Dopo ci penso io... Sono qua che vengono! Mamma mia che musi! Che bastoni! Ocio a voialtri! (*Via dal fondo a sinistra*).

(*Pantalone, Brighella, Truffaldino entrano torvi, con dei bastoni in mano*).

PINOCCHIO – Oh! Signor Pantalone, dove siete stato con quel bastone in mano?  
 PANTALONE – Siamo stati a prendere un po' d'aria fresca...  
 BRIGHELLA – E tu cosa fai, sempre chiuso in quella gabbia?  
 PINOCCHIO – Io sono ammalato... molto ammalato!  
 FLORINDO – Aspetta il dottore che ha promesso di venire a visitarlo.  
 TRUFFALDINO – Il dottore? Che dottore?  
 FLORINDO – Il dottor Balanzone! Una celebrità mondiale!  
 PANTALONE – Il nome non mi è del tutto nuovo!  
 FLORINDO – L'avrete sentito nominare di sicuro... un dottore così rinomato!



BRIGHELLA – Ma verrà proprio qui?  
 FLORINDO – L’attendiamo da un momento all’altro.  
 PANTALONE – Chissà quanti zecchini esigerà per la sua visita!  
 FLORINDO – Tutt’altro! Egli viene qui «gratis et amore Dei».  
 PANTALONE – Possibile?!

BRIGHELLA – Un dottorone di quella sorta?  
 FLORINDO – E’ così: ha una grande stima dei burattini e per essi dicono che si metterebbe nel fuoco.  
 TRUFFALDINO – Se la cosa sta così... io voglio fargli vedere la mia spalla.  
 BRIGHELLA – Ed io la mia testa.  
 PANTALONE – Ed io la mia schiena.  
 PINOCCHIO – Siete ammalati anche voi altri?  
 BRIGHELLA – Un pochino...  
 FLORINDO – Che cosa è stato?  
 PANTALONE – Un colpo d’aria...  
 PINOCCHIO – Come me.  
 FLORINDO – Allora siete fortunati. Il dottor Balanzone è specialista pei colpi di ogni genere.  
 PANTALONE – Sarebbe una fortuna per noi.  
 BRIGHELLA – Potremmo essere più sicuri per la nostra faccenda!  
 TRUFFALDINO – Ed io potrei muovere meglio il mio braccio! (*Parlottano tra di loro*).  
 FLORINDO (*Guardando a sinistra*) – Il dottore viene! Eccolo là.  
 PANTALONE – Davvero?  
 BRIGHELLA – Che bell’uomo!  
 TRUFFALDINO – Che barbone!  
 PANTALONE – Che aria distinta! Come si vede che è un gran dottore!

(*Arlecchino si presenta camuffato burllescamente da dottor Balanzone: occhiali, bastone, tuba, barba posticcia. Voce alterata, posa sostenuta e caricata*).

PANTALONE – Lustrissimo! (*Inchina profondamente*).  
 ARLECCHINO (*A Florindo*) – Chi sono questi signori?  
 FLORINDO – Faccio le presentazioni: il nobile Pantalone dei Bisognosi, capo di tutta la squadra!  
 ARLECCHINO (*Piano*) – Figura ladra!  
 FLORINDO – E questi è il suo primo allievo: Brighella.  
 ARLECCHINO (*Piano*) – Ladra anche quella!  
 FLORINDO – E questi è Truffaldino!  
 ARLECCHINO (*Piano*) – Ladro assassino!  
 FLORINDO – Quest’ultimo è Pinocchio, l’ammalato.  
 ARLECCHINO (*Piano*) – Il più macaco.  
 FLORINDO – E io... son Florindo, allievo delle Muse, dal pindarico volo.  
 ARLECCHINO (*Piano*) – Il più pandòlo!  
 ARLECCHINO – E io son Balanzone, professore di gran nome, conosciuto in ogni rione, di questa e di altre innumerevoli nazioni.  
 PANTALONE – Complimenti!

---

## 9. Florindo e Arlecchino

---

FLORINDO – Presento Pantalone, capo squadra...  
 ARLECCHINO – Figura ladra!  
 FLORINDO – E questo è il buon Brighella...



ARLECCHINO – Bona flanella!  
FLORINDO – E questo è Truffaldin...  
ARLECCHINO – Ladro assassino!  
FLORINDO – E quest'ultimo è Pinocchio, l'ammalato...  
ARLECCHINO – Il più macaco!  
FLORINDO – Ed io Florindo son  
caro alle Muse  
dal pindarico volo!  
ARLECCHINO – Il più pandòlo!  
Ed io son Balanzon,  
gran professor!  
FLORINDO – Di dentro e fuor!  
ARLECCHINO – So cavar denti,  
calli, assidenti,  
reumi, fregnoccoli,  
costipazion...  
con questo magico  
indian baston!

---

ARLECCHINO – Allora cominciamo la visita... Dov'è l'ammalato?  
PINOCCHIO – Eccomi, signor dottore.  
FLORINDO – Deve sapere, signor dottore, che il povero Pinocchio...  
ARLECCHINO – Silenzio! Il dottor Balanzone ci vede con i suoi occhi... e sa leggere «intus et in cute»!  
FLORINDO – Scusi, signor Balanzone!  
ARLECCHINO – Non voglio né scuse né scusatori! Toglietevi dai piedi e non disturbate le mie riflessioni. (*Florindo scappa in gabbiotto*) (a Pinocchio) A noi, adesso. Voi siete ammalato di bagolite cronica nella testa, nella schiena e nelle gambe, non è vero?  
PINOCCHIO – Sissignore!  
ARLECCHINO – Volete guarire in fretta o adagio?  
PINOCCHIO – In fretta...  
ARLECCHINO – Allora non c'è che il leggero contatto di questo magico bastone sulle parti magagnate. Chiudete gli occhi, la bocca e le orecchie.  
PINOCCHIO (*Esegue*).  
ARLECCHINO (*Gli passa leggermente il bastone sulla schiena e sulla testa*) – Questa è prodigiosa ambra dell'India: dove passa guarisce. Ecco fatto! Voi siete perfettamente sano.  
PINOCCHIO – Mi pare di sì...  
ARLECCHINO – Adesso andate a letto, fate un bel sonnellino e quando vi sveglierete verrete qui e vedrete che sarete guarito del tutto!  
PINOCCHIO – Grazie, signor Balanzone!  
ARLECCHINO – Non a me rendete grazie, ma al mio bastone indiano... capace di sanare in un batter d'occhio ogni malattia del genere (*Pinocchio va in gabbiotto*).  
PANTALONE (*Agli altri*) – Avete veduto?  
BRIGHELLA – Pare un miracolo!  
TRUFFALDINO – Se ha guarito Pinocchio, guarirà anche noi!  
PANTALONE – Signor dottore!  
ARLECCHINO – Ho capito... siete ammalati anche voi. Lo vedo dalla schiena.  
PANTALONE – Dalla schiena, sissignor...



ARLECCHINO – Che cosa avete fatto?  
PANTALONE – Un colpo d'aria...  
ARLECCHINO – Aria di bosco, sicuro!... Questo è un caso di lignite acuta, si tocca con mano.  
PANTALONE – Sissignore!  
ARLECCHINO – Cose evidenti, sicuro!  
BRIGHELLA – Anch'io signor dottore!  
ARLECCHINO – Ahi! Questo è un caso assai più grave... Questa è una piavolite galoppante.  
BRIGHELLA – Galoppante?  
ARLECCHINO – Sicuro. E nella testa per di più... non sapete che se quel fregnocolo si rovescia nel cervello voi siete morto per sempre?  
TRUFFALDINO – Anch'io allora, signor dottore, son malato anch'io.  
ARLECCHINO – Nella spalla... «Idem sine dubio». Vedete come indovino anche senza visitare. Ringraziate il cielo che son venuto a tempo... Se venivo domani voi tre eravate morti di sicuro.  
TRUFFALDINO – Misericordia!  
BRIGHELLA – Dice davvero?  
PANTALONE – Oh! Povero me!  
ARLECCHINO – Coraggio! In un momento vi guarisco tutti e tre... Ma bisogna stare ai miei ordini.  
TRUFFALDINO – Comandate, signor dottore!  
ARLECCHINO – Bisogna stabilire il contatto con il bastone indiano. Mettetevi in fila... così... (*Li mette in fila*) Chiudete bene gli occhi, la bocca e le orecchie. Pronti... Uno, due e tre... (*Una legnata sulla schiena di tutti e tre*).  
PANTALONE – Ahi!  
TRUFFALDINO – Ohi!  
BRIGHELLA – Uhi!  
ARLECCHINO – L'ho detto prima che se non mi ubbidite la cura non riesce. Chiudete occhi orecchie e bocca... specialmente la bocca. Ci siamo. A noi... Uno... due... tre... (*Seconda legnata. I tre non gridano ma danno un mugolio di dolore. Arlecchino continua a tempestare*). Siccome il male è molto penetrato, ci vuole una cura energica. Ora siete salvi... La piavolite è scongiurata per sempre... E' passato il dolore?  
PANTALONE – A me pare di no.  
BRIGHELLA – A me è cresciuto.  
TRUFFALDINO – Io non ne posso più.  
ARLECCHINO – Strano questo fatto! Bisogna ben dire che il male sia grave se il mio bastone magico non fa l'effetto ordinario... Qui sotto c'è qualcosa che io non conosco. Vediamo un po'... Come avete fatto a prendere questo male? E tutti in un colpo solo? Dev'essere un'infezione maligna...  
PANTALONE – Vostra signoria dice bene... è proprio un'infezione maligna... Quel maledetto Arlecchino!  
ARLECCHINO – Arlecchino? Chi è questo Arlecchino?  
BRIGHELLA – Un furfante!  
TRUFFALDINO – Un traditore!  
PANTALONE – Un fior di canaglia!  
ARLECCHINO – Comincio a capire... la lignite è stata prodotta dal bastone di questo signore Arlecchino, non è forse così?  
PANTALONE – E' vero, sì, ma ci ha preso a tradimento!  
ARLECCHINO – Ecco tutto spiegato: il mio bastone indiano è neutralizzato da un altro bastone. Bisogna che uno o l'altro esca di campo. E' ancora vivo questo Arlecchino?



BRIGHELLA – Purtroppo!  
PANTALONE – Se potessimo farlo sparire!  
TRUFFALDINO – Se ci casca tra le mani, gli daremo tante legnate da farlo morire!  
ARLECCHINO – Ohibò! Questo non va!  
PANTALONE – Come? Un furfante di quella sorta?  
ARLECCHINO – Un furfante di quella sorta col bastone che ha non teme che un'arma... il veleno!  
PANTALONE – Il veleno?!  
ARLECCHINO – Sicuro! E' l'unico modo per disfarsi di un essere pericoloso come quello...  
TRUFFALDINO – E' vero! Le legnate non gli fanno nessun male!  
BRIGHELLA – Ed è troppo pericoloso il dargliele!  
ARLECCHINO – Invece col veleno la cosa è semplicissima. Io preparo una bottiglia di malvasia dolce come il miele... ci metto dentro una dose forte di veleno... voi la date ad Arlecchino, egli beve, e muore subito subito prima ancora di potervi ringraziare.  
PANTALONE – Che magnifica idea!  
ARLECCHINO – Con dieci zecchini io posso darvi un veleno terribile.  
PANTALONE – Dieci zecchini! Tutto il mio patrimonio!  
ARLECCHINO – E la pelle di un nemico come Arlecchino vi pare che costi di meno?  
BRIGHELLA (*Piano a Pantalone*) – Ci rifaremo coi denari del padrone.  
TRUFFALDINO – Sicuro! Morto Arlecchino, nessuno più ci romperà i nostri piani.  
PANTALONE – Questo è vero! Il colpo è sicuro... Con questa speranza... pagherò io... (*Estrae da una lunga calza i denari*). Per la vendetta vada ogni mia ricchezza! Ecco i dieci zecchini!  
ARLECCHINO – Fra pochi minuti voi avrete la terribile ricetta di Balanzone e Arlecchino avrà il premio delle sue birbonate.

---

#### 10. Tutti i Burattini

---

TUTTI – Un bicchierino  
di questo vino,  
caro Arlecchino,  
ti gioverà!  
E a noi vendetta  
giusta darà!  
PANTALONE – Signore amabile,  
feral veleno,  
che senza strepito  
serpe nel seno.  
TUTTI – Signore amabile...  
E a noi vendetta  
giusta darà!

---

PINOCCHIO – Son guarito! Son guarito del tutto!  
ARLECCHINO – L'avevo detto io! Le mie cure sono sicure!  
PANTALONE – Mi pare di star meglio anch'io.  
BRIGHELLA – Io starò meglio fra poco quando la medicina che ci manderete avrà fatto il suo effetto.  
TRUFFALDINO – Anch'io!



ARLECCHINO – Allegri! Tra poco staran bene tutti... Arlecchino compreso... Vi mando subito la medicina per questo giovanotto.

PANTALONE – Siamo intesi!

ARLECCHINO – Allora tu (*A Pinocchio*) vieni con me... (*Via tutti e due da sinistra*).

PANTALONE – Allegrìa! Arlecchino è bello e servito!

BRIGHELLA – Il guaio è che siamo stati serviti anche noi... Povera la mia testa!

TRUFFALDINO – Povera la mia spalla! Come mi brucia!

PANTALONE – Non si può negare però che Balanzone sia un medico sapiente!

Non avete veduto come ha indovinato i nostri mali?

BRIGHELLA – Difatti ha preso proprio nel segno! (*Toccandosi la testa*).

TRUFFALDINO – Io però a quel bastone credo poco.

PANTALONE – Non hai visto come Pinocchio è guarito presto? Guariremo anche noi.

BRIGHELLA – Chi avrà la miglior medicina sarà Arlecchino!

PANTALONE – L'affare non poteva riuscir meglio. Arlecchino è furbo, ma stavolta sarà giocato.

BRIGHELLA – E per sempre!

(*Arlecchino, smessa la maschera di Balanzone, è tornato lui*).

PINOCCHIO (*Consegnando la bottiglia a Pantalone*) – Questa è per voi. Mi ha detto il dottor Balanzone di consegnarla nelle vostre mani!

PANTALONE – Va bene... E' vino di quel migliore!

ARLECCHINO – Adesso capisco! Mostro d'un Pinocchio! Mi conta una storia di dottori, di medicine e poi invece si tratta di vino buono. Bugiardo d'un burattino! Che ti si allunghi il naso d'un metro!

PANTALONE – Scommetto che tu non indovini mai perché ho mandato a prender questa bottiglia.

ARLECCHINO – Ostrega! Per berne un bicchiere! Anche gli stupidi sono indovini.

PANTALONE – Noi non possiamo bere vino... il dottore ce lo ha proibito.

ARLECCHINO – Difatti il dottore ha ragione: «*Vinum malefacere*»... specialmente chi è malato.

PANTALONE – E allora lo berrai tu.

ARLECCHINO – Io? E per qual miracolo?

BRIGHELLA – Per ricompensarti di quanto hai fatto per noi.

ARLECCHINO – Sul serio?

PANTALONE – Non te l'avevo io promesso? Tu mi hai aiutato a superare la congiura dei miei nemici, ed ora io mantengo la mia promessa!

BRIGHELLA – Anch'io!

TRUFFALDINO – E anch'io!

ARLECCHINO – Cari da Dio! Che cuore! Che riconoscenza! Non faccio per lodarmi, ma per voialtri ho fatto una sudata! Mi duole perfino ancora questo braccio!

PANTALONE – Allora bevi alla nostra salute!

ARLECCHINO – Beviamo, ostrega! E' buono?

PANTALONE – Costa dieci zecchini!

BRIGHELLA – Di così buono non ne hai mai bevuto.

TRUFFALDINO – Né mai più ne berrai!

ARLECCHINO – L'odore è buono! E' un vino che merita un brindisi:

---

## 11. Tutti i Burattini

---

TUTTI – Viva il vino e l'allegria...

(*Ripresa del canto n. 3*).

---



ARLECCHINO (*Beve alcuni sorsi*) – Che gusto! Che delizia! Peccato che presto siamo in fondo. E' poi tutto per me?

PANTALONE – Tutto per te!

ARLECCHINO – E se prendo la sbornia?

PANTALONE – Non è un vino da sbornie. E' un vino che dà forza e coraggio.

ARLECCHINO – E tu Pinocchietto, niente?

PINOCCHIO – Il dottore me l'ha proibito.

ARLECCHINO – Non stare a dar retta ai dottori. Tutti imbroglianti cominciando da Balanzone... Bevi, caro, che ti fa bene. Ricetta di Arlecchino: pillole di gallina e sciroppo di cantina.

PINOCCHIO (*Beve*).

ARLECCHINO – Buono è buono, ma scalda troppo lo stomaco.

PANTALONE – Incomincia a farsi sentire.

PINOCCHIO – Mi gira la testa...

ARLECCHINO – Ohimè! Non sto più in piedi; tutto mi balla intorno... Dove siamo? Datemi un bastone per appoggiarmi.

PANTALONE – Eccoti il mio... (*Tra sé*) per poco!...

PINOCCHIO – Io casco!... Un bastone!

TRUFFALDINO – Prendi questo! (*Tra sé*) E' spacciato!

ARLECCHINO (*Cadendo a terra lungo e disteso*) – Muoio! Muoio!

PINOCCHIO – Siamo avvelenati!

PANTALONE (*Con solennità*) – Arlecchino!... Ecco la nostra vendetta!

BRIGHELLA – Non ci imbroglierai più!

TRUFFALDINO – Non ci romperai più i piani!

PANTALONE – La vittoria è nostra!

(*Brighella, Pantalone, Truffaldino, sul davanti, hanno alle spalle — a terra — i due finti morti*).

BRIGHELLA – Morti son morti... Che si fa, ora?

PANTALONE – Ora pensiamo a rifarci dei dieci zecchini che ci ho rimesso... Il padrone dorme ancora... Torniamo ai nostri antichi progetti.

TRUFFALDINO – Che nessuno più ci guasterà!

(*Arlecchino dietro a loro, alzandosi di scatto, col bastone che tiene, dà una legnata a Pantalone*).

PANTALONE – Ahi!

BRIGHELLA – Che è stato?

PANTALONE – Una legnata! Di dove è venuta?

TRUFFALDINO – Da nessuna parte...

PANTALONE – Eppure io l'ho ben sentita! Ahi! La mia schiena!

TRUFFALDINO – Vi è sembrato. (*Pinocchio dà una legnata a Truffaldino*) Ahi! La mia spalla!

BRIGHELLA – Ancora?... Che cosa ti senti?

TRUFFALDINO – Che botta! Ahi! La mia spalla!

BRIGHELLA – Tu sogni... Chi vuoi che sia stato! Non c'è nessuno!

TRUFFALDINO – Ah! Furfante d'un Brighella! Sei stato tu!

PANTALONE – Difatti tu solo hai il bastone! Ah! Assassino prendi! (*Un pugno*).

TRUFFALDINO – Traditore! Prendi questo! (*Si azzuffano, Arlecchino e Pinocchio saltano in piedi e battono di santa ragione*).

PANTALONE – Ahi!

TRUFFALDINO – Ohi!

BRIGHELLA – Sento rumor di bastoni (*Si volta*)... I morti!... I morti!... Aiuto! (*Fuga*).



ARLECCHINO – I morti le dànno e i vivi le pigliano!  
PANTALONE – Aiuto! Aiuto!  
FLORINDO – Chi grida? Che succede?  
PANTALONE – I morti!  
TRUFFALDINO – I vivi!  
BRIGHELLA – Arlecchino è vivo!  
ARLECCHINO – La cura del bastone magico per dieci zecchini! Chi ne vuole ancora venga avanti... «Gratis et amore Dei!».  
PINOCCHIO (*Guarda tra le quinte*) – Il padrone!... Il padrone s'è svegliato!  
FLORINDO – Accorre gente! Scappiamo...  
ARLECCHINO – Nella baracca! Nella baracca! (*Si rifugiano tumultuosamente nel gabbiotto*).

---

## 12. Coro e Burattinaio

---

SOPRANO – Bene, bis! bravo Arlecchin!  
CONTRALTO – Ben sonate a Pantalone...  
Bene, bis! bravo Arlecchin!  
SOPRANO – Che birbante Truffaldino  
e Brighella e Pinocchin!  
Ben sonate, ben sonate...  
Bene, bis! bravo Arlecchin!  
BURATTINAIO – Lo spettacolo, son dolente  
è in ritardo di mezz'ora.  
Un insolito incidente  
m'ha prodotto distrazion!  
Ma in compenso più brillante  
lo spettacol vi si annuncia:  
ogni canto è affascinante,  
ogni scena è uno splendor!  
SOPRANO – Fuori, orsù! Orsù, aprite! Fuori!  
Fuori, orsù! Di nuovo aprite!  
Quel velario sì incantato aprite!  
Di nuovo aprite, aprite...  
quel velario sì incantato!  
CONTRALTO – Di Arlecchin matricolato  
la canzone per riudir!  
SOPRANO – Di Arlecchin matricolato  
la canzone per riudir!  
TUTTI – Di Arlecchin matricolato —  
Fuori, orsù! Di nuovo aprite! —  
la canzone per riudir!

---

BURATTINAIO (*Appare al proscenio e inchina il pubblico*).  
TUTTI – Fuori! Fuori! Siamo stanchi di aspettare!  
BURATTINAIO – Son felice di accontentarvi. Signori, silenzio! La rappresentazione incomincia.  
(*Mentre si accinge a tirare la tenda del gabbiotto, si chiude il sipario*).





# L'ILLUMINAZIONE NELLA MESSA IN SCENA DI UNO SPETTACOLO

**Luigi & Bano**

---

---

## Una premessa

*Vi diciamo subito che tralasciamo considerazioni e dati tecnici d'elettricità: amperaggi, lumen, resistenze, influssi, sezioni di filo, hmi e... che so io. Non ne siamo esperti. Daremo grandi indicazioni e riferimenti non ai tecnici costruttori o installatori di impianti elettrici teatrali, ma agli utenti, al tecnico delle luci di uno spettacolo e al «light designer».*

*Come al solito, non teorie né ricette. Un poco di esperienza e qualche esempio che possano aiutarvi a trovare per ogni vostro spettacolo una appropriata soluzione. La nostra esperienza potrà essere di aiuto soltanto a chi ha meno esperienza di noi e, magari, per coloro che l'hanno sbagliata. In giro ce ne sono. Offriremo nulla a chi ne sa più di noi. Denunciamo i nostri limiti fin dall'inizio per non deludervi. Siamo anche convinti che queste notizie sono incomplete e insufficienti per l'illuminazione di una grande scena. Vi rimandiamo al testo classico di Pierre Sonrel «Traité de scénographie», edizione O. Lintier, Parigi, oppure a «Stage Lighting» di R. Pilbrow.*

---

## La luce: linguaggio espressivo

*Siamo convinti che le luci sono il quaranta per cento della buona riuscita di uno spettacolo. Soprattutto del balletto e del teatro moderno, in cui si tende a costruire una scenografia semplice ed essenziale, ma ravvivata, in diversi modi e maniere, da una illuminazione meravigliosamente espressiva.*

*La luce, quella reale degli illuminatori, è la materia che disegna l'azione drammatica, la materia su cui si legge ogni movimento, anche il più piccolo.*

*La luce dà vita all'azione, crea l'atmosfera di ogni situazione, gli spazi dello spettacolo, le scansioni temporali, determina gli ambienti, rappresenta i sentimenti degli attori e spettatori, mette in evidenza i singoli personaggi e dà unità alle loro presenze ed emozioni differenti e molteplici.*

*Da sola, la luce può fare spettacolo, anche senza l'apporto di altri elementi didascalici: il testo, la storia, il gioco di montaggio, ecc....*



*Nello spettacolo le luci devono armonizzarsi con la scenografia, la coreografia, i costumi, il trucco, la musica. Tutte queste componenti non possono essere che strettamente collegate e fuse insieme se si vuole raggiungere l'unità artistica dell'opera.*

*Ad esempio, per ragioni tecniche, certi materiali scenografici e certi costumi richiedono un tipo preciso di illuminazione e ne escludono decisamente altri. Basti pensare, per convincersi, a come «spara» il bianco se colpito da luci dirette! Così risulterebbe stridente e irritante un'impostazione delle luci tutta a tagli, cruda e violenta, su una coreografia e su costumi barocchi e ampollosi. Ad eccezione che si voglia aumentare gli effetti di contrasto. Allora, come un valzer di Strauss può essere più efficace di una marcia funebre per sottolineare, con il contrasto, la tragicità grottesca di una situazione, così un clima luminoso, in dissonanza con il momento drammatico, può essere fortemente espressivo ed eccitante.*

---

### **Il light-designer**

---

*Le luci vengono studiate direttamente dal direttore-luci insieme al regista, con la collaborazione dello scenografo, del coreografo, del costumista.*

*Il direttore-luci di teatro finora si è preoccupato degli aspetti tecnici dell'illuminazione. Ultimamente però è nato un ruolo nuovo, quello del light designer, l'esperto a cui è affidata l'invenzione e la realizzazione dell'effetto luci. Ha responsabilità e compiti più qualificati di quelli del tradizionale direttore-luci teatrale. E' una figura simile a quella del direttore della fotografia nel cinema.*

*Il light-designer non è un tecnico delle luci, deve però conoscerne i problemi tecnici, ma il creatore-artista del disegno luminoso dello spettacolo, alla maniera del coreografo che inventa il disegno dei movimenti degli attori. Prima di progettare, dovrà quindi conoscere dello spettacolo il contenuto, il genere, lo stile nella sua globalità, e poi analizzarlo nelle singole parti in modo da ideare un'illuminazione intonata, significativa e suggestiva. Ricordiamo una lunga scena de «L'idiota» di Dostoevskij, recitata dal gruppo teatrale diretto da Wałda: era illuminata unicamente da una candela sopra un tavolo, fra i due attori seduti frontalmente, una parete, una finestra e le ombre vive dei due proiettate sul muro bianco sporco. Una illuminazione da terzo mondo, ma così rappresentativa da sorprendere e commuovere.*

*Non si deve pretendere di rifare un quadro di Caravaggio o di Rembrandt ad ogni costo. Ciascun mezzo di comunicazione ha la sua autonomia espressiva ed un proprio linguaggio, e quindi non devono diventare surrogati di capolavori di pittura o altro.*

---

### **Pronto A, pronto A, Bianco... Pronto B, pronto B, Rosso...**

---

*Tutto l'apparato luminoso converge ad un unico quadro di comando, alla cosiddetta «consolle» o quadro-luci, con interruttori, pulsanti, leve e le loro rispettive spie e valvole di sicurezza. Su ogni comando sia indicata con chiarezza la sua denominazione o numerazione.*

*Il quadro deve essere piazzato in un posto dal quale sia possibile all'operatore-luci vedere la scena da illuminare, senza dover allontanarsi dal quadro. E' inutile ricordare che soltanto l'esperto deve avere accesso al quadro-luci.*

*Dal quadro-luci partiranno i comandi per le bilance, le piantane, le ribalte, i*



*proiettori (spot e flood), i riflettori, i reostati, i diffusori, i proiettori di diapositive,...*

**BILANCE E RIBALTE.** *Le bilance non sono più lunghe aste di lampadine colorate, con fili volanti, e ganci provvisori. Sono una serie di casonette, l'una accanto all'altra, per la lunghezza della scena, appese al graticcio con un apparato di carrucole che consente un facile movimento di tutta la bilancia. Le casonette fanno da riflettore. Ogni lampada è posta all'interno di questi riflettori che, sul davanti, sono muniti di un gioco di guide che permette di adattare filtri diffusori o colorati, e schermi. Tra un riflettore e l'altro non c'è comunicabilità, in modo che i raggi diretti delle lampade non si incrocino. L'intensità delle lampade viene rafforzata dall'effetto dei riflettori.*

*Una bilancia è solitamente suddivisa in sezioni o segmenti luminosi indipendenti, in maniera da facilitare la variazione e l'intensità delle luci.*

*La ribalta è costruita come una bilancia normale; è però collocata a terra, sul proscenio. Per evitare che butti le ombre dei personaggi sul cielo, o su qualsiasi fondo, si deve poter incassarla nel proscenio, oppure schermarla a modo.*

**I RIFLETTORI.** *Sono detti anche scatole per luce o casseruole. Vengono utilizzati per diffondere largamente la luce sul campo richiesto della scena. Comunemente si piazzano tra le quinte e sui fondali. Ce ne sono di dimensioni ed intensità differenti.*

**I PROIETTORI** *(da non confondere con i riflettori) sono destinati a intensificare la luce su questo o quel punto della scena, su questo o quel personaggio. Sono fatti di un corpo metallico, munito di aperture a deflettore per l'aerazione. Sul davanti c'è la lente e il telaio-guida che porta i filtri colorati o gli schermi che limitano la luce a piacere, dandole quella forma richiesta.*

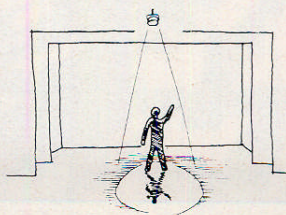
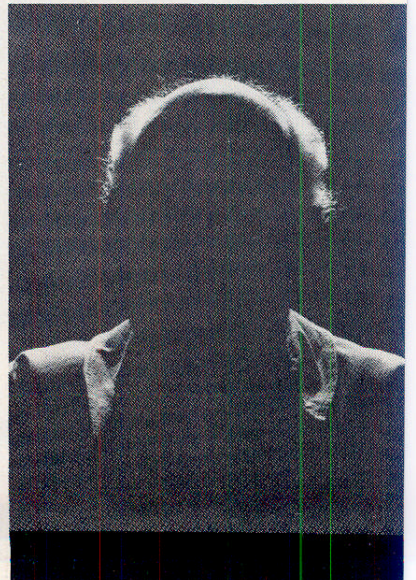
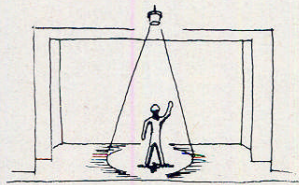
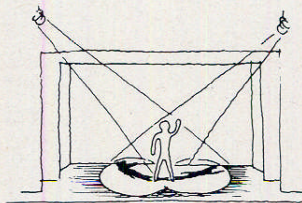
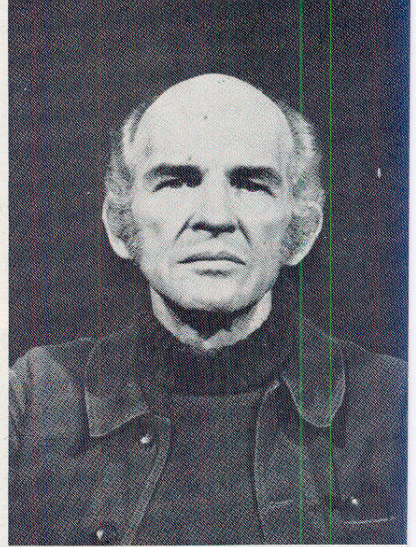
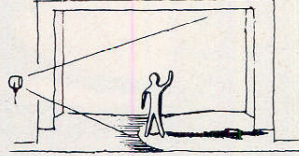
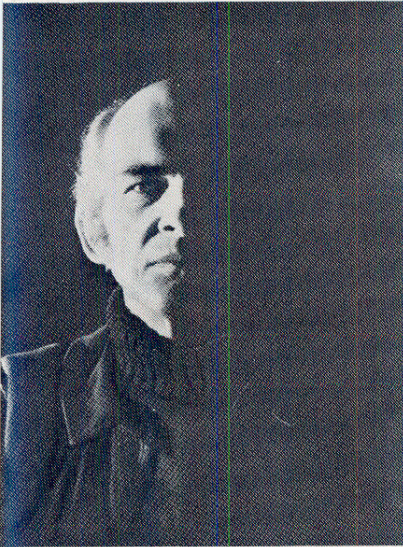
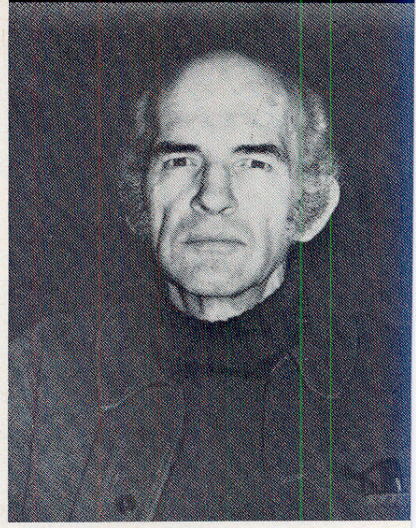
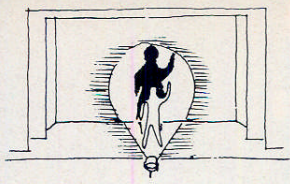
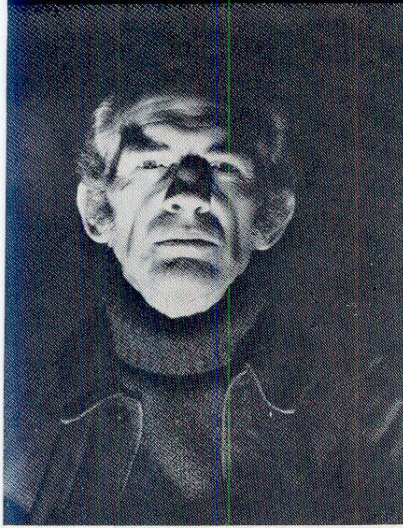
---

## FOTO-INSERTO

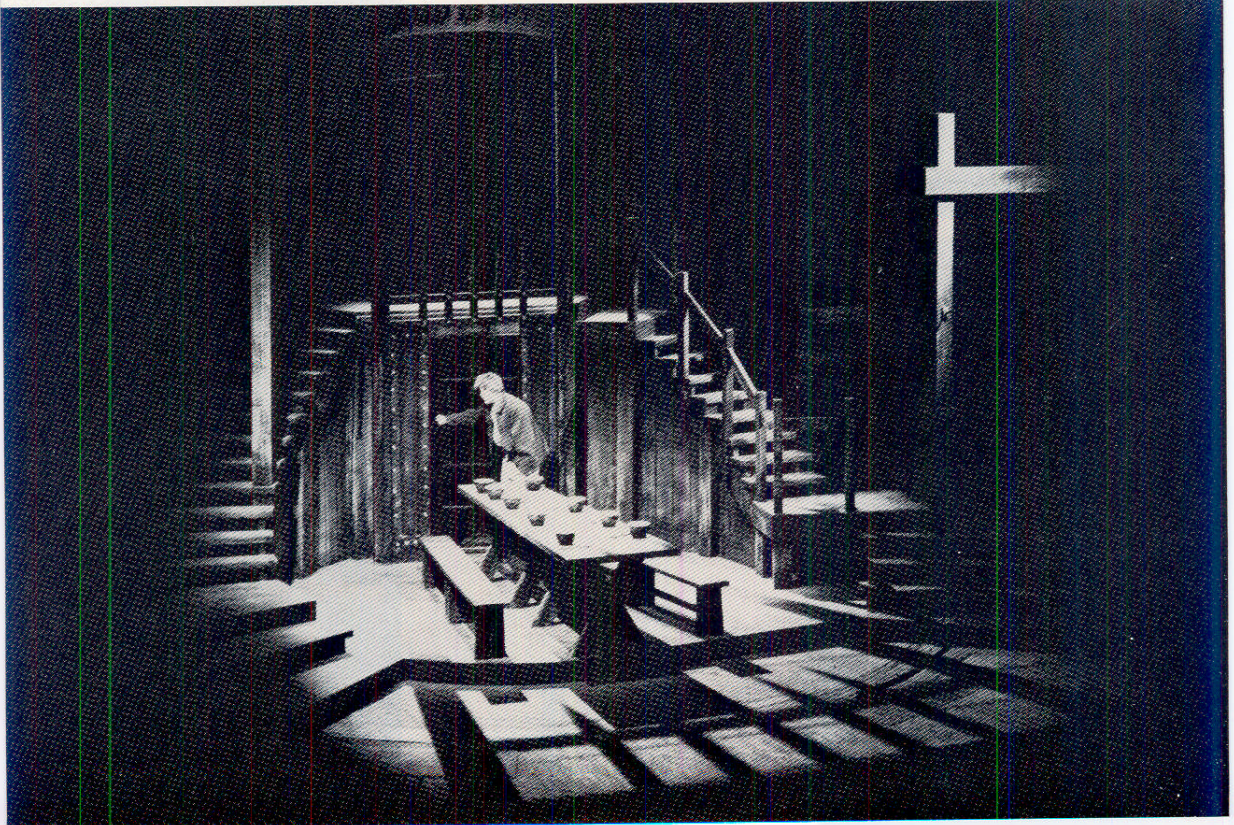
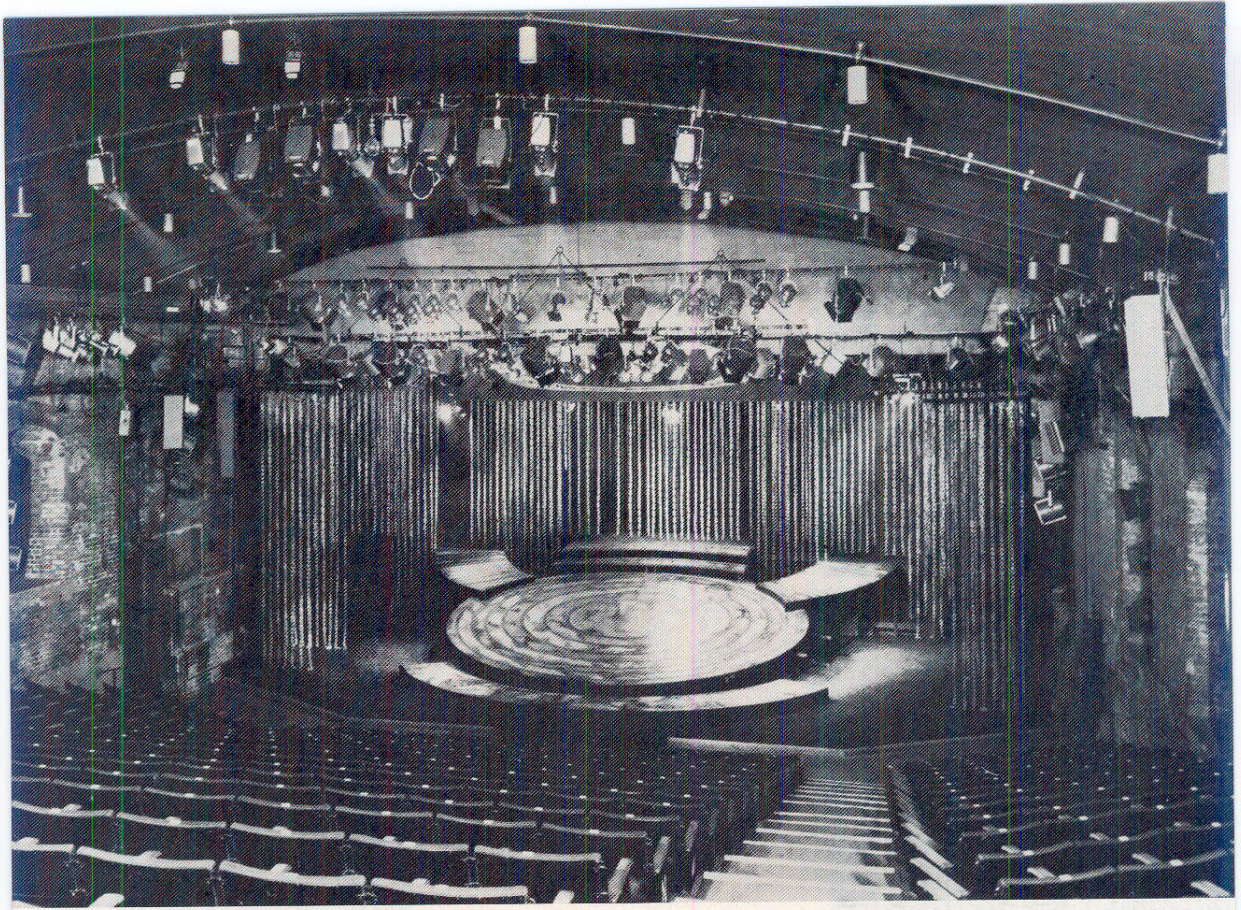
Le fotografie da 1-7 illustrano l'illuminazione della messa in scena teatrale (cfr. pg. 30 e seguenti).

1. **L'illuminazione del volto: frontale dal basso; frontale orizzontale; laterale...**
  2. **L'impianto luci per l'EDOARDO II** al teatro «Bellow» di Londra.
  3. **Una scena dell'OLIVER** al Nuovo Teatro di Londra.
  4. **Una scena in «multivisione».**  
Diapolyecran di E. Radok, Montreal.
  5. **I SOLDATI**, di Zimmermann, Monaco.
  6. **DRAHOMIRA E I SUOI FIGLI**, di J.K. Tyl, Praga.
  7. **LA TEMPESTA**, di Svodoba.  
Scena proiettata da più proiettori.
  8. **UNA COMMEDIA SEXY IN UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE**, con Woody Allen.
  9. **IMPERATIVO**, di K. Zanussi  
con R. Powell e B. Fossey.
-

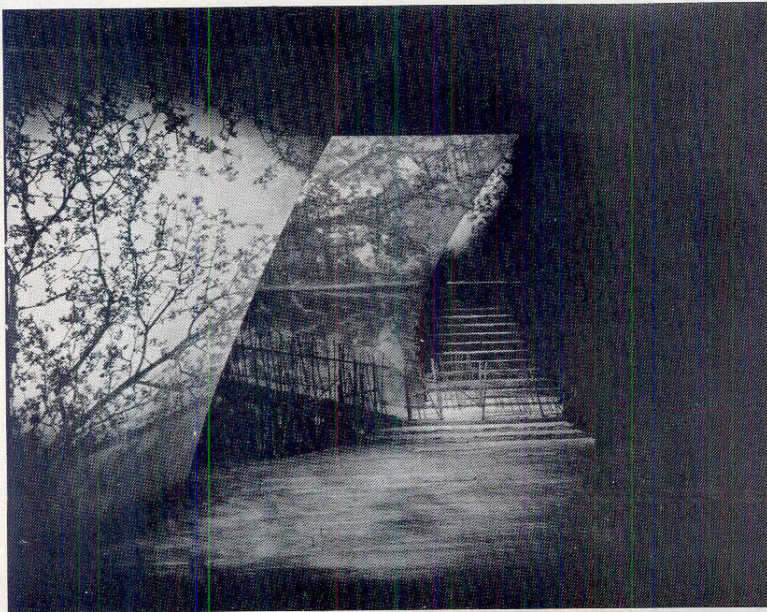
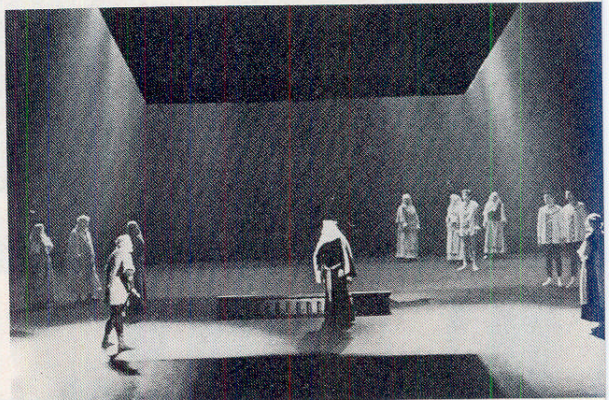
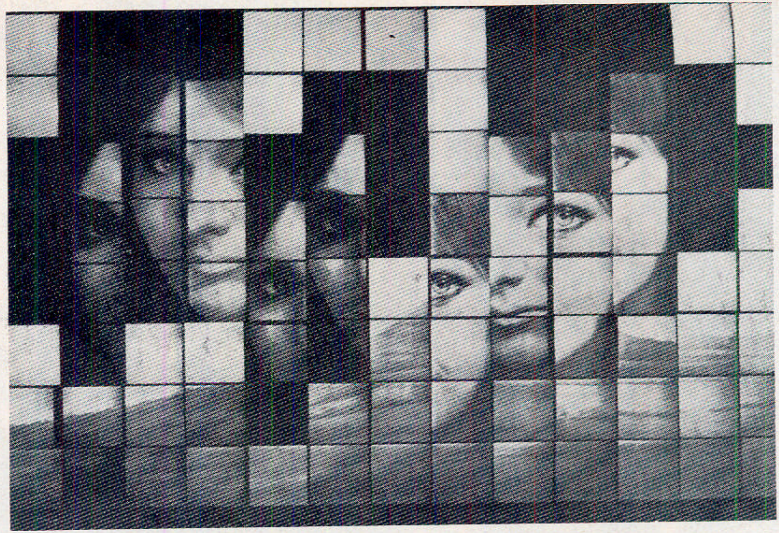




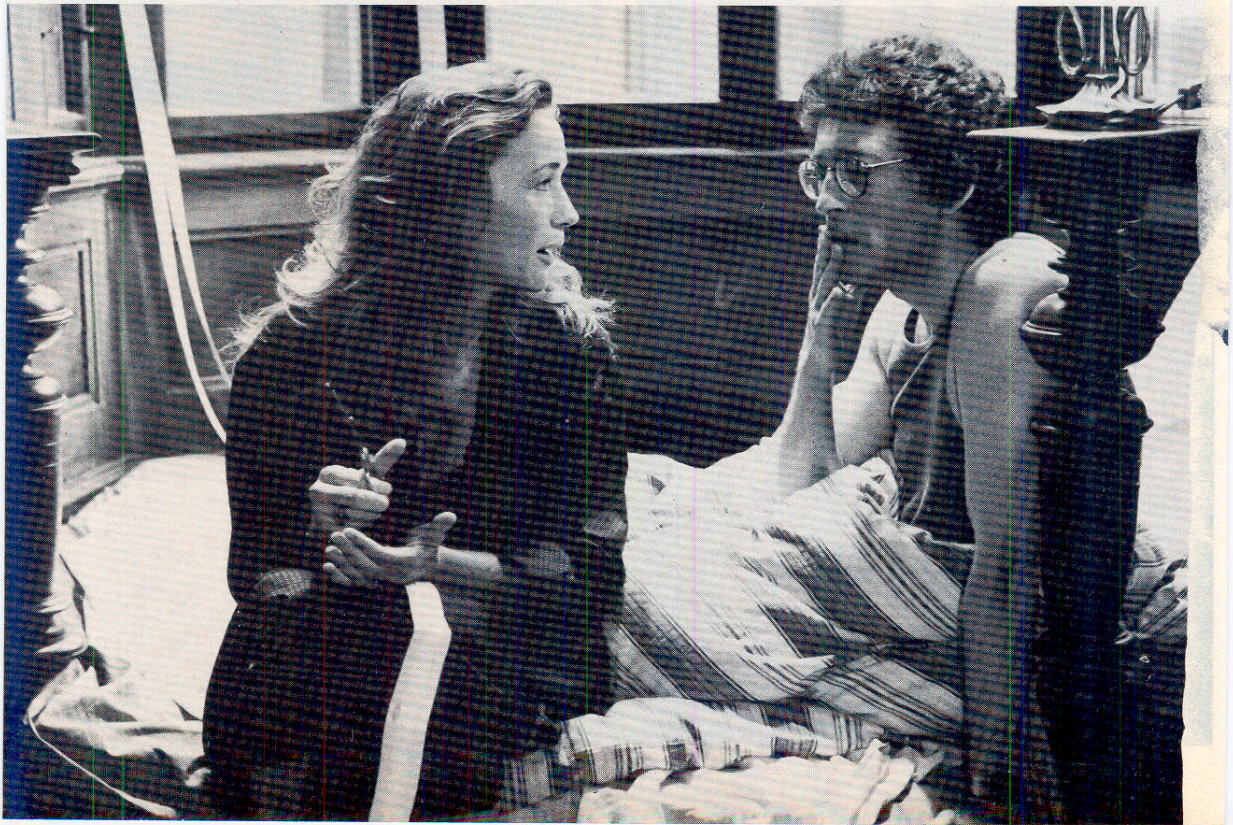














Parallelamente all'asse, vi è applicata su tutta la lunghezza del corpo metallico una apertura, ricoperta da una lamiera scorrevole a forma di cassetto. A questa è fissata un'asta che porta la lampada. La mobilità del cassetto permette di variare, a piacere, la larghezza del raggio d'illuminazione. Sul fondo del proiettore c'è uno specchio, indipendente dalla lampada quando non è incorporato nella lampada stessa.

Ci sono proiettori a raggi paralleli, detti anche «spots» (che in inglese significa punto) o «cerca persone», ed altri a fascio conico, i flood. Sono tutti orientabili in ogni direzione e senso. E' scontato che, quando un proiettore deve continuamente ricercare una persona, oppure creare effetti speciali con il suo movimento, ha bisogno di un operatore abile e fisso.

Le lampade dei proiettori più usate oggi, sono quelle alogene e a scarica (famosi i proiettori Quartz Color Ianiro e proiettori HMI). Danno una luce di circa 7 volte maggiore di quella delle lampade ad incandescenza che illuminano le nostre case. La loro luminosità è simile a quella del giorno, alla luce solare, al punto tale che è possibile impiegare questa luce artificiale, quella delle HMI, ad esempio, con pellicole per luce diurna.

IL PROIETTORE PER DIAPOSITIVE viene utilizzato per creare le scene di fondo (paesaggi, cieli, oggetti, volti...). La proiezione di diapositive sullo sfondo, o addirittura di una multivisione complessa, sta oggi diventando di moda. Alla Scala di Milano le abbiamo viste sia per il «Lohengrin» di Wagner, che per «I troiani» di Berlioz. Si tratta di un effetto che amplifica a dismisura lo spazio, che dà alla scena una dimensione impossibile a realizzarsi in altra maniera, e crea un'atmosfera eccezionale attraverso la dissolvenza. Permette poi una varietà enorme: con le diapositive è infatti possibile cambiare immagine a piacere in un attimo, moltiplicando così le possibilità espressive.

Con la descrizione di questi strumenti e della loro ubicazione, abbiamo indicato quale deve essere la loro utilizzazione. Le bilance, le ribalte e i proiettori da sala illuminano le scene e creano l'atmosfera. I riflettori accentuano questa atmosfera in questo o in quel punto. I proiettori, normalmente, vengono diretti verso gli attori, mettendoli in risalto in rapporto all'illuminazione dell'ambiente, senza dissociarli. Le diapositive creano magicamente la scena, variandola in continuazione.

Dal Giappone sono adesso in arrivo i cervelli elettronici che sostituiranno i tecnici delle luci; memorizzano tutti gli effetti luminosi: tempo, intensità, qualità... Alla Scala sono già installati da tempo; con la nuova stagione entreranno in funzione al Piccolo e al Lirico e certamente nei grandi teatri di altre città.

---

#### 10 «pro memoria» per l'operatore-luci

---

1. Nella riunione di produzione, presieduta dal regista, cui partecipano oltre allo scenografo, coreografo, costumista, arredatore anche il direttore-luci e il light-designer, vengono messe a confronto le varie idee, ipotesi, proposte, indicazioni di massima dello spettacolo. Gli illuminatori devono poi tradurre in segni e in sequenze luminose le idee presentate e realizzare le atmosfere e gli effetti, trascrivendo tutto sul copione.

2. Procurare tutto il materiale richiesto dal progetto: lampade, riflettori, proiettori, prolunghe, spine, spinotti, valvole... Controllare le condizioni e l'efficienza di ogni singolo pezzo.



3. *Assistere alle prime prove per vedere l'insieme dello spettacolo, i movimenti dei personaggi e le loro posizioni e individuarne i momenti più drammatici.*
4. *Definire i tempi luce: qualità e durata.*
5. *Piazzare l'apparecchiatura in punti ben precisi ma senza creare ostacoli agli attori. Evitare assolutamente qualsiasi luce diretta sugli spettatori.*
6. *Provare l'impianto luci prima fuori spettacolo; successivamente con gli attori in scena in una prova generale delle luci, prima ancora dell'ultima prova generale.*
7. *Procurarsi una riserva di lampade e di valvole, soprattutto. Conoscere esattamente la posizione delle valvole ed il loro funzionamento.*
8. *Ricordarsi anche di comandare le luci in sala. Esigere che funzioni l'indispensabile illuminazione di sicurezza e di panico.*
9. *Evitare i pericoli d'incendio: i fili elettrici non protetti a contatto con il legno; i collegamenti «nudi» senza nastro isolante; i fili volanti che si trasformano in lacci e ostacoli; le lampade che si surriscaldano...*
10. *Staccare il «generale» a lavoro terminato, sempre, sia dopo le prove, che dopo gli spettacoli.*

---

## ESERCIZI ILLUSTRATIVI

---

### 1. Nel copione la colonna «illuminazione»

Quando si prepara uno spettacolo, per prima cosa viene consegnato a tutti gli operatori il copione. Questo dovrebbe avere, pagina per pagina, due colonne verticali: a destra il testo con le battute degli attori, a sinistra la sceneggiatura con indicazioni riguardanti anche l'illuminazione.

Un esempio di «note d'illuminazione»: WOIZEK, scena 10<sup>a</sup>, nella casa di Maria. Sala da pranzo. Da uno spiraglio delle persiane socchiuse filtra una lama di luce solare che va a tagliare in due il tavolo coperto da una bianca tovaglia. Anche Maria, seduta, è metà in luce e metà in ombra. Del tutto in ombra Woizek, sulla porta aperta, in controluce.

### 2. Alcuni cliché luminosi

Esistono certi cliché luminosi che per tradizione vengono accoppiati a certi generi di spettacoli:

*Per la rivista* luce di mezzogiorno, gioiosa e brillante, piena di sprazzi e sfolgorii.

*Per il dramma* chiaro-scuro scandito e luci tagliate.

*Per il giallo poliziesco* luci molto angolate, magari dal basso, con chiazze violente colorate che interrompono l'oscurità dei fondi.

*Per il mimo* più spots che, uno dopo l'altro o insieme, inseguono il personaggio continuamente senza lasciarlo mai.

### 3. Luci per «interni»

Per una scena d'interno, le luci dovranno essere piuttosto smorzate. Le aperture che danno sull'esterno (finestre, porte...) riceveranno, dalle quinte, la luce appropriata dei riflettori, diffusori o proiettori. Quando le aperture danno su un interno



la luce sarà dosata opportunamente: un portico potrebbe essere più illuminato di un corridoio sotterraneo; da un atrio luminoso pieno di sole irromperà un'atmosfera allegra e chiara. Gli attori in scena appariranno illuminati dalla luce delle finestre e delle porte. «Appariranno» perché non sempre sarà sufficiente quella illuminazione dall'esterno.

Per un interno, di notte, bisogna creare l'atmosfera «notturna o lunare»... Dalle finestre filterà un luce azzurrina o un raggio di luna. In scena ci saranno luci con abat-jour, candelieri, il fuoco... Questi non saranno sufficienti ad illuminare gli attori; ci vogliono dei riflettori e proiettori, i cui raggi saranno diretti e colorati in modo da non tradire le sorgenti luminose evidenti in scena (abat-jour, candelieri, fuoco...). Tutto l'effetto di una scena può essere modificato dall'illuminazione. L'atmosfera di un lavoro può essere valorizzata, moltiplicata, danneggiata o distrutta dagli operatori delle luci.

#### **4. Luci per «esterni»**

Per illuminare una scena all'aria aperta, in pieno sole, sarà opportuno illuminare violentemente il fondo della scena, meno le quinte, e proiettare una luce forte sugli attori al sole, e meno su quelli all'ombra. Servendosi dei proiettori, si possono creare in scena giochi d'ombra e di luce di diverse colorazioni. Bisognerà giocare molto con le luci per mettere in evidenza i personaggi principali e per sottolineare l'importanza e il contrasto di una data situazione.

Per la notte: l'illuminazione ambiente dovrà essere abbatanza oscura. Con dei giochi di proiettori si dovrà far emergere gli attori, e così valorizzarli alla maniera di un pittore che, nonostante l'atmosfera notturna, evidenzia i personaggi del suo quadro.

---

### **PROPOSTE DI LAVORO**

---

#### **1. Ricercate ditte, negozi e noleggiatori**

Sulle pagine gialle della rubrica telefonica della vostra città potete trovare indicati i centri di fabbricazione, vendita o noleggio di apparecchi per illuminazione di teatro, studi televisivi o cinematografici. Ricercateli e andate a visitarli. Vi renderete conto di «tutto per fare luce». Ad esempio:

Quartz Color, 00181 Roma, via P. Albera 82, tel. 7853544

20127 Milano, via P. Marocco 8, tel. 2846504

Proiettori Andraghetti-Fantini, 20133 Milano, via Medici 5, tel. 873186.

#### **2. A cavallo verso il mare**

Provate a studiare la regia-luminosa dell'atto unico «A cavallo verso il mare» di J.M. Synge, pubblicato in EG 81 n. 3. Avete a disposizione:

- una bilancia e la ribalta, con luci rosse, bleu e bianche. La bilancia deve creare un'atmosfera di luce fievole fra il pubblico e la scena;
- due proiettori bianchi in primo piano concentrati sul tavolo attorno al quale si svolgono le scene più forti;
- un proiettore verde puntato sull'angolo del ripostiglio, scala e cassapanca;
- un riflettore rosso nel camino;
- più riflettori sul fondale cielo-mare, visibile attraverso la porta e la finestra.

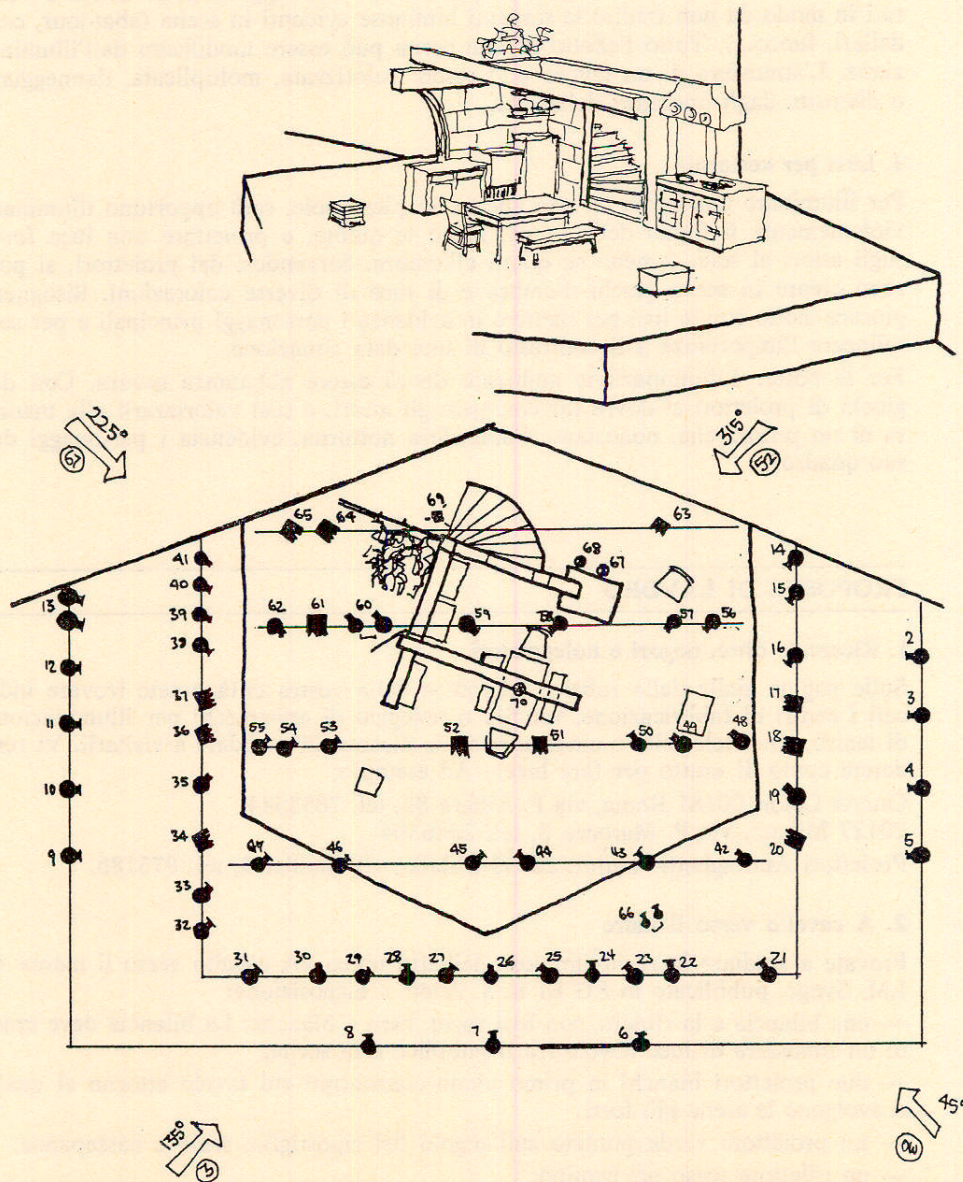


### 3. Costruire «il piazzato»

Costruire il piazzato di un spettacolo significa piazzare, cioè collocare, l'illuminazione in uno schizzo dettagliato indicando posizione e qualità delle sorgenti luminose.

Osservate nel disegno dimostrativo il piazzato della scena di «Miss Julie» di A. Strindberg, realizzato da Richard Negri e Richard Pilbrow.

E adesso prendete un copione teatrale, a piacere, studiatevelo e abbozzate il vostro «piazzato-luci».



Disegno di R. Negri per «Miss Julie» di A. Strindberg, piazzato-luci di R. Pilbrow.



**CLOWNERIE**

# IL CLOWN VA A SCUOLA

**Appunti brevi su un corso  
di clownerie in una  
scuola media dell'obbligo**

**Carlo, Valerio e Bano**



*Esistono delle costanti in un rapporto educativo che a prescindere dalla «materia» insegnata hanno valore di principio e forse, al di là dello specifico educativo, valgono come base a struttura di un rapporto umano.*

*In una relazione ci si dà continuamente all'altro (o ci si nega), al di là degli abiti e delle convenzioni sociali.*

*Ed in questo l'esperienza di «animazione» attraverso strumenti come la danza popolare, la recita e l'incontro con la figura del clown, non solo fa affidamento ma ne è il modello.*

*E non è strano constatare come nell'insegnare a «fingere di essere altro» si è più veri, proprio perché nello stile interpretativo e quindi nel comunicarsi agli altri si è più disponibili innanzitutto a se stessi.*

*E questo deve essere un gioco che si prepara ai ragazzi e che richiede costanza nell'applicazione, un certo ordine per poter lavorare seriamente.*

*Dobbiamo scoprire e far scoprire la meraviglia di un gesto, di una espressione, il tesoro nascosto in «linguaggio» diverso dall'italiano, dalla matematica, che può non solo aiutare il ragazzo ad esprimersi ma anche a farlo crescere globalmente negli studi.*

*Bisogna trarre dai ragazzi quella naturalezza e sensibilità che spesso gli «adulti» hanno dimenticato, e questo già nella preparazione di base, negli esercizi più semplici.*

*Certo non mancherà loro la voglia di giocare, saremo noi probabilmente ad avere questi problemi (il gioco è un po' scoprirsi, uscire dal proprio ruolo).*

*Il gioco deve essere ovviamente guidato in una atmosfera di attenzione e di ascolto perché diventi così un modo per conoscere e conoscersi.*

*E' evidente come la disponibilità del docente in questo caso sia estremamente importante.*

*Ai ragazzi si mostra, cioè si fa vedere, cosa può venir fuori da un gioco, da un esercizio: non la perfezione ma l'educazione ad un lavoro che richiede disciplina, creatività, concentrazione e disponibilità verso i compagni di lavoro.*

*E' chiaro che in una simile prospettiva il docente non può permettersi di «fare il furbo», né va della sua credibilità e quindi di ciò che propone.*

*E' importante dare dei punti di riferimento concreti e visibili. Potremo così approfondire, usando materiale diverso (libri, foto, film e video, rappresentazioni*



teatrali) il tema della clownerie e della maschera, usando in tal senso come riferimento teorico il «Carnevale», ed anche come periodo temporale concreto per organizzare una parata, uno spettacolo nella scuola/e e nel quartiere.

In questo modo i ragazzi saranno ulteriormente motivati al lavoro, e il confronto con il pubblico sarà un momento esaltante e gratificante.

Certo tutto dovrà tenere conto di ogni singolo ragazzo/a, forse si riuscirà per un quinto di quanto avremmo desiderato e programmato, ma sicuramente non sarà stato tempo buttato.

Per il ragazzo essere protagonista, tenendo conto anche degli aspetti di esibizionismo e narcisismo presenti in ognuno, porta spesso ad una responsabilizzazione, a capire il valore di un lavoro compiuto o mancato, lo porta ad esprimersi in maniera originale, lo fa socializzare, persona tra persone, con il gruppo di lavoro in uno sforzo non comune.

La figura del clown poi è così accattivante, è così diretto l'approccio alla sua figura, che non può altro che affascinare il ragazzo, che si immedesima in esso percependone non solo l'aspetto comico «tout court» ma anche la sua profondità.

---

### Schema del corso

---

#### Preparazione di base

- riscaldamento, corsa, scatti, GIOCHI con questi esercizi.
- salti, capriole, ruota, verticale, GIOCHI con questi esercizi.
- piccola acrobatica: rompicollo, ribaltata, caduta.
- mimo, GIOCHI mimati.

#### Sviluppo e «produzione»

- giochi d'insieme:  
verticale a due, taxi clown, carro armato, serpentone a terra, piramidi, il gioco della palla invisibile, il gioco dei rumori e delle lingue (usando la parola).
  - le camminate:  
nel buio, su terreni di diversa consistenza, nello spazio cambiando velocemente direzione, ecc.
  - Gags tradizionali riviste dai ragazzi o inventate ex novo:  
ciapa-ciapa, la statua, la rivista militare, il campione di sollevamento pesi, il circo equestre, il palloncino, il tram, ecc.
- Indicativamente il corso segue tutto l'anno scolastico, con incontri settimanali di circa 2/3 ore.

---

### L'inafferrabile palloncino

---

Una gag inventata unendo l'atmosfera evocatrice di un pezzo musicale (la colonna sonora del film di Fellini «La strada» del Maestro Nino Rota) e una gag classica (il palloncino che si sposta continuamente senza lasciarsi afferrare), il tutto in una «messa in scena» che deve essere estremamente precisa.

#### Occorrente:

un proiettore occhio di bue, un registratore con cassa e amplificazione, nastro registrato con musica di Nino Rota: il pezzo «La strada» deve essere registrato più volte di seguito in maniera decente; palloncino, tenerne sempre di scorta già gon-



fiati (ovviamente non con la miscela); una tromba anche finta.  
Spazio scenico 6 x 5.

Personaggi:

*un clown: potete prendere come modello, per il trucco e il vestito, proprio il personaggio del film di Fellini, interpretato superbamente da Giulietta Masina.*

Tecnici:

*1 tecnico all'occhio di bue.*

*1 tecnico al suono.*

*1 persona che lanci il palloncino al momento giusto.*

La sceneggiatura:

Luce	Suono	Azione
spenta	spento	ferma
occhio di bue all'entrata in scena del clown a seguire.	inizia la musica.	entrata del clown mimando il suonatore di tromba con movimenti che seguono il ritmo della musica, si porta al centro dello spazio.
a seguire. si allarga il fascio luminoso per permettere così l'entrata del palloncino «lanciato» ed entrare nel campo di luce. a seguire.	termina il suono di tromba, si abbassa il volume, ma tenendo la musica come sottofondo.	il clown toglie la tromba dalla bocca.  il clown si accorge del palloncino; curioso, lascia la tromba, si avvicina, cerca di afferrarlo (ma con sapienti e impercettibili colpi del piede si allontana ogni volta), non riesce nell'intento ed il ritmo dell'azione aumenta. Ultimo tentativo: il clown si immobilizza, si avvicina quasi «per caso» al palloncino, e quindi salta sul palloncino di scatto... BOOM!
si restringe allo scoppio del palloncino. a seguire.	alzare il volume della musica.	Il palloncino scoppia, il clown quasi incredulo si rialza, raccoglie i resti del palloncino, li getta. Tristemente raccoglie la tromba.
a seguire. sino all'uscita.  a chiudere.	riprende la tromba a suonare.  a sfumare.	riprende a mimare il suono di tromba e lentamente esce dalla scena.



## L'ASCENSORE

PERSONAGGI: Clown, Augusto.

AZIONE:

CLOWN – Di' un po', Augusto, ricordi quando andavamo a scuola insieme?

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

CLWN – Ed eravamo già amici. Ricordi che giocavamo a pallone? E a nascondino?

E alla cavallina? Ricordi il gioco che chiamavamo «i piccoli mestieri»?

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

CLWN – E così era il sarto. Be', se ti va, possiamo giocare allo stesso gioco, però in un modo un po' più complicato.

AUGUSTO – D'accordo. Che cosa ci giochiamo?

CLOWN – Una bottiglia di champagne.

AUGUSTO – Ci sto.

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

AUGUSTO (*prima che Clown abbia cominciato*) – Non importa, ho capito.

CLOWN – Che hai capito?

AUGUSTO – Niente.

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

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

CLOWN – No, gioco a tennis.

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

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

AUGUSTO – Basta, ho capito! Suoni il mandolino.

CLOWN – No, suono il banjo!

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

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

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

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

AUGUSTO – Tua sorella?

CLOWN – Ma che sorella! Semplicemente mia moglie!

AUGUSTO (*molto sorpreso*) – Tua moglie?

CLOWN – Sì, mia moglie!

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

CLOWN – Eh, già. ci si può imbrogliare.

AUGUSTO – Adesso tocca a me, hai giocato tre volte.

CLOWN – D'accordo, a te!

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

CLOWN – Facilissimo. Giochi a tennis.

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



CLOWN – Ho perso!

AUGUSTO – Be', ci si può imbrogliare, no? Seconda partita! (*Avanza, come aveva fatto poco prima Clown, e strimpella una melodia silenziosa su un immaginario strumento*).

CLOWN (*sprezzante*) – Non sprecare energie. Ho capito! Suoni il banjo.

AUGUSTO – Ma che.

CLOWN – Il mandolino?

AUGUSTO – No, la chitarra. Hai perso. Be', ci si può imbrogliare, no? Terza scena. (*La mimica di Augusto è un po' complicata. Entra in una casa, si volta verso la portineria e saluta. Si ferma davanti alla gabbia dell'ascensore e guarda se l'ascensore sta arrivando. Preme il pulsante senza risultato. Decide di salire le scale. Si pulisce le scarpe e comincia a salire in fretta. A ogni piano, senza staccarsi dalla ringhiera, fa qualche passo. Si vede che conta i piani. Al terzo, nella fretta, gli vola via il cappello che rotola giù per le scale. Ridiscende a cercarlo. Poi risale più in fretta di prima. Alla fine, sfinito, arriva. Fruga in tasca, non trova le chiavi, si gratta la testa e scende di nuovo. Nel frattempo l'ascensore è tornato al pianterreno, Augusto ha ritrovato le chiavi in un'altra tasca. Entra nell'ascensore, lo fa salire dopo aver contato i pulsanti fino al piano desiderato, esce dall'ascensore, richiude la porta, spinge il pulsante della discesa, infila la chiave nella serratura di una porta alle sue spalle, entra e si appresta ad abbracciare qualcuno*) Ecco!

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

AUGUSTO – No, non la mia amichetta.

CLOWN (*convinto*) – Tua sorella?

AUGUSTO – No, non mia sorella!

CLOWN – Allora, tua moglie?

AUGUSTO – No, la tua!

CLOWN (*sbalordito*) – Mia moglie?

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

---

## I PALLONCINI

---

PERSONAGGI: Clown, Augusto, Direttore.

AZIONE:

*Il clown entra in pista con tre palloncini. Vede il Direttore.*

CLOWN – Buongiorno, signor Direttore. Come va?

DIRETTORE – Bene, grazie, e tu?

CLOWN – Non proprio come vorrei. Ho bisogno di qualcuno che mi aiuti, e come a farlo apposta non trovo nessuno. Ma lei, signor Direttore di pista, dica un po', non vorrebbe darmi una mano?

DIRETTORE – Con piacere. Di che si tratta?

CLOWN – Nulla di complicato. Non ha mica paura di tenere un palloncino?

DIRETTORE – Non credo proprio.

CLOWN (*soddisfatto*) – Ecco, si tratta di questo! Lei prende il palloncino e lo tiene con le mani sopra la testa. Si metta lì e non si muova. (*Attraversa la pista, va a mettersi dall'altra parte davanti al Direttore, prende una pistola e mira*)  
Uno, due, tre!



DIRETTORE (*protestando*) – Ehilà! Fermati! Cosa vuoi fare, sei impazzito?! Non voglio.

CLOWN – Non vuole che?... Mai visto uno con tanta fifa!

DIRETTORE – Ma cosa diavolo vuoi fare?

CLOWN (*raggiungendolo*) – Non ha capito? Lei tiene il palloncino sopra la testa. Io vado là, mi giro, prendo la mira e pam, faccio scoppiare il palloncino.

DIRETTORE – Ma sì, ho capito, anzi ho capito benissimo. Grazie mille, e ti pare niente? Se sbagli il colpo e mi fai saltare un occhio, non sarai certo tu a rificarmelo dentro. Trovati un altro bersaglio, io non vado bene. Ma guarda, giocare con la pelle della gente a questo modo!

CLOWN (*tronfio*) – Non faccio mai cilecca!

DIRETTORE – Va bene, va bene. Ne ho visti qui di più furbi di te. (*Guarda la barriera*).

AUGUSTO (*arrivando*) – Cosa succede? Ne fate di chiasso!

AUGUSTO (*sorridendo*) – Conosci il signor Direttore, vero? E' grande e grosso. Ha l'aria di un leone. Be', non è un leone per niente. Ha paura.

AUGUSTO – Di chi ha paura?

CLOWN – Di un palloncino.

AUGUSTO (*scoppiando di contentezza*) – Ha paura di un palloncino! Oh, là là.

CLOWN (*rincarando la dose*) – Di un palloncino e di una palla!

AUGUSTO (*voltandosi verso la barriera dove il Direttore è tornato*) – Di un palloncino e di una palla!

CLOWN (*preciso*) – Di un palloncino e di una pallottola di pistola.

AUGUSTO (*riflettendo*) – Ah sì? Di pistola? Ah be', però!

CLOWN – Tu non hai paura di tenere un palloncino così, vero? (*Prende il palloncino e lo tiene sopra la testa con tutte e due le mani*).

AUGUSTO (*prendendo il palloncino*) – Ha paura di tenere un palloncino così?

CLOWN – Già! Eppure non è difficile. Vedi, tu non hai paura.

AUGUSTO – Io non ho paura di niente. Non si può avere paura di un palloncino.

CLOWN (*incoraggiante*) – Bene. Allora mettiti là e tieni il palloncino. (*Augusto esegue*) Tienilo bene sopra la testa.

(*Augusto porta le mani sopra il suo cappello. Clown fa qualche passo e poi torna verso Augusto*).

CLOWN – Aspetta, levati il cappello, fa ombra.

AUGUSTO (*guardandosi per aria*) – Ma il sole non c'è!

CLOWN (*dandosi da fare*) – A maggior ragione.

(*Prende il cappello di Augusto, lo posa in terra e attraversa la pista. Mentre è voltato dall'altra parte, Augusto posa in terra il palloncino, che vola via, e si affretta a raccogliere il suo cappello; quando vuol riprendere il palloncino, non lo trova più. Guarda attentamente lo spettatore più vicino dondolando la testa con aria sospettosa. Clown si prepara a mirare*).

CLOWN – Dov'è il palloncino?

AUGUSTO – Il palloncino? (*Guarda lo spettatore e lo indica*).

CLOWN (*dignitoso, guardando lo spettatore con aria cattiva e dando un altro palloncino ad Augusto*) – Attento, perbacco, a quello che fai!

(*Augusto prende il palloncino e lo mette sotto il braccio; il palloncino gli scappa e vola in alto. Augusto, provocante, passa e ripassa davanti allo spettatore, tenennando la testa come per dire: «Questa volta lei non me lo ruba il mio palloncino». Clown è andato a mettersi dall'altra parte della pista e carica la pistola*).

CLOWN – Dove hai messo il palloncino, Augusto?

AUGUSTO (*deciso, alzando il braccio*) – Eccolo, qui sotto.

CLOWN (*avanzando verso di lui, torvo*) – Dov'è?



AUGUSTO (*sicuro*) – Qui! (*Sta per prenderlo e non lo trova più*) Questa poi! E' troppo! L'avevo sotto il braccio!

CLOWN (*sarcastico*) – Lo avevi sotto il braccio! Ma fai o non fai attenzione, una buona volta?... Eccoti un terzo palloncino. Tienilo forte in mano, hai capito? Così!

(*Augusto tiene il palloncino così forte che scoppia*).

CLOWN (*al Direttore*) – Non ha per caso un altro palloncino?

DIRETTORE (*premuroso*) – Oh, ma certo! Voglio vedere il seguito. Tieni, Augusto.

AUGUSTO (*correndo alla barriera*) – Io non ho paura di tenere un palloncino (*Prende il palloncino, ritorna precipitosamente, inciampa nel tappeto e casca sul palloncino schiacciandolo*).

CLOWN (*alzando le spalle*) – Questa è grossa! (*Ad Augusto*) Vai a cercarne un altro. (*Augusto torna con un palloncino che tiene legato a un filo. Sorveglia Clown che lo aspetta, pistola in mano*).

CLOWN – Metti il palloncino sopra la testa.

(*Augusto ci prova. Ha paura. Vede la canna della pistola puntata contro di lui. Lascia andare il filo, ma lo riacchiappa a tempo per riportare il palloncino sopra la sua testa*).

AUGUSTO (*curioso*) – Cosa ci fai con la pistola?

CLOWN – Non avrai mica paura di un palloncino, no? (*Augusto nega con un cenno del capo*) E neppure di una palla... (*Stesso gesto di Augusto*) ...di pistola? (*Augusto trema come una foglia e senza rendersene conto lascia andare il filo e il palloncino vola via*).

AUGUSTO – Ci risiamo. E' volato via di nuovo.

DIRETTORE (*arriva con molti palloncini*) – No, Non finisce così! Voglio vedere il seguito. Visto che non hai paura di niente!

(*Dà ad Augusto un grappolo di palloncini. Nello stesso momento arriva un cane che, abbaiano, si avventa contro i palloncini, li morde, si lancia tra le gambe di Augusto che capitombola. Augusto si rialza e scappa correndo con il cane alle calcagna. Clown spara due colpi di pistola e Augusto scompare oltre la pista seguito dal cane e dal Clown*).

---

## LA SCATOLA DA SIGARI

---

PERSONAGGI: Augusto e Direttore.

AZIONE:

AUGUSTO – Sai che sono illusionista?

DIRETTORE – Oh! Come? Anche lei è prestidigitatore?

AUGUSTO – Eh sì!

DIRETTORE (*superbo e altezzoso*) – Illusionista! Mi faccia un po' vedere cosa sa fare!

AUGUSTO – Con piacere, ma avrei bisogno di due persone.

DIRETTORE (*ironico*) – Di due assistenti, vuol dire?

AUGUSTO – Sì. Due signori! Con i miei strumenti... Perché come ogni illusionista che si rispetti io ho degli strumenti.

DIRETTORE (*chiamando due aiutanti alla barriera*) – Prego, volete aiutare il signor Augusto nei suoi esercizi di illusionismo? (*Arrivano portando ciascuno una scatola da sigari*) Vede come sono carini? (*Ironico*) Starebbero bene, no? su un caminetto.



AUGUSTO – Benissimo. Tenete alta la scatola. (*Al Direttore*) Ecco due scatole. (*Ne prende una*) Qui c'è una patata, è una vecchia patata novella. (*Restituisce la scatola all'aiutante*).

DIRETTORE – E' una cosa rarissima.

AUGUSTO (*prendendo la scatola dalle mani del secondo inserviente*) – Qui, abbiamo un sigaro.

DIRETTORE – Sì! Questo è ancora più raro. Vedo che non le manca nulla!

AUGUSTO (*spiegando*) – Dunque, ecco il mio gioco di prestidigitazione: farò andare la patata al posto del sigaro e il sigaro al posto della patata. Comincio. (*Si avvicina al primo aiutante, esegue sotto i suoi occhi dei gesti da ipnotizzatore, gli fa il solletico al collo, gli mette le dita nell'orecchio e lo fa ridere*) Ci siamo! Lei adesso dorme!

DIRETTORE – Ah! Agisce per autosuggestione.

AUGUSTO – Se vuole! (*Va verso il secondo aiutante, gli strofina il naso, gli massaggia il viso e le orecchie*) Ci siamo! E' addormentato! (*Pausa*) Mi concentro. (*Pausa*) Attenzione al mio ordine! (*Pausa*) Sigaro e patata scambiatevi!

(*I due aiutanti vanno l'uno al posto dell'altro*).

AUGUSTO (*rivolgendosi trionfante al Direttore*) – Ecco fatto! (*Salutando il pubblico*) Signore e signori, l'esperimento è perfattamente riuscito. Qui la patata ha preso il posto del sigaro e là il sigaro ha preso il posto della patata. (*Esce di scena*).

DIRETTORE (*inseguendolo*) – Dica un po', Augusto, quad'è che finirà di prendere in giro la gente?

---

## **NATALE è vicino!**

I «pezzi drammatici» sul Natale pubblicati da «Espressione Giovani» sono:

- VENNE FRA LA SUA GENTE, di Luigi Melesi (Collana EG)
- QUALCOSA DA RACCONTARE SUL NATALE, di Jorge Diaz (Collana EG)
- MORTE E VITA SEVERINA, di Cabral de Melo Neto (EG '79, n. 6)
- IL NATALE DEI CLOWN, di Carlo Alvoni (EG '81, n. 2)
- RECITIAMO IL NATALE, di Angelo e Maria Ludovica Paoluzzi (Collana EG)

In EG '82 numero 6, troverete UN GIOCO NATALIZIO in tre parti per cinque personaggi, tanti ragazzi e altrettanta gente.

Richiedeteli

**ALL'EDITRICE ELLE DI CI, CORSO FRANCIA 214 - 10096 LEUMANN (TO)**

**TELEFONO 011/959.10.91**

oppure alle sue librerie.

---





# VENEZIA E CINEMA ALL' APPUNTAMENTO DELLE NOZZE D'ORO

**Maria Pia Fusco**

«Credo sia la prima volta che una grande esposizione d'arte spalanca le sue porte al cinematografo... Non che non si siano tenuti per il passato degli spettacoli cinematografici in esposizione, ma è la prima volta che si fa questo allo scopo di dare al cinematografo il posto che finalmente ha conquistato fra tutte le arti».

Era la sera del 6 agosto 1932 e, con queste parole, lo scultore Antonio Maraini, segretario generale della Biennale di Venezia, inaugurava quella che fu chiamata la 1 Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica.

Il clima era quello mondano, elegante e piuttosto sovraccitato della terrazza a mare dell'Excelsior, trasformata per l'occasione in modo da poter ospitare lo schermo e un migliaio di posti, andati a ruba tra invitati ufficiali, rappresentanti del regime, giornalisti, pubblico pagante: 15 lire un biglietto, 100 lire l'abbonamento per assistere a tutte le quindici serate di proiezioni.

Nei cinquant'anni trascorsi da allora a oggi, le contestazioni, i momenti caldi, le polemiche di diversa natura (Mostra o Festival, Leoni no-Leoni sì, troppi stranieri-troppi italiani, ecc.) hanno dato colore a tutte le edizioni della manifestazione, talvolta mettendone in discussione la stessa esistenza.

Ma il fascino e la suggestione dell'accoppiata Venezia-cinema alla fine hanno trionfato.

Recuperati premi e competitività, ansia di partecipazione da parte di tutti i Paesi del mondo, la Mostra del cinquantenario, con

una punta di civetteria, ha deciso di celebrare fasti e glorie del passato un po' in famiglia, presentando in varie sedi di Venezia e di Mestre oltre 100 film selezionati fra i tanti che sono apparsi al Lido dal 1932 al 1981. La rassegna, in corso dal 29 luglio, si conclude il 27 agosto, esattamente alla vigilia dell'apertura ufficiale della Mostra, durante la quale, comunque, saranno proiettati 29 film selezionati tra i 100 della retrospettiva. Un altro omaggio al passato è stato inserito tra i premi. Oltre ai due soliti Leoni (Leone d'Oro tout court a uno dei 19 film in concorso e Leone al prescelto tra le sette opere prima e seconda), al terzo da attribuire a un collaboratore (interprete, scenografo, fotografo, ecc.) e al quarto premio speciale della giuria, saranno assegnati Leoni d'Oro speciali per la carriera cinematografica. I prestigiosi destinatari dell'ambito riconoscimento sono Buñuel, Ray, Godard, Kluge, Blasetti, Welles, Kurosawa, Vidor, Cukor, Capra, Zavattini, Yutkevich, sfortunatamente non tutti presenti alla rassegna.

Ma se il valore storico della manifestazione di quest'anno contribuisce all'interesse, l'attesa, quella più emozionante per i cineasti e per la stampa, è, come sempre, per i film che la commissione selezionatrice, con in testa Carlo Lizzani (al suo ultimo anno di mandato come direttore), ha messo insieme, dopo i tanti problemi, le difficoltà economiche e gli intralci burocratici che si sono dovuti superare.

Uno dei problemi più grossi è stato quello della «febbre di Venezia» che quest'anno



è salita al massimo tra tutti, o quasi, gli autori italiani. Pur sapendo che il passaggio a Venezia non corrisponde affatto al buon esito commerciale di un film, la voglia del «c'ero anch'io», magari con la segreta speranza di arrivare a un «colpo grosso» (come quello di Margaret von Trotta lo scorso anno), ha coinvolto tutti.

Sono stati 44 i film italiani visionati dalla commissione e non a caso la presenza italiana tra le opere in concorso è predominante, soprattutto nel gruppo delle opere prime e seconde; su sette film, tre sono nazionali; li hanno firmati i quasi sconosciuti Franco Piavoli, Luciano Odorisio e Francesco Laudadio (autori rispettivamente di *Il pianeta azzurro*, *Sciopen* e *Grog*). Ed è anche per uscire dall'imbarazzo di troppi rifiuti che, accanto alle sezioni tradizionali di *Mezzogiorno mezzanotte*, dell'*Officina* e di tutti i fuori concorso, ci si è inventati un ulteriore raggruppamento: *Cinema italiano 1982 - Vittorio De Sica*, non competitiva naturalmente, che presenta una dozzina di film di varie scuole e generazioni, dall'Alberto Sordi di *Lo so che tu sai che io so* al Gassman di *Padre e figlio*, al Luciano Mannuzzi di *Sconcerto rock*.

Meno presenti sono quest'anno le cinematografie di Paesi lontani (solo l'India e l'Egitto partecipano al concorso), segno di una certa caratterizzazione europea della manifestazione.

Se numericamente predominante è il cinema della Germania Federale, con tre titoli in concorso e, fuori, *Querelle* di Fassbinder (ma c'è anche *L'inquietudine* di Warneke della RDT), molto attesi sono, per diverse ragioni, i film sovietici (in particolare *Agonia* di Klimov che traccia un ritratto spietato e — si dice — del tutto inedito di Rasputin), quelli francesi (la presenza di *Il bel matrimonio* di Rohmer, escluso da Cannes, è una specie di gentile sberleffo alla manifestazione rivale), quelli inglesi, come verifica di una rinascita dalle ceneri della produzione britannica, di cui recentemente si è molto parlato.

E ci sono gli Stati Uniti, naturalmente, con un Mazursky in concorso e un Woody Allen fuori concorso. Ma si dice che sia bellissimo anche il film spagnolo di Fernando Colomo *Sono in crisi*, e si dice anche che particolarmente interessante sia *La trota* di Joseph Losey... I «si dice» sono tanti, inevitabili, ravvivano ed esaltano l'attesa. E confermano anche le dichiarazioni di Carlo Lizzani, che ha parlato di «scelta basata

esclusivamente sulla qualità». Sui film della Mostra si potrà anche discutere, ma lasceranno un segno comunque, come si conviene a una Mostra da cinquantenario. E notoriamente Lizzani non è mai stato un personaggio dal facile ottimismo.

## Tutti i film della Mostra

---

### LA MEMORIA

---

regia Youssef Chahine, Egitto

L'annuncio di un'operazione al cuore porta il protagonista a riflettere sul senso della vita. *in concorso*

---

### IL BEL MATRIMONIO

---

regia Eric Rohmer, Francia, con Béatrix Romand e Arielle Dombasle

Sabina, studentessa d'arte, rompe la relazione con il suo amante per sposare un altro. *in concorso*

---

### IL FRATELLO MAGGIORE

---

regia Francis Girod, Francia, con Gérard Depardieu

In Africa, durante la guerra, un soldato francese viene ferito ed è abbandonato dai compagni. *in concorso*

---

### LA TROTA

---

regia Joseph Losey, Francia, con Isabelle Huppert, Gérard Depardieu e Jeanne Moreau

Frédéric, una contadina vissuta vicino a un allevamento di trote, incontra al bowling due alti dirigenti. Conclusione: un assassinio per amore. *fuori concorso*

---

### COLPIRE AL CUORE

---

regia Gianni Amelio, Italia, con Jean-Louis Trintignant e Laura Morante

Un professore universitario protegge la compagna di uno studente ucciso dalla polizia e il figlio lo sospetta di terrorismo. *in concorso*



---

**COSA SI ASPETTA PER ESSERE FELICI**

---

regia Coline Serreau, Francia  
Un giorno sul set di uno short pubblicitario. Protagonisti: banchieri, tzigani, un uomo che sembra Valentino e una bionda alla Jean Harlow... *in concorso*

---

**EROE**

---

regia Barney Platts-Mills, Gran Bretagna  
Una banda di fuorilegge e le sue gesta in pieno Medioevo. Tutti parlano in gaelico. *in concorso*

---

**IL CONTRATTO DEL DISEGNATORE**

---

regia Peter Greenaway, Gran Bretagna  
Un aspirante pittore riesce ad avere un contratto. Per dodici disegni, riceverà come compenso dodici prestazioni sessuali. *in concorso*

---

**LA DIGA**

---

regia Dimitri Makris, Grecia, con Nikos Kurkulos, Ghrighorios Vafias  
E' una metafora sul potere e sui suoi meccanismi. Protagonisti una grande diga «ammalata» e un ingegnere incaricato di curarla. *in concorso*

---

**IL CROCEVIA**

---

regia Buddhadeb Das Gupta, India  
Una fabbrica di acciaio di Calcutta è gestita disonestamente. Un operaio idealista cerca di cambiare le cose. *in concorso*

---

**GLI OCCHI, LA BOCCA**

---

regia Marco Bellocchio, Italia, con Lou Castel, Angela Molina e Michel Piccoli  
Tornato a casa per il funerale del fratello, si innamora di Vanda, la sua fidanzata. *in concorso*

---

**SCIOPEN**

---

regia Luciano Odorisio, Italia, con Michele Placido e Giuliana De Sio  
E' proprio la storia di Frédéric Chopin: i suoi amori, la sua musica. *in concorso*

---

**IL BUON SOLDATO**

---

regia Franco Brusati, Italia, con Mariangela Melato e Gérard Darière  
Laura, una donna indipendente, incontra un militare veneto. I due s'innamorano. *in concorso*

---

**IL PIANETA AZZURRO**

---

regia Franco Piavoli, Italia  
Fantasia sulle quattro stagioni. E' l'opera prima di un pittore. *in concorso*

---

**IL SAPORE DELL'ACQUA**

---

regia Orlow Seunke, Olanda  
Un esempio della cinematografia olandese poco nota in Europa. *in concorso*

---

**LA STRANIERA**

---

regia João Mario Grilo, Portogallo  
André è un cinquantenne che vive con una vecchia governante. Un giorno incontra Eva... *in concorso*

---

**L'INQUIETUDINE**

---

regia Lothar Warneke, Germania Est  
La giornata di una divorziata quarantenne con figlio e amante. *in concorso*

---

**LO STATO DELLE COSE**

---

regia Wim Wenders, Germania Ovest, con Samuel Fuller, Paul Getty jr. e Wim Wenders  
Protagonista è un regista con originali teorie sul cinema. *in concorso*

---

**IMPERATIVO**

---

regia K. Zanussi, Germania Ovest  
Il regista polacco ripropone il suo tema di libertà. *in concorso*

---

**GUERNICA**

---

regia Ferenc Kosa, Ungheria  
Un film che parla di libertà con la lingua ufficiale dei Paesi dell'Est. *in concorso*



---

## ULTIMI CINQUE GIORNI

---

regia Percy Adlon, Germania Ovest  
E' la storia dei Sehall che nel '43 organizzarono «La rosa bianca» e furono decapitati.  
*in concorso*

---

## GROG

---

regia Francesco Laudadio, Italia, con Sandra Milo, Franco Nero, Omero Antonutti  
Un gruppo di amici viene sequestrato ma i rapitori si trovano di fronte la televisione.  
*in concorso*

---

## QUERELLE

---

regia R. W. Fassbinder, Germania Ovest, con Brad Davis, Jeanne Moreau, Franco Nero  
Querelle è un marinaio bello e affascinante che seduce un tenente e la maitresse Lysiane.  
*fuori concorso*

---

## SONO IN CRISI

---

regia Fernando Colomo, Spagna  
In crisi è il direttore di un'agenzia: pieno di fascino sul lavoro, problematico con la moglie.  
*in concorso*

---

## IL VOLO DELL'AQUILA

---

regia Jan Troell, Svezia  
Spedizione al Polo Nord: muoiono tutti. Trent'anni dopo i cadaveri sono riportati in patria.  
*in concorso*

---

## VOCI

---

regia Michail Averbach, Urss  
Una troupe gira un film: la protagonista si ammala sul più bello.  
*in concorso*

---

## LA TEMPESTA

---

regia Paul Mazursky, Stati Uniti, con John Cassavetes, Gena Rowlands, Vittorio Gassman  
La tragedia shakespeariana indossa panni moderni e la lotta per il potere diventa la lotta per il possesso di una donna.  
*in concorso*

---

## VITA PRIVATA

---

regia Julij Jakovlevic Rajzman, Urss  
Sergiei ha vissuto per il lavoro. Sospeso dall'incarico, ritrova il gusto della vita.  
*in concorso*

---

## AGONIA

---

regia N. Klimov, Urss, con Alexej Petrenko, e Anatolij Romashin  
Le lotte fra monarchia, borghesia e cospiratori della Russia dei primi anni del '900.  
*fuori concorso*

---

## COMMEDIA SEXY DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE

---

regia Woody Allen, Stati Uniti, con Woody Allen, Mia Farrow, Mary Steenburgen  
I giochi di coppia di Shakespeare sono riportati nella romantica atmosfera della East Coast americana.  
*fuori concorso*

---

## BLADE RUNNER

---

regia Ridley Scott, Stati Uniti, con Harrison Ford  
Nel 2020 un detective alla Humphrey Bogart indaga su un gruppo di sei androidi.  
*fuori concorso*

Nelle sezioni *Mezzogiorno mezzanotte* e *Officina veneziana* figurano molti film importanti. Eccone alcuni:

---

## POLTERGEIST

---

regia Tobe Hooper, Stati Uniti, con Craig T. Nelson, Heather O'Rourke  
La domenica della famiglia Freeling scorre tranquilla; ma poi una notte comincia un'invasione dall'aldilà.

---

## VICTOR/VICTORIA

---

regia Blake Edwards, con Julie Andrews, James Garner  
E' la storia di una cantante sfortunata, di un maturo entertainer e di un proprietario di night di Chicago.



---

**E. T. L'EXTRATERRESTRE**

---

regia Steven Spielberg, Stati Uniti, con Dee Wallace, Peter Coyote, Henry Thomas  
una navicella spaziale lascia a terra E. T.  
Un bambino diventa suo amico.

---

**LA VERITAAAA**

---

regia Cesare Zavattini, Italia, con Cesare Zavattini

Opera prima del famoso scrittore, è la storia di un pazzo (ma lo sarà veramente?) che dice tante, tante verità.

---

**I premi**

Ed ecco il responso della Giuria della Mostra di Venezia:

---

**LEONE D'ORO PER IL MIGLIOR FILM:** «Lo stato delle cose» di Wim Wenders, Rep. Fed. Tedesca.

---

**PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA:** «Imperativ» di Krysztof Zanussi, RFT.

---

**PREMIO SPECIALE ALLA MIGLIORE COLLABORAZIONE ARTISTICO-PROFESSIONALE:** Michail Ul'janov, protagonista di «Vita privata», URSS.

---

**LEONE D'ORO PER LA MIGLIOR OPERA PRIMA:** ex aequo a «Il sapore dell'acqua» di Orlow Seunke, Olanda e a «Sciopen» di Luciano Odorisio, Italia.

---

Ed ecco, di seguito, gli altri premi dati ai film della Mostra '82:

---

**FENICI** del Centro di Cultura di Palazzo

Grassi: all'attore Robert Powell (per «Imperativ» di Zanussi) e all'attrice Béatrice Romand (per «Le beau mariage» di Rohmer).

---

**PREMIO FIPRESCI** (Federazione Internazionale della stampa): ex aequo a «Agonia» di Elem Klimov, URSS e a «Lo stato delle cose» di Wenders, RFT.

---

**PREMIO O.C.I.C.:** a «Gli ultimi cinque giorni» di Percy Adlon, RFT (con una menzione speciale a «Imperativ» di Zanussi).

---

**PREMIO UNICEF:** a «Il sapore dell'acqua» di Seunke, Olanda.

---

**PREMIO PASINETTI:** a «Imperativ» di Zanussi, a Susan Sarandon (per l'interpretazione di «Tempest» di Mazursky), a Max Von Sydow (per «Il volo dell'aquila» di Troell, Svezia).

---

**PREMI AGIS-BNL:** saranno scelti, per essere distribuiti, tre film, in questa selezione: «Le beau mariage», «Vita privata», «Come back to five and dime Jimmy Dean Jimmy Dean», «Il contratto del disegnatore», «Guernica», «Una storia egiziana», «Il volo dell'aquila», «Imperativ», «Il pianeta azzurro», «Sciopen», «Giocare d'azzardo».

---

**PREMIO BANCA CATTOLICA DEL VENETO:** a «Il pianeta azzurro» di Piavoli.

---

**PREMI AIC:** a «Sciopen», «Colpire al cuore» di Amelio, allo scenografo Gianni Quaranta (per «Tempest»).

---

**PREMIO VENEZIA 82 COOPERATIVO:** ex aequo a «Grog» di Francesco Laudadio e a «Core mio» di Stefano Calanchi.

---

**PREMIO AL BUON GUSTO ROBERTA DA CAMERINO:** ad Harrison Ford.

---



RASSEGNE



## “LEGGERE IL PREMIO”

**Esercizio critico, tra riconoscimenti ufficiali e memorie soggettive, della Biennale Cinema 1982.**

**Ezio Leoni**

Venezia, Mostra del cinema del cinquantenario, grandi celebrazioni (ma sempre con una certa moderazione), grande giuria (Marcel Carné presidente, Luis Garcia Berlanga, Mario Monicelli, Gillo Pontecorvo, Satyajit Ray, Andrej Tarkowskiy e Valerio Zurlini); Lizzani finisce dopo quattro anni il suo mandato e i meriti gli vengono quasi all'unanimità riconosciuti (l'eccessivo accumulo di pellicole — circa 150 in 10 giorni — e la «trascuratezza» dell'Officina, sono i nei più evidenti): la Biennale cinema ha riacquisito buona parte del suo prestigio, nomi altisonanti l'hanno onorata della loro presenza, la stampa le ha dedicato pagine e pagine (*la Repubblica* e *il Tempo* in prima fila), la televisione l'ha vezzeggiata con gli appuntamenti sornioni di Beniamino Placido.

Poi, quando il magico schermo si spegne e il leone alato termina il suo balzo tra il pulviscolo colorato (a proposito, dov'è finito il simpatico spezzone-emblema del primo anno?), resta solo l'annuale archiviazione storica, il pullulare dei commenti e, sempre lussureggianti di prestigio, i fatidici premi. Leoni e Fenici, premi speciali e menzioni, istituti bancari novelli mecenati, teams di critici e intellettuali riuniti in rapidi conclavi, tutto per dilatare la gamma dei «giusti riconoscimenti». Il cinema cerca nelle premiazioni di rito appigli sicuri per il proprio mercato e per la propria storia, ma la dinamica più avvincente del suo evolversi resta, per la «parzialità» di ogni singolo spettatore, ciò che davvero riesce ad im-

mersi con la forza delle immagini nell'emo-tività del proprio ricordo.

E cos'è la memoria soggettiva se non la «storia» (memoria collettiva) in formato *mignon*, un tributo d'acquisizione inconscia a ciò che (secondo il nostro parere) più appare meritevole? Ogni nostro ricordo radicato non è forse un premio personale a ciò che abbiamo ritenuto di pescare e imbalsamare nel mucchio delle prime impressioni? La nostra *privacy* di giudizio si consolida via via nel potere evocativo delle nostre rimembranze schermiche e quindi cercheremo ora di azzardare un'operazione di pedante «lettura premica», sfacciato riordino globale della ridda dei riconoscimenti, cattedratici e collaterali, enunciati e impliciti, realmente attribuiti o non più che auspicati, spulciando nel mazzo dell'ufficialità ma pure nella presuntuosa panoramica del nostro pensiero.

---

### Segnalazioni clandestine...

---

Così il nostro *premio-tortura* va a **Clodia Fragmenta**, due ore di sproloquio su immagini fisse di Francesco Broceni, con tanto di puntigliosa descrizione verbale di una sceneggiatura mai tradotta su celluloido. Il *premio-documentario* è invece per **Highway 40 West** di Hartmut Bitomsky un «road film» (oltre 3 ore) da Atlantic City a San Francisco, con una splendida saturazione del colore operata dal fotografo Axel Block. Il *premio-presenza* a Rainer Werner Fassbinder (3 film a sua firma — **Querelle**,



Veronika Voss, **Attenzione alla sacra puttana** — la sua estrema interpretazione — **Kamikaze 1989** — e un documentario sulla sua figura di regista — **R.W.F.: ultimi lavori osservati e documentati** —, il *premio semplicità* a **Eva's Dreams** di Nadia Werba, una sincera riflessione sulla riscoperta dell'affettività umana in una glaciale New York. Tutto materiale questo dell'*Officina* (la rassegna «poareta») ma pure la sezione *Mezzogiorno/Mezzanotte* merita qualche «menzione speciale». A **ET, l'extraterrestre** di Steven Spielberg per «*sopraffino esempio di fantapoesia al botteghino*», a Robert Altman per «*assiduità esemplare nel concepire la direzione registica come opera di evidente intelligenza*»...

Ci fermiamo qui e veniamo alla «sezione regina», *Cinema 82* in cui subito vanno segnalati Woody Allen, perché «*ironizza su Shakespeare, Bergman e se stesso con una squisita Commedia sexy in una notte di mezza estate*» e Paul Mazursky che «*rivela un'inconscia predisposizione per trasformarsi nel nuovo musicalmaker hollywoodiano*».

Il film più brutto resta **Il fratello maggiore** di François Giroud (incalzato da **Il buon soldato** di Franco Brusati; ma non dimentichiamo **Oltre la porta** «sfirmato» da Lilliana Cavani nella «vetrina» del *Cinema Italiano 82*), *l'occasione perduta* più grossa è quella di Férénc Kosa che col suo **Guernica** instaura un lacerante dialogo sulla pace («l'umanità partorirà la propria pace» è la frase più pregnante di speranza in tutto il Festival) ma poi si perde in un secondo tempo di pedante inconsistenza, quasi «a luce rossa»; *il lavoro più leggero* (ma simpatico) è **Sono in crisi** di Fernando Colomo, *l'attore più standardizzato* (ma con un suo fascino) risulta essere ancora una volta Harrison Ford e lo troviamo in **Blade Runner** di Ridley Scott...

---

**E premiazioni in «pompa magna» (con tributo a W. W.)**

---

Ma veniamo, con maggior correttezza espositiva, ai premi ufficiali.

**Leone d'oro per il miglior film a Lo stato delle cose.**

Il film di Wim Wenders è un'opera ricapitolativa del lavoro del giovane regista tedesco; la sequenza iniziale sembra introdurci in un remake fantascientifico (da *The most dangerous man alive* di Alan

Dwann), in realtà le immagini che vediamo sono soltanto il «si gira» del prodotto in questione (*I sopravvissuti*), inesorabilmente destinato all'incompiutezza.

Manca infatti la pellicola, il produttore Gordon non dà più notizie di sé dopo che se ne è ritornato in America (la lavorazione avviene invece sulla costa del Portogallo in un'ambientazione — grande albergo con piscina — decrepita e «incombente»<sup>1</sup>) e Friedrich, il regista, cerca di tessere l'armonia della troupe che invece tende all'isolamento ed alla demotivazione: Dennis, lo sceneggiatore, si richiude a guscio sul suo soggetto base davanti alla macchina da scrivere, Martin, il fonico, cerca di captare i suoni della disgregazione collettiva o della sua chitarra elettrica, Bill, il direttore di produzione, prova a programmare sull'elaboratore elettronico una sceneggiatura ottimale, Julia, dieci anni, gira in super-8 la sua intrigante partitura visuale.<sup>2</sup>

Friedrich<sup>3</sup> fa ciò che può, impresta, con «religioso rito», *The searchers* di Alan LeMay (il romanzo da cui John Ford trasse l'omonimo capolavoro<sup>4</sup>) all'attrice francese, poi osa un mini-comizio autoriale che esaspera i concetti wendersiani di un rapporto interagente tra realtà e finzione e dell'assoluta indipendenza dell'opera dalle clausole narrative: «le storie esistono solo nelle storie, invece la vita scorre nel corso del tempo...». Friedrich-Wenders è bloccato al suo nuovo progetto (n. 10, o meglio 9 e mezzo poiché, agli inizi della lavorazione di *Lo stato delle cose*, Hammett non era ancora

---

<sup>1</sup> Il grande albergo ha ricordato a qualcuno il disfacimento di *Marienbad* e va notato inoltre come il Portogallo, estremo lembo preatlantico, si inserisca in quel fascino che Wenders sente e trasmette nei luoghi di confine (qui d'Europa). Ancora, il film inizia con una sequenza sul mare, così come *Alice nelle città* e *Falso movimento*.

<sup>2</sup> E' l'extrapolazione del film (di Julia) del film (di Friedrich) nel film (di Wenders)! E va poi aggiunto il fatto che Joan, l'attrice madre della bambina amica di Julia, «gioca» a sua volta con una Polaroid (vedi *Alice* e *L'amico americano*) e quindi il meccanismo della rappresentazione iterata della realtà-finzione implica un ulteriore gradino.

<sup>3</sup> Ma attenzione, il regista è chiamato pure Fritz e quando arriverà ad Hollywood calpesterà sul marciapiede la stella di Fritz Lang!

<sup>4</sup> E sul finire, nelle sequenze USA, si scorge una sala che lo tiene in programmazione.



stato ultimato<sup>5</sup>) come il Guido-Federico di *Otto e mezzo*, ma qui la crisi non è artistica, ma «capitalistica». Per trovare i fondi necessari il regista vola in America e, chiusa la prolissa parentesi portoghese, il film cambia ritmo: il bianco e nero del glorioso Henry Alekan perde i grigi «interiorizzati» della staticità europea e si carica dei chiaro-scuro di un'America tutta «larghi spazi e buon rock».

In un finale pieno di feeling Friedrich-Wenders delinea le estreme citazioni e spende la sua ultima notte registica percorrendo Los Angeles accanto al ritrovato Gordon che, irrimediabilmente condannato dai suoi loschi traffici di denaro, vive un'esistenza di recluso-fuggitivo su un mastodontico *motorhome*.

I due si scontrano sui rispettivi concetti di cinema<sup>6</sup>: «solo le zebre usano oggi il bianco e nero» si autorimprovera il produttore. «Quando entra la storia la vita se ne va» resta l'idea base di Friedrich e poiché l'altro gli argomenta che «un film senza storia è come fare una casa senza mura», ribatte sicuro «lo spazio tra i personaggi può sopportarne il peso».

Si trovano d'accordo sulla potenza della morte («tutte le storie sono di morte... la morte è l'essenza di tutto») e quando al mattino scendono dalla vettura-rifugio in Sunset Boulevard<sup>7</sup> appare all'improvviso chiaro che solo con la morte Wenders po-

teva ricomporre il suo mosaico, esistenziale e descrittivo, immobile e frenetico al contempo. Gordon è abbattuto da un proiettile «giustiziere» e Friedrich-Wenders si tuffa visceralmente nell'aura di morte per inebriarsi in un'affascinante sequenza di cinema-cinema contemporaneo. Con la sua fida cinepresa impugnata a mo' di revolver spazia circolarmente l'orizzonte finché i sicari non aggiustano la mira anche su di lui: l'immagine si impenna proprio come nel finale di *Lightning over water (Nick's Movie)*...

Con tutti i suoi pregi questo splendido film tedesco deve il suo riconoscimento in gran parte all'accanito impegno del giurato Tarkowskij. Le voci di corridoio riportano che è stato lui ad opporsi con fermezza ed argomentazioni alla sfrontata campagna di Marcel Carné in favore di Fassbinder. Luis Berlanga, incerto, non si pronunciava, Monicelli e Pontecorvo cercavano di tirare l'acqua al mulino italiano (**Gli occhi la bocca** del rigenerato Bellocchio), Satyajit Ray prendeva troppo a cuore la propria nazionalità e «faceva l'indiano», ma Tarkowskij ha fatto il diavolo a quattro ed è riuscito ad indirizzare tutti verso *Der Stand Der Dinge*. Un premio davvero meritato.

*Premio speciale della Giuria a Imperativo* di Krzysztof Zanussi.

Prima di *Querelle* e *Gli occhi, la bocca* era proprio questo il rivale più quotato di Wenders. Il riconoscimento consola il regista polacco per il «Leone d'oro» mancato (*Imperativo* è il lavoro più fortemente interiorizzato; per una mostra in vena celebrativa occorre un'opera di forte modernità cinematografica come *Lo stato delle cose*), ma lascia ancor più la bocca amara a Carné ed ai tifosi di Fassbinder: questo premio speciale suonava implicitamente come già destinato al maestro di Monaco di Baviera. Il suo *Querelle*, barocca e degenerata discesa agli inferi (portuali) dell'essere umano è moralmente abbruttente e stilisticamente non eccelso, ma quale occasione migliore di questa per una «dedica alla memoria» a uno dei più grandi registi-contemporanei?

In ogni caso la motivazione per *Imperativo* è di una lapalissiana imparzialità: «un film che ha il merito di affrontare con grande forza emotiva un tema arduo e profondo quale la ricerca della libertà interiore dell'uomo».

*Leone d'oro per la migliore opera prima* assegnato ex-aequo a **Il sapore dell'acqua**

<sup>5</sup> Filmografia di Wim Wenders:

*Summer in the city* (Estate in città, 1970) - *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (La paura del portiere prima del calcio di rigore, 71) - *Der Scharlachrote Buchstabe* (La lettera scarlatta, 72) - *Alice in den Städten* (Alice nelle città, 73) - *Falsche Bewegung* (Falso movimento, 75) - *Im Lauf der Zeit* (Nel corso del tempo, 75) - *Der Amerikanische Freund* (L'amico americano, 77) - *Lightning Over Water* (Lampi sull'acqua) ovvero *Nick's Film* (1980) - *Hammet* (81/82) - *Der Stand der Dinge* (Lo stato delle cose, 82).

<sup>6</sup> C'è di sicuro, nella vicenda del produttore-ostacolo, un minimo riferimento all'esperienza americana di Wenders, scontratosi per la realizzazione di *Hammet* con i problemi (finanziari e non) di Francis Ford Coppola.

<sup>7</sup> E come in *Viale del tramonto* (Sunset Boulevard) Billy Wilder usava come attore Von Stroheim, qui Wenders fa recitare i registi Samuel Fuller (Lee, l'operatore, col suo immancabile sigaro), Roger Corman (l'avvocato che Friedrich incontra a Los Angeles) e Robert Kramer (l'operatore alla macchina) che è anche cosceneggiatore del film.



(anche premio UNICEF) dell'olandese Orlow Seunke (fin troppo appassionato «recupero» di un'adolescente, regredita per i maltrattamenti subiti, da parte di un ex burocrate dell'assistenza sociale) e **Sciopen** (Italia!) di Luciano Odorisio: che dire? Buon soggetto, discreta sceneggiatura, mediocre regia che tocca il fondo all'inizio (con Michele Placido e Giuliana De Sio goffi perfino nel «sessualeggiare») e risale un po' la china nell'ultima parte...

Non era meglio **Il pianeta azzurro** (gli è stato assegnato comunque il *Premio Banca Cattolica del Veneto* per un nuovo autore)? Forse resta soffocato da un'eccessiva staticità pittorica ma almeno rasserena con la sua fresca scintilla poetico-naturalistica (ha riscosso le simpatie, tra l'altro, di Ermanno Olmi).

Il *Premio OCIC* è scivolato (concedendo solo la *menzione speciale* al ben più meritevole **Imperativo**) su **Gli ultimi cinque giorni** di Percy Adlon elogiandolo poiché «con sobrietà e coerenza il film rende partecipi di un incontro umano fatto di amore e di rispetto. Nell'evocazione di un fatto autentico, la fede cristiana illumina e dona ad una giovane donna dignità e coraggio di fronte ad un regime totalitario». La tragica fine di Sophie Scholl, studentessa ventunenne, giustiziata nel 1943 dai nazisti per i fatti de «la rosa bianca» è certo opera di forte dignità e solidarietà cristiana, ma risulta claustrofobicamente ripetitiva, tesa più alla noia che agli stimoli di riflessione dell'opera di Zanussi.

Ad essa è andato in ogni caso il *Premio Pasinetti*, attribuito dagli iscritti al Sindacato Critici Italiani. Questi hanno insignito poi gli attori Susan Sarandon per **Tempest** (è la frizzante compagna extraconiugale del protagonista John Cassavetes) e Max Von Sydow che ne **Il volo dell'ingegner Andrée** sfodera ancora una volta la sua classe di interprete profondamente legato ai valori intimi dell'uomo quali il dovere, l'amore, la dignità, l'amor di patria, la morte. Sempre in «zona attori» le due *Fenici d'oro* sono state attribuite a Robert Powell (impeccabile e vibrante professor Augustin in **Imperativo**) e a Beatrice Romand, la petulante ragazza da marito del film di Eric Rohmer **Il bel matrimonio**, un'opera piacevolmente scorrevole, primo promettente capitolo del suo nuovo ciclo tematico *commedie e proverbi*.

Anche il *premio della giuria* della Mostra per la migliore collaborazione artistico-pro-

*fessionale* è servito a far risaltare i meriti di un'interpretazione, quella di Julij Rajzman nel sovietico **Vita privata**; un lavoro molto lineare, su di un dirigente statale il quale, andato in pensione, riscopre se stesso e la famiglia, un modo diverso di intendere le cose. Un po' lento ma approfondito (tra l'altro, di sicuro, ben accetto nel suo ambiente politico per l'assoluta mancanza di fermenti sociali «scomodi») *Vita privata* merita certamente un augurio di pronta distribuzione per come sa dare ai personaggi un buon spessore comunicativo, riuscendo a condurre in porto un gradevole ritratto di rapporti umani.

Ultima citazione per **Colpire al cuore** di Gianni Amelio che ha ricevuto uno dei *tre premi* che l'AIC (Associazione Iniziative Culturali) ha istituito per la Mostra del cinema. Dobbiamo esternare subito la nostra delusione per questo lavoro dell'autore de *La città del sole* e *Il piccolo Archimede*. Questa volta il soggetto (sul terrorismo e sui rapporti, alla luce di questo, di un padre professore universitario, in qualche modo coinvolto, e del suo figlio adolescente, in crisi tra affetti ed integrità morale) è pretenzioso e ambiguamente risolto; la regia più calligrafica che incisiva, la recitazione tra l'interiorizzato e l'impacciato; la resa sonora poi mina ciò che di buono ugualmente riusciva ad emergere: su un mondo che già sembra procedere al rallentatore, con le cadenze di un altro secolo, grava un irreale silenzio di fondo (a quando un'accettabile presa diretta italiana?) ed una colonna musicale quasi inesistente che portano *Colpire al cuore* nel regno del falso realismo e dell'astrazione.

---

#### Lacrime nostrane (con consolazione emiliana)

---

Tante parole «cattive» in chiusura per il film di Amelio suonano come un personale, ennesimo lamento per il cinema italiano. La rassegna in Sala De Sica non ha mostrato (per quello che abbiamo visto) nulla di eccezionale: Sordi ha tenuto tuttalpiù un tempo con **Io so che tu sai che io so**, la «pompatissima» (in raccomandazioni e *bat-tage* promozionale) Cinzia Torrini mostra buona confidenza con la macchina da presa, ma distaccata partecipazione emotiva in **Giocare d'azzardo**, Marcello Aliprandi è riuscito a far ricordare il suo **Morte in**



Vaticano solo per una parentesi osé in «prospettiva penitenziale», **La Voce** di Brunello Rondi (sulla giovinezza di Suor Teresa di Calcutta) frana nel semplicismo retorico, **Sconcerto rock** vorrebbe essere celebrativo, giavanista, iconoclasta, ma appare semplicemente e drasticamente «sbracato»... Perfino il buon Maurizio Nichetti scade da divertente a ridicolo, da poetico a patetico con il suo nuovo **Domani si balla**.

La cosa migliore «fatta in casa» resta (**Grog**, stringi stringi, non ha molto costruito) il ritrovato Bellocchio: ne **Gli occhi, la bocca** ha il coraggio di rivisitare se stesso con un po' di follia, amarezza ed ironia. Ci troviamo di fronte ad un'altra famiglia «sui generis» («non ci sono famiglie normali» sentenza ad un certo punto il protagonista), la famiglia Pallidissimi: il figlio Giovanni, di professione attore, torna all'ovile per «rendere omaggio» al corpo del fratello gemello Pippo che si è appena suicidato con una pistolettata alla tempia. L'occasione del rientro in un nucleo sociale di un greve borghesismo (con «gli occhi e la bocca» all'erta nell'ascoltare con distacco e nell'azzardare velenosi giudizi) è anche verifica di un'esistenza insoddisfacente sia come persona che come professionista.

Giovanni Pallidissimi incarna sia il deperimento della carriera di Lou Castel («sono passato di moda») sia le inquietudini autoriali ma soprattutto familiar-sentimentali di Marco Bellocchio: entrambi campioni di dissacrazione nel 1965 con *I pugni in tasca* cercano oggi di rileggere se stessi e pure il proprio vecchio film. Giovanni va a «rive-

derselo» in un piccolo cinema assieme a Vanda (Angela Molina), la stranita ex fidanzata del fratello. Rivediamo scorrere la sequenza in cui Lou Castel - Sandro «accompagnava» la madre nel precipizio, ma di lì a poco il Lou Castel di *Gli occhi, la bocca* si trucca da fantasma di Pippo e «appare», provvido e commosso a fianco del letto della madre, ancora sconvolta e incredula.

Il nuovo Bellocchio non ha il ribellismo confuso de *I pugni in tasca* ma neppure la pretenziosità intellettuale di *Salto nel vuoto*. E' un cinema spoglio, uno psicodramma irrealista in cui un mesto stagnare di frasi e di sguardi («gli occhi e la bocca» che non riescono ad esprimersi) si ravviva all'improvviso in sprazzi stralunati se non pazzoidi («gli occhi» che indagano, «la bocca» che lacera il silenzio), in languidi desideri di comprensione e affetto («gli occhi» che leggono nel profondo, «la bocca» che sussurra, dolcemente).

Con un'atmosfera che mentre si delinea sembra ancora incerta sulle proprie connotazioni, con una emotività o portata all'isterismo o ridotta all'osso («prima che finisca il film mi piacerebbe che tu cambiassi espressione») il regista emiliano rivela, ancora intatta, la sua sfacciataggine di contorcerci sulle proprie nevrosi. Non siamo certo al capolavoro, ma almeno brilla una vivida verve autoriale: la carica vitalistica che serpeggia ne *Gli occhi, la bocca* rimane uno dei pochi, buoni segni di speranza, qui al Lido veneziano, per il nostro panorama nazionale.

---

**Il nuovo indirizzo di ESPRESSIONE GIOVANI è:**

**via Melchiorre Gioia, 48**

**oppure:**

**via Copernico, 9**

**(zona Stazione Centrale)**

**Milano - Tel. (02) 688.17.51**

---



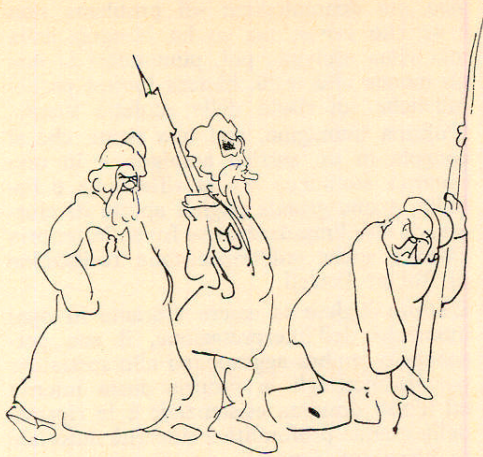
RECENSIONI

# IMPERATIVO

di Krzysztof Zanussi

**“Non mi avresti cercato se non mi avessi già trovato”**

Ezio Leoni



«L'illuminazione è una rivelazione della mente. Nel momento di tale rivelazione lo spirito vede direttamente la verità così come gli occhi vedono il mondo reale. E la vede subito, senza la mediazione del ragionamento».

Augustin (Robert Powell), professore di matematica all'Università di Heidelberg, sembra non aver visto la prima tappa «filosofica» di Zanussi, *Illuminazione* (le parole vengono dall'«enunciazione cattedratica» pronunciata in apertura dal filosofo polacco Tatarkiewicz) ed affronta la crisi («di effetto non di causa»), che comincia a travagliarlo dopo una vita agiata in possibilità economiche ed intellettive, con il raziocinio deduttivo del ricercatore. Tutto «sembra» cominciare in un mattino decisamente «grigio» (il film è girato in bianco e nero), nella sua spaziosa stanza da letto, in un'alcova stranamente racchiusa in una specie di balaustra: *la sua compagna*, Yvonne (Brigitte Fossey), lo trova appollaiato sulla finestra a dissertare sulla libertà individuale e sul diritto del singolo a trasgredire la norma del placido vivere borghese («l'adattamento alla sopravvivenza»), a tradurre i pensieri in esperienze.

Lei cerca di tagliar corto («un realista ci vuole se non altro per preparare la colazione a un visionario») e lui si cala mezzo nudo dal balcone fino in strada, per risalire con noncuranza dalla porta d'ingresso...

E' solo una scintilla di uno spirito risvegliatosi infine alla ricerca più intima di se stesso e delle entità fondamentali che costituiscono l'architettura della nostra esi-

stenza: le sue lezioni di matematica traspirano aneliti filosofici («in matematica non si scopre ma si crea»), ha quasi una lite con un teologo che non sa dargli risposte definitive; va «in pellegrinaggio» a casa del suo vecchio docente col quale da anni, per rispetto e pigrizia, ha imbastito un dialogo via magnetofono. Qui ne conosce il confessore spirituale, un vecchio monaco ortodosso, pastore di una comunità serba ormai ridottissima, che vive come una piccola isola «sacrale» nel mondo protestante.

La scoperta di un senso del sacro profondo e per lui troppo irrazionale ne acuisce il tormento interiore: l'inviolabilità dei vari oggetti «santi» accessibili solo al ministro di Dio lo fa sorridere («e per le pulizie come fate?»), ma il sacerdote è serafico nella sua fede («la sacralità non può essere discontinua»), nella sua responsabilità di impegno cristiano che non si ferma di fronte alle argomentazioni agnostiche («perché servire Dio in una chiesa vuota?») e che sa trovare il proprio ruolo, ascetico ma fecondo («solo la preghiera può prevenire i pericoli del mondo, ma così poca gente prega»).

Uno studente universitario che ha elaborato un sistema per la *roulette*, riesce a ravvivare Augustin trasmettendogli un po' della propria euforia, al ritorno vittorioso dal Casinò. Ma l'azzeccare un numero giusto non è forse un semplice esercizio statistico? e il calcolo delle probabilità non va a toccare di nuovo, insinuantemente, il problema della libera scelta?

L'evento critico è comunque la morte dell'



antico maestro che lo porta ad interpretare shakespearianamente la cerimonia funebre e ad urlare al cielo le sue domande disperate davanti ad una tomba troppo muta. «Mi dia un segno» implora e, con la mistica sollecitudine delle coincidenze, un pezzo di neve cade dalla croce... Ma Augustin non è ancora pronto ad accettare la purezza della risposta e razionalizza freddamente «è il disgelo; è un processo fisico, la neve doveva cadere per la forza di gravità». Ormai è al limite della tensione (anche Yvonne l'ha da tempo lasciato): in una confusione spirituale totale entra nella chiesa e tenta la risorsa estrema del sacrilegio. Tocca gli oggetti sacri, sporca con un dito insanguinato i paramenti, ruba un'icona... Alla profanazione non corrisponde però alcun segno tangibile e chiarificante, almeno esternamente. Nell'intimo di Augustin insorge invero un alienante processo schizoide e per il coma catatonico in cui cade non c'è altro luogo che il manicomio. Quale la cura? In precedenza egli aveva assistito, inorridito, al tentato suicidio di un malato fuggito proprio dall'ospedale psichiatrico e quel gesto drastico non si fa strada, per fortuna, nella sua mente; ma mentre lo psicanalista fa le sue elucubrazioni freudiane sulla profanazione, letta come atto di gelosia e di sfida alla madre (che se la fa con un uomo ancor più giovane di lui) Augustin percepisce il superamento del senso di colpa come eliminazione dell'oggetto primo della trasgressione: con un colpo di mannaia si amputa, brutalmente, il dito sacrilego.

La scena successiva, nel soffice biancore di un paesaggio innevato, visualizza con pacata armonia il passaggio cromatico: la nuova coscienza esistenziale di Augustin gli fa (e ci fa) vedere il mondo finalmente a colori e il sorriso rasserenante di Yvonne (un'interpretazione breve ma radiosa quella della Fossey, già ammirata ne *L'uomo che amava le donne* e *Quintet*), che gli è di nuovo accanto, è sintomo del sollievo comune per il ritrovato equilibrio psichico. Ma è anche equilibrio esistenziale? Egli «è costretto» ad inginocchiarsi (almeno per allacciarsi una scarpa), disserta ancora su matematica e vita («il deviare dalla normalità? E' questione di statistica»), sente forte ora la percezione del divino («solo lui lo può sapere»), cita, in aperto ricollegarsi ad *Illuminazione*, Sant'Agostino: «Non mi avresti cercato, se non mi avessi già trovato». Ma l'arrovellarsi interiore non è cessato: il suo dubbio non è più escatolo-

gico ma deontologico; «il problema non è se Dio esiste, ma se ha bisogno della mia vita» esclama, poi, puntandosi la mano monca alla testa, blatera ipotesi probabilistiche sui rischi della roulette russa... L'ultima immagine, con una risata che si congela in un sorriso ambiguo e in uno sguardo «lontano» tra la riflessione e l'abulia, è una grande pagina aperta di cinema, di rara limpidezza, che fonda la propria riuscita anche sull'impeccabile recitazione di Robert Powell.

L'attore inglese sa essere vibrante in ogni momento dell'interpretazione, il suo personaggio sembra aggrapparsi allo spettatore per trasmettergli la propria ansia interna ed il suo dramma esistenziale è la riprova della grande profondità e sincerità autoriale di Krzysztof Zanussi.

Dopo la parentesi non del tutto felice di *Da un paese lontano* egli ritorna qui, in un bianco e nero di estrema funzionalità, al suo registro più congeniale e, con un rigore ed una concretezza ancor più calibrati del solito, esterna la propria ricchezza umana di uomo colto in perenne ricerca. Dedito ad un cinema «teologico» Zanussi non si invischia nel romanticismo allegorico di Bergman ed usa una razionalità stilistica paragonabile alla mentalità di Augustin, ma lascia pure prorompere una feconda fiducia esistenziale che fa risaltare il suo ruolo di portavoce dell'ormai «rivelato» spirito polacco contemporaneo: «...penso che in ogni caso il tono del film corrisponda alla tensione nella quale vivo come polacco.

*Nella quale ho vissuto prima del dicembre e ancor più dopo: la ricerca di valori assoluti che non si riesce a trovare, ma dei quali abbiamo un bisogno enorme... Non ho mai, nella mia vita, lottato tanto per salvare un film: un film che abbiamo girato con entusiasmo, anche se nelle condizioni più dure, perché la legge marziale in Polonia è stata proclamata proprio durante le riprese. Abbiamo finito in tempo malgrado le nostre condizioni psicologiche, malgrado il fatto che durante gli intervalli si ascoltasse la radio per sapere cosa stava succedendo in Polonia. Mai ho provato una sofferenza immediata così forte».*

Ma ciò che è affascinante in *Imperativo* è anche la grande disponibilità e competenza di un autore laico che si autocoinge in temi profondamente religiosi, come la sacralità, il rapporto tra fede cattolica, ortodossa e protestante, la situazione ecumenica postconciliare: «in questa mia favola filosofica ho tentato di mettere a contrasto



idee opposte. Volevo mostrare un genere di mentalità e di religiosità opposto a quello occidentale e protestante e ho ritenuto l'ortodossia adatta allo scopo. Dal punto di vista geografico e storico la situazione era perfettamente verosimile inoltre la Chiesa ortodossa mostra di mantenere alti certi valori che sembrano affievolirsi in certo cattolicesimo occidentale, il quale mostra di avvicinarsi molto al protestantesimo...

Parlo soprattutto del processo di desacralizzazione e razionalizzazione della liturgia e del rito. La liturgia si svolge ormai nella lingua parlata con tutti gli elementi psicologici e sociali, non c'è più il senso del mistero perché il sacerdote, quando celebra, si rivolge verso il pubblico e non verso il sacro, la confessione viene abbandonata perché ormai tutto è relativo e l'assoluzione è una cosa che uno si può dare da sé: sono tutti elementi di influenza protestante, con lo spirito speculativo che riduce la religione al livello parlato, celebrato. E il protestantesimo è una formazione cristiana che corrisponde perfettamente con la società capitalista e industriale. Così oggi anche il misticismo nella Chiesa postconciliare si è parecchio ridotto».

*Imperativ* è davvero un film per il quale i termini «filosofico, teologico, esistenziale» non suonano azzardati (Zanussi lo colloca con *Illuminacya* - 73 - e *Constans* - 80 - nella terna dei lungometraggi che predilige — tutti e tre film di «ricerca interiore»—), ma lo spettro contenutistico è ancora più ampio: rimanda a *Vita familiare* (per il tema dell'incidenza sull'individuo dei diversi tipi di condizionamento, in particolare genetico oltre che sociale) e ripropone il problema della nazionalità di un autore (quest'ultimo lavoro è girato in lingua inglese, per conto di una controversa produzione cinematografica e televisiva, in terra di Germania) che si trova a dover operare fuori del proprio paese, non più per scelta personale ma per un totale *black-out* sociale ed espressivo che lo costringe (per quanto ancora?) ad un esilio sofferto ed estraniante: «la mia maggiore preoccupazione riguarda la conservazione della mia identità in condizioni così difficili».

Il cinema, con la sua più tipica caratteristica, che è fotografica, è sempre legato ad una certa lingua, ad un certo modo di vestire, ad una certa architettura, a un certo paesaggio.

E' difficilissimo per me trovare gli ambienti o le storie che posso raccontare al pubblico occidentale dal mio punto di vista.

Per questo nei miei ultimi progetti, nelle cose che ho scritto recentemente, mi sono rivolto alla storia, al passato perché su queste cose sono competente come i miei contemporanei italiani, occidentali in generale.

Della storia che abbiamo vissuto insieme possiamo parlare con lo stesso diritto.

Oppure mi rivolgo ad ambienti particolari nei quali mi sento «a casa», come quello universitario; e così è in *Imperativo*, dove non c'è un ambiente realista, l'università è un luogo letterario. Quest'ultimo è appunto un modo di sopravvivere...».

---

## IMPERATIVE

### IMPERATIVO

---

*Regia:* Krzysztof Zanussi. *Soggetto e sceneggiatura:* Krzysztof Zanussi. *Consulente per i dialoghi:* David Robinson. *Fotografia:* Slawomir Idziak. *Montaggio:* Liesgret Schmitt-Klink. *Tecnico del suono:* Werner Maier. *Musica:* Wojciech Kilar eseguita dalla Rundfunk Sinfonie-Orchester di Saarbrücken diretta da Halmut Fackler. *Art director:* Friedhelm Böhm. *Costumi:* Anna Biedrzycka-Sheppard.

*Interpreti:* Robert Powell (*Augustin*), Brigitte Fossey (*Yvonne*), Sigfrid Steiner (*il professore*), Matthias Habich (*il teologo*), Leslie Caron (*madre di Augustin*), Jan Biczyski (*il prete*), Zbigniew Zapasiewicz (*lo psichiatra*), Eugeniusz Priwieziencew (*un paziente*), Christoph Eichhorn (*lo studente*), Hans-Jörg Frey (*l'assistente*).

*Produttore:* Ulrich Nagel. *Produttore esecutivo:* Peter Wohlers. *Casa di produzione:* Telefilm Saar GmbH / Saarlaendischer Rundfunk. *Anno di produzione:* 1982. *Nazionalità:* Germania occidentale. *Durata:* 96 minuti.

---

## NOTE:

Le dichiarazioni di Krzysztof Zanussi (in corsivo tra virgolette) sono ricavate da «La favola filosofica di un vecchio matematico tra numeri e tavolo verde» di Paolo D'Agostini (*La Repubblica*, 26 settembre 1982) e da un'intervista realizzata da *Espressione Giovani* in collaborazione con gli inviati de *Il Sabato* e *La Rivista del Cinematografo*.

La bio-filmografia di Krzysztof Zanussi è apparsa su *EG* n. 6 del 1981 in occasione della recensione di Da un paese lontano.



CINE - SCUOLA



# LEZIONE A HOLLYWOOD

**Come Lucas, Hitchcock, Jerry Lewis, Fellini insegnerebbero il cinema a scuola. Sembra un sogno, anzi lo è. Eppure ...**

**Federico Bianchessi Taccioli**

L'altra mattina mi sono svegliato e ho preso l'autobus per andare a scuola. Ma, con mia meraviglia, la strada era tutta diversa dal solito. Era un gran viale fiancheggiato da palme e da ville favolose. Sui cartelli c'era scritto: «Sunset Blvd.», «Viale del tramonto», e infatti la scuola, quando sono arrivato, era proprio nella casa di Gloria Swanson nel film di Wilder. Insomma, ero a Hollywood. E lì c'erano anche i miei compagni e la scuola.

A un tratto sulla porta è comparso un bidello (ho capito subito che era Buster Keaton) che, serio serio, ha mostrato un grande «ciak» con scritto «Lezione Uno, prima. Entrata» ed è ruzzolato a terra. Siamo schizzati dentro a velocità da Gold-rake ultrafotonico. Che scuola ragazzi! A Hollywood si studia sempre e soltanto cinema e con il cinema si studia ogni cosa. E col cinema ci si gioca, anche. E, come sapete, anche la pizza alla margherita, a Hollywood, contiene una pellicola nella mozzarella. Se no che «pizza» sarebbe? I banchi erano come poltroncine da cinema con un tavolino per scrivere, la lavagna era luminosa, ogni classe aveva la sua cinepresina. Ero lì con la bocca spalancata per la meraviglia, quando entra il professore, annunciato dal ciak di Buster Keaton-bidello (con la testa fasciata). Era George Lucas, sì quello di Guerre Stellari, e ci ha fatto una lezione sui TRUCCHI del cinema. Credevo di sapere tutto sul cinema, e invece... che imbroglioni quei registi! Vedi una cosa ed è tutto diverso nella realtà. Ma tutto il cinema è un truc-

co, ha detto Lucas, e ci ha fatto la STORIA del cinema attraverso i trucchi, dal primo, un prestigiatore che si chiamava Méliès, a lui stesso.

Molti trucchi oggi li consideriamo cose normali, come il montaggio, il rallentatore, il flash-back, ma una volta non lo erano e la gente non capiva cosa succedeva. Lucas ci ha anche proiettato un filmino su queste tecniche. Improvvisamente è entrato il prof. di ARTE, sì il mio solito, con occhiali e toscano in bocca, e ha spiegato che la camera oscura da cui è nata la cinepresa la usavano già i pittori del Rinascimento e che se non era per la prospettiva e Leonardo e tutto il resto il cinema non sarebbe neanche nato. Lo ha interrotto il prof. di scienze (quello calvo), sbucato chissà da dove, che ci ha spiegato il trucco del movimento, come mai l'OCCHIO vede muoversi il film che è fatto di foto fisse. E lì giù una lezione di ottica, le lenti degli obiettivi eccetera che se non fosse stato perché c'entrava con il cinema e perché anch'io faccio fotografie mi sarei addormentato subito.

---

## Seconda ora: paura, che ridere!

---

Dopo Lucas è venuto in classe nientemeno che Hitchcock. Ci ha fatto prendere uno spavento! L'hanno portato in aula a braccia due tizi: sembrava morto. Di colpo è saltato in piedi e ci ha puntato contro una pistola con una faccia terribile. Ma dalla pistola è uscita una bandierina a



scacchi e tutti abbiamo riso. Allora ci ha spiegato come si faccia tremare di paura lo spettatore, o piangere, o ridere, servendosi delle luci, del montaggio, dei movimenti della cinepresa. Hitchcock ci ha poi insegnato come si SCRIVE un film: con le scene, i dialoghi, i tempi e tutto quanto. Poi ci ha fatto fare una PROVA. Ha detto di immaginare, tutti, come prima scena, un'allegria festa di compleanno. E poi, in quindici minuti di tempo cinematografico, trasformarla in una scena paurosa o, a scelta, comica. Io l'ho pensata paurosa: la torta è un disco volante, si alza e minaccia di uccidere tutti con le candeline. Ma Hitchcock ha detto che ho sbagliato perché non faceva paura, ma era una scena molto comica. Mah! Misteri delle SCENEGGIATURE. Mister Brivido mi ha allora spiegato come si giudica se un film corrisponde o meno alle intenzioni e come si capisce dove l'autore ha fatto un errore. In quella, zac, è entrata la prof. di ITALIANO, proprio lei, e ci ha voluto correggere gli errori di grammatica e ci ha poi dato dei consigli su come sceneggiare dei dialoghi, prendendo l'esempio da un romanzo di Sciascia. Purtroppo ci ha anche assegnato un compito per il giorno dopo: un TEMA a scelta tra 1) Confronto tra un'opera letteraria a scelta e la sua versione cinematografica 2) Quali argomenti il cinema trascura o tratta in modo non corretto 3) Pregi e difetti del cinema italiano rispetto a quello americano. Ho però già un sacco di idee, specie per l'ultimo. Poi, a braccetto, Hitchcock ha accompagnato fuori la prof., ma prima di uscire ci ha strizzato l'occhio e ha fatto vedere di nascosto che aveva un pugnale nella manica.

---

#### Un prof. «picchiatello»

---

Preceduto dal solito Buster Keaton, che non trovava più il ciak, è poi arrivato Jerry Lewis. Lui ci ha fatto fare dei GIOCHI basati sui film. Non il solito che fate anche voi alle feste, di mimare i titoli, no, altri più istruttivi e fantasiosi. Per esempio, ambientare film immaginari in momenti della STORIA, un giallo con Maigret all'incoronazione di Carlo Magno, James Bond alla battaglia di Marengo, Travolta alle crociate come ballerino, ma osservando con scrupolo la fedeltà all'ambiente e ai fatti.

E, da una nuvoletta, il prof. di storia (il barbuto) ha fatto cadere una lista di fatti storici da film. Jerry Lewis ha poi mimato la rivoluzione francese, facendo tutti i personaggi dal re a Robespierre: che spanciata

di risate! Ci ha poi fatto DISEGNARE dei manifesti di film che avevamo visto e schizzare scene per possibili film: una poi l'abbiamo realizzata con la super8 di classe. Abbiamo anche disegnato dei brevi CARTONI ANIMATI e Lewis ha detto che il giorno dopo sarebbe venuto Walt Disney a spiegarci come filmarli.

---

#### L'aula diventa un set

---

All'ultima ora è arrivato Fellini. Buster Keaton è comparso con un ciak enorme che non riusciva a far passare dalla porta, lui ha tirato e la porta è crollata, ma i mattoni erano di cartone. Fellini aveva la solita sciarpa e il cappellone. Temevamo che ci raccontasse i suoi ricordi, invece ha fatto mettere tutti i banchi alle pareti e ha detto che l'aula era un set. Ha formato una troupe tra di noi, così sui due piedi, attori, tecnici, aiuti-regista, regista. Lui sovrintendeva la regia. Ci ha annunciato che avremmo girato tutti i film della storia del cinema. Quelli più importanti, almeno. Lui aveva delle foto di ogni film, col le scene più interessanti. E sulla base di quelle foto, abbiamo rifatto le scene, così un po' alla buona ovviamente, ma abbiamo imparato moltissimo come funziona davvero il cinema. Non solo. Di ogni film lui ci spiegava lo stile del regista, il significato che dovevamo dare alle scene, lo stile degli attori veri che avevano recitato l'originale. Domani, ci ha promesso, «gireremo» Ben Hur. Quello con le bighe romane. Come farà poi. Ma lui dopotutto è Fellini. Ci ha poi presentato sua moglie, Giulietta Masina, che ci ha annunciato un CINEFORUM sui film che parlano di ragazzi in cui noi poi avremmo dovuto riscrivere le storie dei film secondo il nostro punto di vista, come se fossimo noi i protagonisti. Prima di andarsene, Fellini ci ha anche presentato il musicista dei suoi film, Nino Rota. Rota ha spiegato la grande importanza della MUSICA nel cinema, ci ha fatto ascoltare dei dischi con le colonne sonore di famosi film. C'erano anche pezzi di autori classici di cui ci ha detto di studiare la vita e le opere. Peccato che mentre stava per farci sentire come cambia una stessa scena a seconda del tipo di musica che la accompagna s'è messa a suonare un'altra musica, quella della campanella della fine delle lezioni. Mai mi era parsa così triste. Ma suonava, suonava... suonava tanto che mi si sono spalancati gli occhi e a suonare era la sveglia sul comodino accanto al letto. (Dal diario di un ragazzo delle medie)





# IL MONDO DELLA SCUOLA NEL CINEMA

**Una maniera per rinnovare la scuola.**

**Valerio Guslandi**

L'elenco di film qui sotto vuole essere un rapido suggerimento per chi volesse organizzare un breve ciclo di pellicole dedicate al mondo della scuola.

La scuola è senza dubbio, dopo la famiglia, l'ambiente più importante per la formazione e la maturazione dei giovani. Non è (o almeno, non dovrebbe essere) un puro contenitore di nozioni da apprendere, ma un terreno di confronto, una prova generale di quella che sarà poi la vita di ogni giorno. Il cinema, tutto sommato, non ha dedicato molte attenzioni a quelli che sono i problemi più seri e concreti che interessano il mondo scolastico. Svariate sono le pellicole ambientate in scuole e università, ma più che altro si tratta di soggetti sui giovani, commedie in cui l'aula o il college servono come spazi scenografici a vicende di altro genere.

Il momento in cui, salvo qualche raro caso negli anni '50, si puntano finalmente gli occhi sulle strutture educative e sugli interessi degli studenti, coincide con l'esplosione della contestazione giovanile, a cavallo tra gli anni '60 e i '70. Certo si tratta anche di una normale operazione commerciale; la contestazione era su tutte le pagine dei giornali e sarebbe stato un errore imperdonabile non portarla sugli schermi, ma almeno si porta in primo piano una situazione di malessere. Se «RPM», «Fragole e sangue» e «L'impossibilità di essere normale» affrontano in maniera tutta americana il problema, film come l'inglese «IF» e «Nel nome del padre» di Marco Bellocchio sono da meditare, pur nella loro

anarchia e in certi passaggi «blasfemi». Uniti ad altri lavori più recenti sulle difficoltà di essere insegnanti ed educatori («Conrack», «Diario di un maestro», «Un prete scomodo» e il militaresco «Taps») potranno servire da spunti per discussioni e riflessioni.

## 1. AMICI PER LA PELLE

di F. Rossi, 1955

*Corona, Zari*

La nascita di un'amicizia dai banchi di scuola. Il momento educativo come strumento per superare difficoltà e differenze sociali.

## 2. IL SEME DELLA VIOLENZA

di R. Brooks, 1955

Un insegnante combatte strenuamente per domare la delinquenza e il teppismo di alcuni giovani allievi votati alla violenza.

## 3. IL PRINCIPIO SUPERIORE

di J. Kreicik, 1959

*Corona, Angelicum*

Per crudeli e futili motivi tre giovani studenti vengono fucilati dai nazisti. La scuola vista come depositaria dei più alti valori sociali ed umani.

## 4. LA SCUOLA DELLA VIOLENZA

di J. Clavell, 1967

Ancora difficoltà per un insegnante alle



prese con una scolaresca difficile e ribelle. Ma il problema più grave è causato dal fatto che l'insegnante è negro.

**5. IF... (Se...)**

di L. Anderson, 1969  
*CIC*

Dura critica al sistema scolastico inglese ed ai suoi esasperati metodi in un'ipotetica e apocalittica rivolta armata studentesca.

**6. RPM (Rivoluzione per minuto)**

di S. Kramer, 1970  
*Euro International*

La crisi di un professore progressista molto amato dagli studenti, che viene duramente contestato non appena diventa rettore. Anche nella scuola il potere è da combattere?

**7. FRAGOLE E SANGUE**

di S. Hagmann, 1970  
*CIC*

La contestazione giovanile in un college americano. Illusioni e speranze. Critica del «sistema» ma anche delle organizzazioni studentesche.

**8. L'IMPOSSIBILITA' DI ESSERE NORMALE**

di R. Rush, 1970

Studente laureando con aspirazione all'insegnamento, ritorna alla contestazione quando si accorge quanto marcio e sbagliato sia il mondo dell'educazione scolastica.

**9. NEL NOME DEL PADRE**

di M. Bellocchio, 1972  
*Italnoleggio*

Un collegio religioso terreno di scontri sociali, sfruttamento e perversioni. Un piccolo inferno di corruzione e ribellione.

**10. CONRACK**

di M. Ritt, 1976  
*20th Century Fox*

Un insegnante bianco su un'isola con una scolaresca intecramente di negri. Conflitti razziali e maturazione collettiva.

**11. UN PRETE SCOMODO**

di P. Tosini, 1976

*Indipendenti regionali*

La figura di Don Milani, grande esempio di educatore nel segno del Vangelo.

**12. DIARIO DI UN MAESTRO**

di V. De Seta, 1974

*Latere*

La drammatica situazione scolastica nelle borgate alla periferia di Roma. Un maestro coraggioso e preparato apre la strada ad una soluzione.

**13. GLI ANNI IN TASCA**

di F. Truffaut, 1976

*PIC, San Paolo*

Tra i problemi dell'infanzia c'è anche quello della convivenza scolastica, terreno in cui si forgia la coscienza di ciascuno.

**14. ANIMAL HOUSE**

di J. Landis, 1978

Le pazzie goliardie di alcuni studenti universitari che non vogliono farsi ingoiare da nessun tipo di struttura e istituzione.

**15. TAPS**

di H. Becker, 1981

Quando la scuola crea soldati. Un collegio militare sforna giovani ufficiali con un distorto senso dell'onore.



## MUSICA



# VIRGILIO E BERLIOZ ALLA SCALA

**Evangelhos Masarakis**

Il teatro alla Scala non poteva non associarsi anch'esso alle celebrazioni del bimillenario della morte di Virgilio (avvenuta, come è noto, nel 19 a.C.). Hector Berlioz ne facilitava il compito coi suoi «Troiani» - *Les Troyens* - il *colossal* in due parti, per un totale di cinque atti: cinque ore filate di spettacolo! Per la Scala non s'è trattato di una novità, dato che l'opera dell'estroso ed eccentrico maestro francese era stata rappresentata sul palcoscenico scaligero (prima rappresentazione in Italia) il 27 maggio 1960; senonché le celebrazioni bimillinarie delle quali si è detto hanno indotto i dirigenti scaligeri a riproporla.

Questa faraonica, babelica costruzione drammatico-musicale nacque sotto la spinta di due fattori: la fanatica devozione a Virgilio da Berlioz nutrita sin dalla prima giovinezza e mai venuta meno, e la spinta datagli dalla Principessa Carolina Seyn-Wittgenstein allorché il musicista, in occasione di un soggiorno a Weimar nell'inverno del 1856, le espose per sommi capi l'idea de *I Troiani*. La Principessa, intima di Liszt e fine intenditrice, non esitò a far intervenire l'autorevole suo «amico» su Berlioz affinché questi si mettesse presto al lavoro. Tornato a Parigi, Hector si immerse ancora una volta nella lettura dell'*Eneide*, chiedendo lumi anche a Shakespeare. Scrivendo a Liszt gli fa sapere di essere a buon punto e nel giugno dello stesso 1856 manda alla Principessa Carolina il libretto della *grand-opéra*: la prima parte presenta la caduta di Troia, seguendo il filo del racconto di Enea

(*Eneide*, II); la seconda parte svolge il tema dei «Troiani a Cartagine» (*Eneide*, IV).

Nella storia del teatro d'opera non mancavano esempi di lavori teatrali ispirati all'*Eneide* o, per meglio dire, a quello che veniva considerato l'unico episodio dell'*epos* virgiliano degno di essere portato sulle scene e cioè l'episodio dell'amore tra Enea e Didone, col suicidio di Didone in conseguenza della partenza di Enea per l'Italia. Pietro Metastasio aveva allettato non pochi musicisti a cimentarsi con la sua *Didone abbandonata*, ma c'era soprattutto *Dido and Aeneas* dell'inglese Henry Purcell (1659-1695) su buon libretto di N. Tate, in cui l'infelice regina assurge al rango di personaggio drammatico per eccellenza, entro un contesto musicale di squisita fattura. *Les Troyens*, al contrario, sorvolano quasi sul dramma di Didone, dando più spazio all'*epos* virgiliano. Solo che la caduta di Troia, nel racconto dell'Enea virgiliano è d'una drammatica plasticità davvero travolgente, come sconvolgente è il dramma di Didone, mentre in Berlioz, non le umane sventure né le umane passioni ma il Fato inesorabile è il vero protagonista dell'azione. Certo, nel *colossal* berlioziano ce la trovi la traccia dell'umanità di Priamo, di Cassandra, di Corebo, di Andromaca, di Didone e di Enea; solo che la musica non bada tanto al dramma dei singoli personaggi quanto all'imperativo del Fato. Donde non solo la grandiosità della scena ma soprattutto l'imponenza orchestrale.



Berlioz terminò di scrivere la partitura il 7 aprile 1858. Ma quando si trattò di far rappresentare l'opera cominciarono i guai. I dirigenti dell'Opéra la rifiutarono con la scusa che era... irrepresentabile e a nulla valsero le suppliche e le petizioni dell'Autore all'imperatore Napoleone III e all'imperatrice Eugenia. Liszt era ora troppo affaccendato con Wagner e fu perciò inevitabile puntare su un teatro di «seconda» categoria.

Alla fine ecco il Théâtre lirique disponibile: ma solo per la «seconda parte», *I Troiani a Cartagine*. Meglio che niente...

E' il 1864. La critica arrivò a parlare persino di plagio, rinfacciando a Berlioz certi «prestiti» da Gluck, da Bellini, da Meyerbeer. Pettegolezzi maligni, ché la musica de *I Troiani*, a chi l'ascolti senza schizzinose prevenzioni, fa per davvero profonda impressione (anche se l'azione resta fredda e la morte di Didone è lontanissima dalla sublime drammaticità che ha nel poema virgiliano).

Dopo la «prima» della seconda parte al Théâtre lirique bisognò aspettare il 1899 per conoscere la prima parte. Ma nel frattempo Berlioz, che si era tutto consumato in quest'opera, era morto da 30 anni! Solo nel 1921, in tutt'altro contesto storico-culturale, l'Opéra si decise a mettere in scena *Les Troyens* tutt'intera. Berlioz, come fu

chiaro, ci aveva profuso davvero tutte le sue energie, il suo estro bizzarro, la sua eccentrica genialità sino a morirne (come difatti gli capitò).

Quale «parte» piace di più, deve considerarsi «più bella», più «riuscita» dal punto di vista musicale e drammatico? Quella che racconta la caduta di Troia? o quella che vede morire Didone, ed Enea partire verso l'Italia? Quisquillie! L'opera va giudicata nella sua interezza dove solo è dato al capolavoro di trasparire.

Se l'edizione scaligera del 1960 vide sul podio Rafael Kubelik, quella del 1981/82 ha visto George Prêtre: due maestri e basta. Se poi, allora, la regia e le scene furono firmate dalla Wallmann, in questa ultima edizione abbiamo avuto Luca Ronconi ed Ezio Frigerio come firmatari rispettivamente della prima e delle seconde. Che è quanto dire.

Ma dov'è, vogliamo domandarci prima di concludere, la grandezza di Berlioz: nella *Dannazione di Faust*? nella *Grande Messa funebre* o ne *I Troiani*?

Sarebbe meglio che ciascuno rispondesse per conto proprio, dal momento che non mancano sulla piazza buone registrazioni discografiche. Per conto nostro (lo confessiamo volentieri) non ci è affatto dispiaciuto il *tour de force* di cinque ore di ascolto il 4 maggio scorso alla Scala.

---

## **Rinnovate il vostro ABBONAMENTO a: ESPRESSIONE GIOVANI '83.**

Bimestrale di teatro, cinema, musica, audiovisivi, animazione scolastica.

I sei numeri di ogni annata costituiscono una miniera di materiali, idee, proposte, esperienze espressive-educative dalla quale potrete sempre attingere.

**EDITRICE ELLE DI CI - 10096 LEUMANN (TORINO)**

---



AUDIOVISIVI - TV

# UNDECIMO: NON DIMENTICARE

**I campi nazisti di sterminio in una serie di immagini storiche con un drammatico commento dei protagonisti.**

**Luigi Melesi**



In questi giorni esce dall'editrice Elle Di Ci la nuova filmina «UNDECIMO: NON DIMENTICARE». L'idea mi è nata sentendo alcuni giovani invocare la terza guerra mondiale come deterrente di una società corrotta e ingiusta. E, possibilmente, una guerra atomica, via sicura per il nuovo mondo, abitato solo da uomini perfetti.

In chi ha vissuto la guerra, scatenano angoscia e ribellione questi discorsi.

Ma come convincerò del contrario ragazzi ingenui ed inesperti, idealisti e illusi, così lontani dalla guerra reale?

Mi sono messo a raccogliere centinaia di fotografie, a scattare diapositive visitando i resti di alcuni campi di concentramento, a leggere documentazioni, a vedere musei (sconvolgente quello di Gerusalemme), a sentire testimoni. Ho incontrato diversi superstiti, tra i pochi usciti vivi da quelle fabbriche di morte. Indimenticabile Aldo Carpi! Un santo, prima che maestro e pittore. Ogni volta che lo visitavo nel suo studio, all'ultimo piano in via Silvio Pellico, presso la Galleria, mi sentivo come rivivere: più viva ne usciva la mia fede nella vita; mi risvegliava la meraviglia nella bellezza e bontà della natura e dell'uomo; e anche la speranza in una umanità più divina mi si riaccendeva. Mi aveva confidato alcune pagine del diario della sua prigionia, pubblicato poi dalla Garzanti con il titolo «Diario di Gusen», semplice e profondo come le pagine di un Vangelo.

La filmina è quindi nata non da una favola, ma da immagini storiche, da documentazioni, raccolte e valutate nei grandi

processi, e da vive testimonianze, di prima mano, che rendono il testo-commento drammatico e necessario quanto l'immagine.

Alla stesura definitiva sono arrivato dopo molte proiezioni-prova e discussioni con giovani, ragazzi e adulti. Con gruppi diversi abbiamo visto prima soltanto le immagini; poi ne abbiamo ascoltato, da solo, il commento; infine abbiamo rivisto e sentito tutto insieme.

Non sono mancate le critiche, i cambiamenti, i tagli... da cinquecento a quarantotto immagini. L'ultima edizione ci ha commosso. Non ci si può abituare ad un simile racconto. Ad ogni visione ci sentiamo ancora profondamente coinvolti. «Cose terribili, orrende, atroci». «Ti fa passare qualsiasi voglia di fare la guerra — ha detto Marco — anzi mi sono convinto di fare guerra alla guerra». «Queste immagini ti fanno odiare la guerra».

Chi dimentica il passato è condannato a ripeterlo. Ecco perché è un comandamento quello di NON DIMENTICARE. La guerra sofferta bisogna ricordarla ogni giorno anche ai popoli che vivono in pace, anche ai giovani popoli, perché la cattiva memoria permette all'acqua della palude e della fogna di filtrare fino al cuore dell'umanità. NON DIMENTICARE che il cuore di ogni uomo può trasformarsi in quello di belva, o ritornare di sasso.

NON DIMENTICARE per mettere in guardia le nuove generazioni contro il ritorno del genocidio, per preservare dall'odio razziale, dall'ideologia che sottomette l'uomo, i suoi diritti, alle esigenze del sistema.



NON DIMENTICARE milioni di martiri, di eroi, di beati. L'uomo è stato, sì, carnefice, ma anche santo. Il mistero del cuore umano è la convivenza della bontà infinita e dell'odio diabolico.

Ho trovato dei ragazzi che dopo la prima visione-ascolto ricordavano 43 immagini su 48; e ripetevano espressioni del commento a memoria. Mi auguro si ricordino per sempre.

L'impianto della filmina è abbastanza semplice e lineare. Procede più secondo un ritmo emotivo che matematico. Questo è l'indice:

#### **I luoghi di una passione contemporanea**

1. Dachau: dettaglio del monumento internazionale alle vittime. Corpi proiettati nel cielo.
2. Bambino ebreo: «Sono morto che ero bambino... e ora sono nel vento, ad Auschwitz...».
3. Elenco dei campi: decine di nomi.
4. Uno di questi, «Dachau», visto dall'alto.

#### **Il nemico, architetto e carnefice**

5. L'ideatore di queste fabbriche di morte e di tanto male che colpisce l'uomo-Giobbe.

#### **Le vittime**

6. Innumerevoli Giobbe di qualsiasi età.
7. Detenuti nel cortile delle prigioni della Gestapo.
8. Nel piazzale di Mathausen.
9. Ragazze ebreo.

#### **Il racconto della passione**

##### *L'arresto*

10. Sui marciapiedi delle stazioni.
11. Bambini ebrei.
- 12-14. Madri e bambini avviati ai campi.

##### *La Via crucis*

15. Nei vagoni-bestiami.
16. Auschwitz: la selezione di un nuovo carico.
17. Per strade diverse.
18. La recinzione del campo.
19. Madri e bambini alle camere a gas.
20. Nei forni crematori.
21. Una camera a gas.
22. Il lavoro forzato.
23. Nei campi.
24. Nella fabbrica.
25. Alla Buna, 40.000 schiavi.

26. Il salario.
27. Le pene.
28. Le marce forzate.
29. L'interno di una baracca.
30. Il dormitorio.
31. La vita nella baracca...
32. e la morte...
33. Sul filo spinato.
34. Eravamo la feccia.
- 35-36. Loro «i superuomini».
37. Un condannato di un lager.
38. Larve umane nel kommando di Eben-see.
39. Un condannato, alla fine.
40. Un'orchestra di deportati organizzata dalle SS.

#### **L'olocausto**

41. Cadaveri scoperti dai liberatori nel '45.
42. Camera a gas di Dachau.
43. Morto sui fili elettrificati.
44. Nordhausen: una montagna di cadaveri.
45. Forni crematori di Dachau.

#### **Pietà, speranza, silenzio.**

46. Gruppo di detenuti.
47. Detenuto carico di un compagno morente.
48. Bambino.

Il diamontaggio è corredato di un libretto-guida, che contiene, oltre al testo-commento alle immagini, il discorso di Giovanni Paolo II pronunciato al campo di concentramento di Brzezinka il 7 giugno '79; il calendario dei fatti: la persecuzione e l'olocausto accanto ad una sintesi storica della Germania nazista, dalla nascita alla morte; tre piste di ricerca: 1. Perché sono così violenti gli individui e gli Stati? 2. Perché il male nel mondo? 3. E' possibile vincere il male?; e, infine, una bibliografia abbondante.

Abbiamo incontrato adulti che preferiscono non rivangare questo passato di terrore e di morte. Ormai tutto è finito e consumato; mettiamoci una pietra sopra!

Ma dimenticare significherebbe annullare un'esperienza; peggio, vanificare il sacrificio di molti; ancora una volta tacere! Di chi la colpa di tanto male? Di chi ha condannato, di chi ha ucciso o, anche, di chi ha taciuto?





# I MASS-MEDIA NELLA SCUOLA

**Principi ispiratori, linee  
metodologiche e moduli operativi.**



**Giovanni Granelli e Franca Ridella**

*Che cosa fanno gli insegnanti nella scuola per educare i ragazzi ai mass-media?*

*Una risposta reale, e non solo ipotetica, ci viene da un'équipe di professori delle scuole medie «Beata Vergine di S. Luca» e «Maria Ausiliatrice» di Bologna.*

*A. Donghi, S. Ferraroli, G. Granelli, S. Mazzoli, T. Osio, L. Raito, F. Ridella, con la collaborazione dei C.G.S. D. Bosco e EMME '81, hanno condotto, dal 1977 ad oggi, un'esperienza didattica sui mass-media assai interessante. La pubblichiamo in questo articolo, rinviando chi volesse conoscerla meglio, ai quattro fascicoli che la descrivono e documentano in maniera dettagliata e completa.*

## Rilevamento della situazione

Il nostro lavoro non è nato da presupposti di ordine teorico ma dalla constatazione dell'incidenza profonda che i mass-media hanno sui giovani al punto di essere considerati «una scuola parallela» in concorrenza o in alternativa alla scuola istituzionale. Nell'analizzare questa situazione ci è sembrato che i fatti di maggior rilievo siano i seguenti:

- alcuni dati statistici sulla fruizione e programmazione
- il cambio culturale in atto
- lo sviluppo tecnologico nel campo dei mass-media
- l'incidenza dell'immagine sull'apprendimento
- il parere di alcune autorità ufficiali.

## Interventi educativi

Tralasciamo di riportare in questo articolo tutti i dati relativi alla situazione sopraindicata da cui è sorta la domanda: «Come educare i ragazzi ai mass-media?» e successivamente: «Chi deve educare i ragazzi ai mass-media?».

In quanto al «come» si delineano due classiche direzioni: gestione-trasformazione-controllo dei mezzi e maturazione della coscienza critica dell'utenza.

In quanto al «chi deve intervenire» ci sembra che tutti quelli che hanno un compito educativo possano intervenire, tuttavia, a nostro avviso, sono chiamate soprattutto in causa le agenzie educative della famiglia, della scuola, dello stato, dell'associazionismo, ognuna con ruoli e aree ben definite.

*Alla famiglia*, al cui interno avviene il consumo maggiore dei mass-media, spetta il dovere di agevolare o maturare un uso corretto di media attraverso una scelta oculata e diversificata di tempi e di programmi.

Ha inoltre l'impegno di essere vicino prima, durante e dopo la fruizione e di offrire ai figli un'alternativa al consumo TV che può essere costituita dal gioco, dal contatto diretto con la realtà, dal rapporto interpersonale, per impedire loro di vivere in un mondo fittizio in cui manca la relazione con gli altri e con le cose.

*Allo stato* spettano alcuni importanti compiti: la legislazione in materia di telecomunicazioni e la gestione del servizio pub-



blico radiotelevisivo. In quanto al primo compito si è in attesa di una legge che disciplini l'emittenza privata con una serie di apporti che, sotto il profilo educativo, migliorino la qualità dei programmi e la loro distribuzione in tempi e spazi. In quanto al secondo compito, la RAI, evitando di impostare il suo palinsesto sulla concorrenza con l'emittenza privata, dovrebbe favorire un ampliamento della produzione in proprio che abbracci interessi di divertimento e anche di istruzione e di formazione, con una logica non di profitto, ma di servizio che tenga conto della qualità, dell'attualità e anche della spettacolarità. In questa ottica non meno urgenti sono i problemi dell'aumento del budget finanziario destinato al settore ragazzi e della ristrutturazione e ammodernamento degli impianti di produzione.

All'associazionismo potrebbe essere affidato il compito, in sintonia con la propria fisiologia di organismo deputato soprattutto alla formazione non istituzionale, di sviluppare la formazione permanente. Suoi destinatari sono un po' tutti: giovani, genitori, educatori, adulti in genere, che sentono il bisogno di aggiornarsi e perfezionarsi attraverso i più svariati mezzi: riviste, conferenze, dibattiti, seminari, corsi, ecc.

Alla scuola infine che, pur mirando alla crescita integrale della persona dell'allievo, coltiva in particolar modo la formazione intellettuale, è di pertinenza la maturazione di un sano atteggiamento critico. E' chiaro che come insegnanti abbiamo privilegiato quest'ultima agenzia educativa trattando il tema mass-media e scuola.

---

## La scuola e i mass-media

---

### 1. Linee metodologiche: le tre piste

Il vasto e complesso mondo dei mass-media presenta alcuni nodi la cui soluzione facilita un'impostazione chiara del problema «mass-media e scuola».

Uno di questi è la distinzione tra «mass-media» e «audiovisivi» nella loro natura e nel loro ambito.

Per «mass-media» si intendono i grandi mezzi di comunicazione di massa (cinema, stampa, radio, TV) che hanno come caratteristiche principali:

— raggiungere una grande massa di persone (dell'ordine di milioni)

— usare l'immagine tecnica (TADDEI N., *Educare con l'immagine*, C.I.S.C.S., Roma, vol. I, pag. 168).

Con il termine «audiovisivi» si intendono almeno tre significati:

— l'audiovisivo è un linguaggio che, come dice la parola stessa, riproduce tecnicamente tutto ciò che è visibile e sonoro.

— gli audiovisivi sono degli strumenti (hardware) e dei prodotti (software) che, come i mass-media, fanno uso dell'immagine tecnica, ma sono destinati a un numero ridotto di persone, con l'intento di informare, istruire, formare.

— gli «audiovisivi», usando il termine in una accezione generale e globale, sono tutto il vasto ed eterogeneo mondo audiovisuale, vale a dire: mass-media, hardware, software, linguaggio audiovisivo, ecc. (BREUVAL N., *Per una metodologia psicologica dell'uso degli Audiovisivi*, in: EDVA, n. 78, giugno-luglio 1980, pag. 6).

La parola «audiovisivi» è da noi usata secondo il secondo significato.

Questa distinzione, al di là degli elementi diversificanti, aiuta a cogliere il fattore unificante e comune alle due aree dei mass-media e degli audiovisivi: entrambi convergono nell'uso del medesimo linguaggio, quello audiovisivo (cfr. primo significato). Pertanto le aree di indagine risultano tre:

- i mass-media
  - il linguaggio audiovisivo (o dell'immagine)
  - gli audiovisivi
- che hanno dato origine a tre piste di lavoro chiamate rispettivamente:
- pista di decodifica
  - pista iconica
  - pista espressiva multimediale

*La pista di DECODIFICA* (lettura dei mass-media: stampa, cinema, TV, radio, pubblicità) tende a promuovere una giusta comprensione dei messaggi tecnici audiovisivi ed una completa valutazione dei medesimi sia sotto il profilo ideologico, linguistico e, se necessario, estetico. Essa cerca di liberare l'allievo dalla massificazione indotta dai mass-media, di disinnescare il processo di manipolazione mentale e di educare ad un atteggiamento critico.

*La pista ICONICA* (o linguaggio: comunicazione, segno, immagine...) tende a promuovere lo studio del linguaggio dell'immagine per conoscere: la natura dell'immagine in quanto segno che, rappresentando



la realtà nei suoi aspetti esteriori, viene deformato dall'uomo e dalle macchine per rendere possibile la comunicazione di contenuti mentali; le modalità dell'immagine nelle sue diversificazioni di immagine fissa, dinamica, audiovisiva; la collocazione dell'immagine nel quadro più ampio della comunicazione di cui è uno degli elementi. Questa pista è quella fondamentale perché fornisce alcune nozioni basilari di cui abbisognano le piste 1 e 3.

*La pista ESPRESSIVA*, multimediale che tende a favorire l'uso dell'immagine nell'insegnamento per mezzo di strumenti e programmi.

Questa pista operativa interessa tutti gli insegnanti perché comporta che ognuno sia in grado di sapere usare gli strumenti audiovisivi, di procurarsi i contenuti e i programmi e, spesso, data la certezza in certi settori, di essere capace di costruirli da sé. La pratica suggerisce di percorrere le tre piste separatamente perché suppongono contenuti e metodologie diverse, anche se sono possibili alcuni intrecci.

Altri autori,<sup>1</sup> pur concordando su questa triplice ripartizione, suggeriscono un accostamento trasversale che comporta la presenza di nozioni e usi appartenenti a tutte le piste.

## 2. Mass-media e utenza giovanile: quale approccio?

Tra le tre piste precedentemente presentate si è optato per la prima, quella dei mass-media, per l'urgenza e l'importanza che essi assumono nei riguardi dell'utenza giovanile.

Due sono i poli della questione: da una parte i mass-media con il loro bombardamento continuo di immagini, suoni e parole, e dall'altra l'educando che di questi mezzi fa largo uso e consumo e ne rimane influenzato.

Come affrontare questo rapporto? Con quale taglio indagare il legame che unisce mass-media e ragazzi?

Diverse sono le soluzioni (Cfr. BRAGA G., *La comunicazione sociale*, E.R.I., Torino, 1969. DAL FERRO G., *Comunicazione sociale e partecipazione*, E.D.B., Bologna, 1979):

<sup>1</sup> BASCIALLI C., *Tre linee di intervento educativo*, in: Speciale Scuola, Supplemento al n. 3/1982 della «Rivista del Cinematografo», pag. 12.

— un approccio di tipo *psicologico* che analizza l'incidenza sull'individuo nella sfera emotiva, intellettuale, comportamentale e volitiva e indaga sui tempi di esposizione e sui modi di fruizione;

— un approccio di tipo *sociologico* che rivela le tipologie dei gruppi di ascolto, le loro scelte e i loro rifiuti in un contesto che ingloba fenomeni micro e macrosociali. Ugualmente si possono ricercare, sul versante dell'emittenza, le proprietà, la gestione, la pubblicità, ecc.

— un approccio di tipo *organizzativo-produttivo* che indaga la programmazione per ragazzi, il palinsesto settimanale o mensile, il budget finanziario, la produzione in proprio di trasmissioni e, collateralmente, il merchandising, cioè il mercato che si basa sullo sfruttamento commerciale dei mass-media;

— un approccio di tipo *culturale-educativo* che, partendo dalla considerazione della natura specifica dei mass-media di essere veicolo di comunicazione, incentra il massimo sforzo sullo studio del segno e della comprensione e valutazione dei messaggi in riferimento sempre ad un'utenza di educandi.

## 3. La nostra scelta: approccio di tipo culturale-educativo in funzione di una formazione globale

L'ultima impostazione, che va al cuore del problema, a noi pare abbia la precedenza sulle altre e gode perciò di una scelta preferenziale. Ne vogliamo esplicitare la valenza educativa.

Purtroppo, all'interno della scuola, la preponderante presenza dell'aspetto istruttivo (= insegnamento delle materie) finisce, quasi sempre, per sopravvalutare la dimensione raziocinante a scapito delle altre componenti della personalità: emotiva, intellettuale, volitiva.

E' tutta la persona nella sua globalità, invece, che va educata a reagire, a pensare, a scegliere, quindi la formazione scolastica deve sviluppare armonicamente il sapere, il saper fare, il saper essere.

Con questa visuale si evita di cadere in due atteggiamenti esagerati ed opposti: di demonizzare i mass-media cioè ritenerli una causa del disfacimento delle giovani generazioni (atteggiamento apocalittico); o di esaltare i mass-media fino ad apprezzare solo lo studio dei medesimi.

Essi sono invece un'occasione, al pari di tante altre (come la ricerca, le visite culturali, ecc.) di cui l'insegnante si serve per



agevolare la maturazione globale dell'allievo.

Giocando sulla parola «mezzi», possiamo asserire che i mass-media non sono solo mezzi di comunicazione ma anche mezzi di educazione.

#### 4. Orientamenti e requisiti

A proposito dell'introduzione dei mass-media nella scuola, prevalgono due orientamenti principali.

Un primo orientamento accosta i mass-media come un *aiuto all'apprendimento* delle singole discipline.<sup>1</sup> Si studia, ad esempio, il giornale per allargare le conoscenze di educazione civica o di geografia; si organizza un cineforum per ricostruire filmicamente un periodo storico o avvicinarsi a fenomeni naturali per osservarli scientificamente; si registrano e si riproducono sceneggiati che sono la traduzione televisiva di opere di autore.

Un secondo orientamento accosta i mass-media come *oggetto di studio*: vengono considerati in se stessi ed esaminati sotto angolature diverse per coglierne la portata e la complessità.

Non è superfluo sottolineare che abbiamo preferito quest'ultimo orientamento perché più esplicitamente educativo in quanto, a differenza del precedente che accentua le materie, dà la precedenza alla persona dell'allievo. Questi da uno studio articolato ed esaustivo dei mass-media ricava un migliore progresso personale perché vengono salvaguardate:

— la consapevolezza della natura del segno audiovisivo, delle tecniche e dell'organizzazione;

— l'acquisizione di capacità intellettive e operative;

— l'assunzione di atteggiamenti di libertà di scelta e di giudizio di fronte al mezzo. Accanto però a questa scelta di formazione globale dell'allievo (che la scuola, ricorrendo ad una terminologia più operativa, traduce in obiettivi educativi ripartiti rispettivamente in conoscenze, abilità ed atteggiamenti), il secondo orientamento ha un altro requisito fondamentale: esige la programmazione educativo-didattica.

Ed è proprio a questo punto che avviene l'autentica incarnazione di questo proget-

<sup>1</sup> Esemplicativo di questo orientamento è il testo. AA.VV., *Il quotidiano in classe*, voll. 2, Zanichelli, Bologna, 1980.

to all'interno della scuola perché se ne accettano le esigenze, le metodologie, le finalità. Ed è qui che si concentra il maggiore approfondimento del nostro lavoro di insegnanti.

#### 5. Gli obiettivi educativi

Supponiamo già conosciuta la teoria della programmazione educativo-didattica<sup>1</sup> secondo la metodologia curricolare, come risulta ufficialmente dai programmi della scuola media a cui rimandiamo, per cui entriamo subito nel merito.

L'attivazione del fruitore, ossia la necessità di rettificare l'atteggiamento del ragazzo di fronte ai mass-media (che è quello di una ricezione passiva) orientandolo verso un'attiva posizione critica (personale accettazione, rifiuto o accettazione con riserva) è la finalità primaria dell'educazione ai mezzi di comunicazione di massa.

Essa è stata articolata nei seguenti obiettivi educativi:<sup>2</sup>

##### LA LIBERAZIONE DALLA CARICA EMOTIVA PRODOTTA DAI MASS-MEDIA

(area dell'emotività)

Il carattere intrinsecamente emotivo della comunicazione mass-mediologica provoca una forte attivazione della sfera emozionale del recettore, soprattutto se giovane, e conduce spesso a manifestazioni sfrenate e irrazionali.

Non si deve impedire tale processo, è invece opportuno favorirlo e regolarlo in modo da trarne benefici su di un piano psichico ed educativo.

##### LA CONOSCENZA DELL'ASPETTO TECNICO

(area del mezzo)

Il prodotto audiovisivo non è mai una fedele rappresentazione della realtà, ma è sempre una ricostruzione di azioni e di ambienti in cui prevalgono manipolazioni ed invenzioni. Inoltre non è mai l'opera di uno solo, ma il risultato di un gruppo di persone che intervengono a diverso ti-

<sup>1</sup> PELLERER M., *Progettazione didattica*, S.E.I., Torino, 1979.

<sup>2</sup> Ci è stato di valido aiuto il testo di: GAMBA N., *Educare al cinema*, Ente dello spettacolo, Roma, 1963.



tolo ed in diversi momenti arricchendo, variando e talora manipolando l'esito finale. Bisogna quindi aiutare l'utente a smontare questo meccanismo per renderlo consapevole della «artificiosità» di ogni comunicazione, anche di quella più vicina alla realtà, come il documentario e il notiziario perché non è mai una visione diretta, ma sempre una riproduzione.

#### L'ESATTA LETTURA DEL LINGUAGGIO AUDIOVISIVO (area del linguaggio)

E' la condizione di partenza di ogni operazione intellettuale proprio perché le immagini audiovisive, mentre forniscono al contenuto una vivacità inconsueta ed una maggiore incidenza, possono dar luogo a vere e proprie integrazioni arbitrarie e a interpretazioni soggettive. Solo un'esatta lettura capace di cogliere sia il livello di rappresentazione (ciò che si vede e/o si sente) che il livello di espressione (l'idea che viene comunicata) può avviare l'itinerario critico di una corretta analisi.

#### L'AUTENTICA COMPrensIONE DEL PRODOTTO AUDIOVISIVO (area del messaggio)

Comprendere un prodotto culturale vuol dire porsi in condizioni di partecipare attivamente alla comunicazione audiovisiva onde recepire, in modo oggettivo e completo, le idee che vengono espresse dal comunicante. Ciò esige un'attenta azione di interpretazione che affronti l'opera da punti di vista diversi (linguistico-narrativo-espressivo) con un'analisi strutturale che per passi successivi cerchi di leggere il messaggio trasmesso.

#### LA VALUTAZIONE (area del messaggio)

In essa il recettore afferma la sua libertà di fronte al prodotto audiovisivo che sottoporrà ad un giudizio in rapporto ai valori della verità, della bontà, della bellezza, cioè alle prospettive: tematica, morale, estetica.

#### LA CAPACITA' DI SCELTA (area della scelta)

E' necessario elevare il gusto del ragazzo in modo che vi sia da parte sua la preoccupazione di una scelta preventiva delle

opere da vedere, scelta meditata anche alla luce della possibilità di utilizzare il proprio tempo in occupazioni diverse, in modo che più facilmente l'esperienza iconica dei mass-media si dimensiona equilibratamente nel complesso delle esperienze umane.

#### L'USO DEL LINGUAGGIO DELLE IMMAGINI (area del «fare»)

Non si tratta soltanto di apprendere una tecnica, ma di imparare ad esprimersi mediante l'immagine come via più sicura alla comprensione dell'immagine stessa, e quindi all'acquisizione della capacità di guardarla criticamente e di distinguerla dalla realtà che rappresenta.

La suddivisione degli obiettivi è stata ripartita in diverse aree che corrispondono all'esigenza di rispettare lo sviluppo delle dimensioni fondamentali della persona come appare dal seguente schema:

<i>Aree</i>	<i>Dimensioni</i>
area del mezzo	
area del linguaggio	cognitiva
area del messaggio	
area del «fare»	operativa
area dell'emotività	emotiva
area della scelta	volitiva

E' chiaro che questo confronto non va inteso rigidamente, perché in qualsiasi azione umana, è tutta la persona che interviene, tuttavia una delle sue dimensioni ha, a seconda dell'azione, un «peso» maggiore rispetto alle altre.

La ripartizione in aree e l'articolazione in sette obiettivi è stata pensata in termini generalizzati per cui è riferibile a tutti i media.

#### 6. I vantaggi .

Gli obiettivi educativi, così strutturati, offrono numerosi vantaggi in campo didattico. Rendono infatti possibili: la programmazione curricolare, l'interdisciplinarietà, la modularità, la gradualità e realizzano una strategia unitaria di intervento.

#### A. PROGRAMMAZIONE CURRICOLARE

La determinazione dei sette obiettivi, che



sono tutti ugualmente importanti e indispensabili per un progetto completo, ha facilitato il successivo passo della programmazione curricolare.

Da ognuno di essi infatti sono stati dedotti: obiettivi didattici, contenuti, attività e metodi, strumenti e mezzi, valutazione.

I quattro fascicoli (a cui questo articolo fa da presentazione) riportano la programmazione completa che, pur rifacendosi ai sette obiettivi fondamentali, varia negli altri elementi in rapporto al medium preso in considerazione.

Tale traduzione curricolare potrebbe sembrare troppo rigida e obbligatoria ma ciò non corrisponde alla nostra intenzione che è stata quella di razionalizzare e organizzare progressivamente gli interventi educativi in un quadro di priorità e di rapporti.

Una cosa è certa: il programmare curricularmente ha facilitato un iter metodologico le cui tappe di svolgimento sono già prestabilite e ha salvaguardato quella centralità dell'educando che costituisce la nostra preoccupazione principale.

#### B. INTERDISCIPLINARITA'

Questo nostro progetto educativo-didattico sui mass-media ha il vantaggio di poter essere realizzato interdisciplinariamente: infatti i sette obiettivi educativi, che sono uno dei punti portanti della nostra trattazione, si prestano ad essere considerati da più discipline della scuola media. Ad esempio:

Religione: obiettivi 1 e 5 in parte

Lettere: 4 e 5

Matematica e scienze: 1 e 6

Lingua straniera: 1 e 6

Educazione tecnica: 2 e 7

Educazione artistica: 3

Educazione fisica: 1 e 6.

Alcuni obiettivi, quali la liberazione dalla carica emotiva e la capacità di scelta, possono essere compito di tutte le discipline mentre gli altri, per il loro contenuto di ordine tecnico, linguistico e artistico sono consoni ad alcune di esse. Tuttavia nella realizzazione concreta si sono incontrate delle difficoltà ad applicare questa distribuzione interdisciplinare, non imputabile alla maggiore o minore disponibilità dei docenti, quanto piuttosto alla necessità di una preparazione che richiede tempi assai lunghi. Quindi la parte maggiore dell'esperienza è stata sostenuta dagli insegnanti di lettere.

#### C. MODULARITA'

In tempi recenti si è parlato sempre più diffusamente di modularità e di moduli didattici.

Per modularità si intende «un insieme ben strutturato di attività e di esperienze di apprendimento, insieme ben identificato nelle condizioni di partenza e negli obiettivi finali e che, proprio per questo suo carattere, offre la possibilità di essere innestato con altri analoghi insieme in più di un modo, al fine di portare chi percorre questa organizzazione didattica a ben precise qualificazioni sia intellettuali che pratiche<sup>1</sup>. Le affinità con la programmazione curricolare sono molte. Tuttavia lo specifico della modularità è la compresenza di due caratteristiche: la completezza e la componibilità.

In quanto alla prima caratteristica il modulo suppone la predisposizione di pacchetti ben definiti nelle loro finalità didattiche, nei presupposti culturali e tecnici necessari per affrontarli, nelle modalità di percorrenza e nel modo di controllare le conquiste di concetti, di abilità e di atteggiamenti.

In quanto alla seconda caratteristica il modulo non è fine a se stesso, ma può essere combinato in molti modi con insieme analoghi fino a raggiungere la totalità prevista.

Chiarificatore può essere l'esempio dei mobili, sia da cucina che da ufficio, dove ogni pezzo svolge autonomamente la sua funzione (completezza), ma può far parte integrante di un complesso più vasto (componibilità).

I sette obiettivi educativi presentano le due caratteristiche suddette di completezza e di componibilità: infatti ogni obiettivo (che potremmo eguagliare al modulo) è completo in se stesso perché ha una struttura che prevede un intervento finalizzato ed organico, ma può essere associato ad altri obiettivi (= moduli) fino al conseguimento di tutti.

#### D. GRADUALITA'

Il nostro progetto di lavoro è stato pensato e sperimentato solo per ragazzi/e della scuola media anche se, in un piano di più largo respiro, sarebbe meglio partire dalla scuola elementare dove già si dovrebbero porre le basi del discorso mass-mediologico. Si è tuttavia proceduto con una certa gra-

<sup>1</sup> PELLEREY M., *La costruzione dei moduli didattici*, in *Professionalità*, n. 2, 1981, pag. 25.



dualità che tenesse conto del ciclo di tre anni e della maturazione dell'allievo, in particolare di quella intellettuale, che si evolve passando da un pensiero concreto ad un pensiero astratto capace di elaborazioni analitiche e sintetiche.

Abbiamo verificato che la distribuzione più conveniente è la seguente:

- il fumetto in prima media
- la TV in seconda media
- il quotidiano in terza media
- il cinema potrebbe essere trattato in concomitanza con il cineforum in uno dei tre anni di scuola media.

---

**Conclusione: strategia unitaria**

---

In conclusione si tratta di una strategia unitaria in quanto si è cercato di: costruire un *modello unico* per tutti i mass-media stabilendo gli obiettivi educativi comuni ed

obbligatori per cinema, TV, fumetto, quotidiano; interessare tutte le materie, ognuna con il suo apporto, attorno ad un *unico progetto* da assumere collegialmente nel consiglio di classe; sviluppare le diverse dimensioni dell'allievo in modo armonico in funzione della *formazione integrale*.

Le riflessioni esposte (i cui punti principali sono: scelta della pista di decodifica, approccio culturale-educativo, formazione integrale, mass-media come oggetto di studio, programmazione educativo-didattica) non sono nate a tavolino, ma costituiscono una risposta di approfondimento e una soluzione delle difficoltà incontrate nel condurre la nostra esperienza.

L'espressione di un allievo alla fine di una serie di incontri sulla TV, condotti nella scuola: «Ora guardo i programmi televisivi in modo diverso: con un occhio seguo l'episodio narrato, con l'altro sto attento al modo di raccontarlo», indica emblematicamente che il nostro intervento ha affrontato un punto nodale della problematica educativa di oggi.

---

**Collaborate a tenere viva  
la rivista,  
trovando UN NUOVO  
ABBONAMENTO A  
ESPRESSIONE GIOVANI '83**

---

Italia Lire 11.000 - Estero Lire 15.000

EDITRICE ELLE DI CI - 10096 LEUMANN (TORINO)

---





# IMPROVVISAZIONE E COERENZA ESPRESSIVA

**Per un recupero della fantasia e delle sue possibilità creative.**

**Gottardo Blasich**

Dopo aver insistito in altre occasioni su diverse esperienze che avevano come punto di partenza più o meno ampio una indagine e una ricerca, può sembrare strano tornare a insistere sul tema dell'improvvisazione. Può sembrare in contrasto con quanto si sosteneva, sull'importanza di avere come sostegno un'osservazione diretta della realtà, non soltanto per il valore che l'esperienza e la documentazione immediata hanno, ma come garanzia per aprire un ventaglio di soluzioni espressive.

In realtà un vero contrasto non c'è, e nel volume **Drammatizzazione nella scuola** sostenevo come la tecnica dell'intervento mimico-gestuale era alla base di un recupero della fantasia e delle sue possibilità creative.

Già nella descrizione del tipo di lavoro svolto da un gruppo di ragazzi delle elementari per una rappresentazione natalizia (cfr. «Una sacra rappresentazione natalizia realizzata dai bambini delle elementari», EG 82, n. 2, pp. 75 ss), sottolineavo il fatto che la fase di preparazione da parte del gruppo era efficacemente impostata con il metodo della improvvisazione.

Nelle esperienze che vengono ora proposte, da una parte si sottolinea il valore dell'improvvisazione, e dall'altra si riconferma la convergenza fra improvvisazione e coerenza espressiva.

---

## Una festa di paese

---

Per una giornata di aggiornamento, inserita

in una serie di iniziative di diverso interesse, ma fra le quali era già stato trattato il problema dell'animazione, ho lavorato in un centro culturale di Vicenza. I partecipanti, una ventina, erano di provenienza culturale disparata: animatori culturali, bibliotecari, insegnanti del doposcuola. Pur nella brevità dell'incontro e l'evidente stato di precarietà in cui questo si collocava, non volevo soltanto proporre astrattamente le dimensioni dell'animazione con particolare riferimento all'animazione teatrale, ma volevo provocare i partecipanti a una rapida esperienza personale, con l'improvvisazione di qualche breve azione. E difatti, dopo aver presentato nella mattinata una doppia serie di diapositive (una riguardava un lavoro in un doposcuola, l'altra una festa di carnevale), e dopo aver ripreso alcuni spunti del discorso che era emerso nella visione dell'audiovisivo e aver insistito soprattutto sugli scopi dell'animazione, sulle caratteristiche del gruppo di animatori che si impegna con le nuove tecniche, nel pomeriggio avevo proposto al gruppo di suddividersi in sottogruppi di 6-7 persone, per svolgere un tema. Un gruppo sceglie di usare le maschere e di sviluppare una breve storia, un secondo gruppo decide di presentare «la nuova TV», e un terzo gruppo ha il compito piuttosto difficile di creare una azione corale sul motivo della festa.

Non c'era molto tempo a disposizione dei singoli sottogruppi per articolare i vari passaggi della storia e per manipolare dei materiali poveri (carta, carta crepe, scampoli



di stoffa, ecc.) per l'abbozzo di alcuni elementi di costume e di caratterizzazione dei personaggi. Mentre i primi due sottogruppi si stavano preparando, il terzo ha avuto la felice idea di trovare una soluzione sfruttando il tema affidato agli altri e di inserirsi nel loro disegno in maniera originale. Fissato il costume dei protagonisti, e fatta una rapida prova del lavoro nei singoli sottogruppi, si è passati immediatamente alla rappresentazione. E la disinvoltura che i partecipanti avevano dimostrata nel manipolare i materiali, nel cogliere rapidamente alcuni momenti di un'azione, l'hanno dimostrata e mantenuta viva al momento della realizzazione.

Il terzo gruppo costituiva l'ambiente dove si svolgevano le altre azioni, una sagra di paese, per l'arrivo della TV. Il «sindaco», con la fascia tricolore a tracolla, in piedi su una cattedra, con accanto lo striscione della festa, annunciava il motivo dopo una entrata allegra di alcuni paesani. «Ecco signori, il nostro paese ha raggiunto la cifra bellissima di 500 abitanti». (battimani e fischi) - «E' arrivato persino il primo segno della civiltà, abbiamo la Televisione (clamore e battimani), - la televisione a colori, signore e signori. Con orgoglio posso dire che il nostro paese è all'avanguardia nei sistemi dei mass media. Avanti con la Televisione» (battimani e ingresso della televisione costituita da un cartoncino, ritagliato a rappresentare uno schermo). E lo speaker annuncia infilandosi dietro allo schermo: «Signore e signori abbiamo l'onore di presentarvi per la prima volta uno spettacolo in questo paese. E' uno spettacolo di sketch, e certamente ci divertiremo molto. Buon divertimento a tutti». E il sindaco prende l'iniziativa, per ordinare lui lo spettacolo: «Avanti tutti, avanti le maschere». Reazione divertita e ironica della folla quando vede passare un gruppo di ragazze e ragazzi condotti da una suora ben incappucciata (hanno tutti una mascherina sul volto). E il sindaco interviene: «Madre, che cosa sta facendo lei con quei bambini?» E la madre sbotta fuori: «Disgraziati, state buoni». E frattanto entra in scena il gruppo dell'azione televisiva, mentre i «bambini» si sistemano in un lato agitandosi in tutti i modi. L'azione presentata è quella di una famiglia che viene sorpresa dall'arrivo di un ispettore delle tasse, che esige categoricamente la ricevuta fiscale. Alle rimostranze di tutti, promette di ripassare l'indomani. Mandano a chiamare la guardia comunale, che arriva

strimpellando in bicicletta. E dalla guardia tutti esigono le ricevute che in varie occasioni avevano lasciato. E con quelle potranno tacitare le esigenze dell'ispettore. Battimani e movimento di agitazione fra i «bambini» vigilati dalla «madre». Interviene ancora il sindaco: «Signori, signori, la nostra civiltà va scomparendo; i valori montanari, la polenta e il baccalà non possono più far niente nei confronti della pubblicità programmata a livello nazionale, sovranazionale. E per questo motivo vi facciamo vedere alcuni sketch di come il nostro paese si è ormai impegolato nella pubblicità! Venite a vedere! Ecco, signore, signori, il nostro paese si sta ormai incamminando verso la pubblicità, che non lascia più spazio alla cultura, ai più bei valori naturali artistici e culturali della nostra epoca. Abbiamo un'invasione di bambini che stanno tre ore al giorno davanti alla Televisione! Ma come si può dare a farne fuori da questa brutta società? (applausi) Grazie. Grazie. Signori, vi diamo un esempio di come avviene questo fatto. Avanti con gli sketch!» (e il tono declamato era diventato sempre più accorato e enfatico).

Una speaker riprende la sagoma dello schermo televisivo e annuncia: «Vi presentiamo, signori, uno sketch sulla pubblicità!» Si sposta per lasciare campo libero all'azione mimica degli altri. «Bis presto toglie le macchie impossibili anche dal bucato a mano», e appare un personaggio femminile tutto avvolto in un mantello fatto di carta da pacco, con vistose macchie nere. Queste vengono rapidamente tagliate da una compagna. — «Almanacco del giorno dopo: domani il sole sorge alle ore 15 e tramonta alle ore 15.05. I santi del giorno: sant'Agnes, san Girelli, san Marzotto dei pirati, san Filippo dei censurati. Consigli per la pelle: volete avere un pelle freschissima? Bastano dieci cubetti di ghiaccio; tritateli finemente, li unite con qualche grammo di nitroglicerina, agitare tutto, e attendere il risultato con fiducia. Buona fortuna!». Battimani, che viene interrotto dalla voce enfaticata del sindaco: «E adesso, per chiudere in bellezza, votate tutti Bel Paese (urla e fischia). Evviva il paese! Speriamo che avvenimenti di questo... di questo tipo, avvengano sempre. E vi auguro a tutti una buona serata e una magnifica mangiata: Evviva il paese!». Si organizza un canto e un ballo fra tutti i partecipanti, riprendendo un motivo popolare.

Aveva favorito la scioltezza dell'azione il fatto di poter passare tranquillamente dal



dialetto a forme ibride ed esatte; la trovata semplice e adeguata all'intervento di tutti di riordinare il lavoro come «festa di paese» attorno alla televisione. Avendo quindi stabilito dei punti fissi e precisi nei vari sottogruppi, il sindaco stesso poteva intervenire con la sua prosopopea a bilanciare l'insieme, che era stato pur curato nei singoli particolari (e significative le soluzioni per le mascherine, per la suora intabarrata in un mantello-sciabale bianco, con una cuffia prominente; come le trovate per gli annunci pubblicitari, che facilmente potevano essere portati sul grottesco) e a un certo punto coinvolgeva tutti i sottogruppi.

Qualcosa di concluso e di positivo con la tecnica dell'improvvisazione era stato raggiunto, a giudizio degli stessi protagonisti, quando avevano avvertito che se dovevano allestire qualcosa, lo dovevano far corrispondere ai *propri interessi*; di conseguenza anche la scelta del tema sul problema delle tasse. E aveva giovato la presenza di un gruppetto di insegnanti del doposcuola, che con la loro esperienza rassicuravano gli altri e li trascinavano facilmente in un clima unitario e organico. Il lavoro di improvvisazione si coglieva come una dimensione di gioco e di vera libertà espressiva, qualcosa di divertente, a cui ci si poteva abbandonare senza timore di sconfinare nel ridicolo o di trovarsi di fronte all'imprevisto di non poter continuare o concludere. Se appunto erano fissati dei momenti-chiave nella costruzione del racconto e nel collegamento fra i 3 sottogruppi, non si doveva avere tale timore.

Un altro risultato positivo di una esperienza simile, anche se ridotta e concentrata, era che metteva in evidenza il bisogno di impostare un lavoro con i propri gruppi scolastici con maggiore continuità e inventiva, e l'esigenza, espressa chiaramente di un *approfondimento continuato e pratico* sulla direzione del lavoro di cui si aveva provato solo un abbozzo. Un invito quindi da parte mia, che ero intervenuto molto marginalmente nella preparazione, a mantenere dei contatti fra insegnanti o persone interessate a problemi simili; il rilancio di una proposta di documentare dall'inizio del prossimo anno i lavori fatti con i ragazzi, per non dover rivedere esperienze lontane dai loro ambienti, e quindi confrontarli e discuterli assieme.

In una parola, il breve lavoro era stato soprattutto gratificante per i partecipanti, in quanto avvertivano in se stessi e in rapporto a un gruppo concorde, una possibilità

di espressione fantastica e libera (e liberante).

---

### Maschere e burattini

---

Per documentare da un altro punto di vista la tecnica della improvvisazione, mi riferisco brevemente a una serie di incontri inseriti in un corso di aggiornamento per operatori di colonia, in una cittadina vicino a Milano. La parte del lavoro che mi era stata riservata (mentre erano intervenuti altri per una impostazione teorica, per un lavoro di socializzazione, e per altre tecniche) era quella che riguardava la manipolazione dei materiali, come tecnica specifica e come supporto per una drammatizzazione.

Gli incontri in cui sono intervenuto sono stati soltanto 5 (di 4 ore ciascuno), mentre la conclusione del lavoro veniva svolta da un altro animatore che comunque (a causa di impegni personali presi in precedenza) era stato presente con me dall'inizio.

Si aveva a disposizione una buona quantità di materiali (carta crespa, cartoncino, polistirolo, creta, pannelli di compensato, ecc.).

Nel primo incontro, che vedeva rarefatta la presenza di quanti si erano iscritti (erano presenti 10-12 operatori) in un veloce scambio di battute introduttive, emergeva il fatto che gli operatori stessi non avevano mai lavorato con le maschere. Mi è sembrato quindi logico partire da tale constatazione, proponendo al gruppo che ognuno si costruisse la maschera che preferiva, cercando di caratterizzarla in maniera definita, anche se non era necessario perdersi in troppe rifiniture. E suggerivo il modo più semplice per fare la maschera, che evitasse l'impiego di un pezzo di spago o di un elastico che facilmente poteva spezzarsi: arrotolando a cilindro un pezzo di cartoncino, si aveva subito una maschera che appoggiava sulle spalle, e che poteva essere facilmente caratterizzata.

Il lavoro sulle maschere veniva svolto abbastanza rapidamente, e individuando anche personaggi in maniera originale: uno stregone, l'apprendista stregone, Crudelia (una perfida strega), il folletto del bosco, un cinesino, un gallo cinese, una «micia aristocratica», un gatto pirata, una diavoletta, lo spigoloso, un pagliaccio, la bella nubile, l'innominato.

Non ci si poteva fermare al gioco delle maschere, e quindi l'ulteriore proposta fatta



al gruppo era quella di inventare una vicenda, nella quale fossero comprese tutte le maschere-personaggio. E su un foglio si stendeva una traccia di storia: «Crudelia rapisce il gallo cinese, nel bosco; il folletto assiste inosservato al rapimento e ne informa il cinesino. Questi lo consiglia di recarsi dallo stregone, il quale, aiutato dal suo apprendista, lo indirizza al gatto pirata, che convive con micia aristocratica sulla sua nave, con la ciurma composta da spigoloso e dal pagliaccio. Il gatto pirata, con la sua donna e la sua ciurma, parte per l'isola incantata; arrivati all'isola sono accolti da una diavoletta, guardiano dell'isola, dove si trovano sotto incantesimo la bella nubile e l'innominato: sono stati plagiati da Crudelia, per gambizzare la micia. Il gatto pirata libera dall'incantesimo la bella nubile e l'innominato, e insieme partono verso la terra di Crudelia, dove compiono la loro vendetta».

La storia comprendeva diversi ambienti. Quindi, lasciate da parte le maschere, si stende un elenco: la casa di Crudelia, la nave pirata, la casa dello stregone, il bosco, l'isola. Si ha l'occasione di usare altri materiali, e lo stimolo per sfruttare gli stessi materiali in maniera creativa.

Il bosco era creato stendendo uno spago fra due pilastri del salone dove si lavorava, e appendendo quindi delle sagome verdi (in carta crespa) e marron, per definire gli alberi. Un paio di sedie rovesciate erano quindi ricoperte di carta da pacco e colorate per creare l'idea di cespugli e di massi. La casa di Crudelia, da cui partiva l'azione, aveva l'ingresso con due «pilastri» con immagini orride e terrificanti; il portone era a due ante, ricavate da un foglio di polistirolo; un fondale scuro era applicato alla parete, con accanto il profilo di un torrione.

La casa dello stregone aveva richiesto maggior lavoro: una serie di sedie sovrapposte aveva formato una specie di cono, ricoperto da carta da pacco grigia, due piccole aperture erano state fatte a finestra verso la sommità, mentre alla base si apriva una porticina colorata; vari segni emblematici e misteriosi erano applicati su tutta l'impalcatura, che terminava alla sommità a punta, con uno svolazzo biforcuto; si era applicato alla parete un fondale scuro, con le figure di insetti, animali, elementi esotici.

L'isola era costruita a blocchi rocciosi: sedie unite fra di loro e ricoperte da carta da pacco che poi era stata diligentemente colorata in verde e marron; io avevo sugge-

rito l'opportunità di avere un riparo nell'isola, e una tenda aveva trovato posto fra i massi: in mancanza di listelli di legno, si erano arrotolati dei fogli di carta da pacco, legati da scotch, e quindi costituivano i 4 sostegni per la tenda, che veniva ricoperta da carta da pacco, ridipinta e con i lembi dell'apertura per l'ingresso.

La nave del pirata è stata quella che ha richiesto spontaneamente maggiore inventiva e fantasia. La struttura fondamentale è data da due sedie accostate e stese a terra, attorno a cui si fa girare una striscia di cartone che forma la carena e la prua della nave. Il bordo superiore viene avvolto da carta crespa ritagliata; si costruisce l'albero maestro con la sua vela, due remi vengono collocati ai lati, si fissa il timone, si costruisce un'ancora. E con un po' di attenzione si possono ospitare un paio di persone nella nave, mentre gli altri fanno da vogatori.

Preparati i diversi ambienti, viene fatta una breve prova per la realizzazione della storia, con l'inconveniente di cambiare dei personaggi per l'assenza di alcuni operatori. Ognuno aveva quindi il proprio ruolo, e aveva davanti, sul foglio attaccato alla parete, lo svolgimento della storia. Si poteva quindi tentare di improvvisare lo svolgimento, fidandosi di queste premesse. La fiducia si è dimostrata eccessiva. I singoli personaggi, pur avendo per la maggior parte costruito la propria maschera, non avevano assimilato il «significato» della maschera stessa, e quindi un modo di agire e di reagire coerente. Il difetto si accentuava nelle situazioni di incontro e di dialogo, che risultavano schematiche e impacciate; e si manifestava inoltre nei movimenti in gruppo (il viaggio sulla nave, lo sbarco nell'isola), dispersivi e confusi.

La critica e autocritica che il gruppo si faceva alla fine dell'azione puntava soprattutto sul fatto di *aver voluto improvvisare ogni passaggio*, senza prevedere in anticipo uno sviluppo più articolato e definito. Di conseguenza si notava che si sarebbe richiesta una più appropriata gestualità, il bisogno di stabilire un ritmo nello svolgimento della storia, che comprendesse delle scene maggiormente articolate e caratterizzate, e quindi anche lo sviluppo di un dialogo corrispondente alla tipicità dei vari personaggi, che dovevano essere ben coscienti della loro funzione. Un sottofondo musicale, diversificato secondo i vari momenti della vicenda, avrebbe sostenuto la vicenda stessa.



In questo caso, quindi, *gli stimoli* costituiti dalla propria maschera, dalla vivacità e funzionalità degli ambienti, una semplice traccia (che in fondo soltanto complicava un po' la struttura della favola tradizionale), non erano stati sufficienti. Potevo forse giustificare la mia sollecitazione a improvvisare immediatamente la storia, con il fatto di avere in mano degli elementi sui quali poi lavorare per ridefinire l'insieme secondo le osservazioni critiche fatte (e personalmente ero anche in qualche modo giustificato da esperienze compiute con altri gruppi, incontrati per la prima volta, come in questo caso, che avevano reagito in base a brevi stimoli e avendo a disposizione un breve periodo di tempo per le prove). In realtà la mia fiducia era stata contraddetta dalla disponibilità del gruppo, pronto a manipolare oggetti e ambienti, e meno pronto a ritrovare un accordo a livello mimico gestuale espressivo. Conoscendo meglio il gruppo, avrei dovuto fare delle *proposte con gradualità*, da un grado gestuale minimo, individuale, fino a un rapporto dialogico, a un intervento coordinato. O questo poteva essere anche ripreso dopo l'esperimento mancato, anche se avvertivo una caduta di interesse per il problema della maschera e per la storia corrispondente. In questo caso non si doveva dedurre che la tecnica dell'improvvisazione non era valida, quanto piuttosto il fatto che la tecnica dell'improvvisazione «non si improvvisa», ma richiede un allenamento previo che riguardi sia l'espressione gestuale in se stessa, e soprattutto una stimolazione della fantasia, per intervenire tempestivamente e creativamente nelle singole situazioni.

In un incontro successivo il gruppo si era maggiormente rarefatto, per vari impegni dei partecipanti. Non era possibile riprendere la «storia di Crudelia». Prima di passare a un altro tipo di lavoro, mi è sembrato opportuno presentare un quadro delle tante possibilità di costruire una maschera.

E l'elenco venne ripreso su un grande foglio:

*maschera cilindrica*

(cartoncino arrotolato su se stesso, materiale vario per le caratterizzazioni: carta crespa, stoffa, colori, spago, ecc.);

*maschera facciale*

(lo stesso volto che viene «alterato» con trucchi, ecc.);

*maschera neutra*

(un foglio sul viso, inespressivo, con le aperture per gli occhi e la bocca);

*maschera espressiva*

(cartone con disegni e decorazioni svariate, per dire una «forma» precisa e possibilità di sfruttare facilmente scatole di vario formato);

*maschera propria*

(l'uso del proprio volto in maniera espressiva);

*maschera con calco di cartapesta*

(creta, carta, cotone: ricalco sul proprio volto o su quello degli altri, molto evidenziato);

*maschera mimica*

(ricavata sottolineando i lineamenti con cerone bianco);

*polimaschere*

(serie di maschere, unite assieme, quasi a formare un gruppo);

*bimaschera*

(doppia espressione sulle due parti laterali del volto, oppure davanti e dietro);

*maschera cinese*

(sorretta da un bastoncino);

*maschera carnevalesca*

(mascheroni fantasiosi, che si portano infilati addosso, o sollevati su una portantina);

*maschera corporea*

(l'intero corpo, per esempio, che diventa una faccia).

Fatto questo elenco, la proposta al piccolo gruppo è di costruire dei burattini, per poi farne una storia. Un breve cenno sulla diversità della costruzione dei burattini, e il gruppo è all'opera. Il tipo di burattini che viene scelto è quello «a guanto»: ritagliando uno scampolo di stoffa, in modo che ci si possa infilare la mano e il braccio, l'indice della mano serve a sostenere e a muovere la testa, mentre il pollice e il medio agitano le braccia. Non si erano date indicazioni sui tipi di burattini che si dovevano costruire; quindi ognuno ha caratterizzato il proprio burattino come preferiva. Intanto un amico che era presente aveva costruito il «teatro dei burattini»: stendendo una corda fra due pilastri, una prima



superficie di carta crespa aveva un rettangolo aperto; parallelamente alla prima superficie era stesa una tela bianca, in modo che chi agiva con il burattino, poteva restare nascosto, e manovrare semplicemente il burattino.

I singoli risultati dei burattini sono stati parecchio significativi. Bisognava ora, come nel caso delle maschere, impostare una storia che corrispondesse al tipo di burattini che era stato costruito. E una storia è stata rapidamente stesa, e quindi, senza troppi assaggi preliminari, realizzata.

Non ho avuto la possibilità di registrare la vicenda che veniva creata; l'impressione mia e del gruppo che lavorava era che aveva funzionato con rapidità e scioltezza, con una certa dose anche di umorismo, con le diverse scene ben collegate fra loro.

All'inizio della realizzazione aveva dato l'avvertimento di non trascinare troppo i diversi momenti dell'azione, e di calcare sugli aspetti tipici del linguaggio e del movimento a scatti del burattino.

E l'osservazione era stata accolta e aveva aiutato a improvvisare incontri e scontri che filavano via veloci e significativi.

Una constatazione evidente che si faceva con il gruppo dopo il lavoro era che *l'improvvisazione aveva funzionato meglio* e in ma-

niera più scorrevole in questo caso che non nel tentativo precedente, riguardante la «storia di Crudelia». La fantasia era stata meglio sollecitata dalla semplice manovrabilità di un burattino, che non quando si doveva costruire una storia articolata. Con tutta probabilità il fatto era abbastanza spiegabile: nel caso dei burattini, il movimento era limitato a un braccio e a certe flessioni delle dita, mentre si poteva meglio concentrare l'attenzione sul racconto e sul dialogo che era richiesto; si trattava di una tecnica «ridotta» di espressione a confronto con la tecnica «totale» che invece era richiesta da un lavoro in gruppo che svolgeva in diversi ambienti una vicenda, e che quindi esigeva una concentrazione e una capacità di improvvisazione maggiore, che coinvolgesse tutta la persona, e questa in rapporto agli altri.

Mentre venivano date altre indicazioni sulla tecnica per costruire i burattini (con sacchetti di carta o di plastica, con un calzino, rigidi, perché impostati con dei coni di cartoncino o dei bastoncini, con la cartapesta, e ricordando che si possono costruire in dimensioni grandi, ecc.) si pensava che per stimolare meglio l'improvvisazione sarebbe stato più conveniente graduare i passaggi e proporre prima il lavoro con i burattini, e quindi quello sulle maschere.



## ANIMAZIONE E SCUOLA

# CON MEZZI POVERI È PUR SEMPRE FESTA!

**Vittorio Chiari**

Non è raro trovare insegnanti o responsabili di gruppo che vengono presi da panico quando devono giocare con i ragazzi: non sanno cosa inventare, come fare!

Se poi si trovano di fronte ad un gruppo

da animare, perché piove, c'è brutto tempo ed i ragazzi sono in tensione, irrequieti, perché non si può star fuori, allora le ansie aumentano, si cerca di affidare ad altri il «difficile compito», dimenticando che «insie-



me» con gli altri si possono escogitare soluzioni simpatiche e allegre.

A volte poi si organizzano le serate, si inventano i giochi, ma si fatica a coordinare il gruppo, oppure interessano solo pochi individui e allora è un gran baccano, una noia, e la serata-scacciapensieri, la festa, termina con una grande sgridata dell'animatore e magari con un buon numero di castigati.

Bisognerebbe davvero possedere quella gran dote che hanno i clowns di farsi piccoli con i piccoli, di lasciarsi trasportare dalla loro fantasia, prendere dai loro interessi! Sarebbe anche un buon mezzo per mantenersi giovani!

Ci sono delle tecniche da imparare, nelle librerie si possono trovare tanti libri, che presentano giochi, quiz, ma la cosa migliore sarebbe quella di inventare le serate in base all'ambiente, ai tipi che ci sono, ed ogni gruppo di ragazzi è una miniera di macchiette, di comici in erba.

Inventare, evitando giochi troppo difficili, rompicapi impossibili, quiz che fanno di banchi da scuola, giochi dove solo «i fusti» o «i superdotati» possono far bella figura, vincere!

Non ci vuole molto neppure dal punto di vista economico: si può far festa davvero con poco, con mezzi poveri!

Tutti, per esperienza, possiamo aver constatato che non sono «le cose grandi», «lusingose», a creare gioia, amicizia!

Ricordo sempre con nostalgia le feste popolari dell'infanzia, quando bastava un palo della cuccagna, quattro asini impazziti, un po' di sacchi, tanto entusiasmo e la divisione in squadre rappresentanti quartieri, per suscitare emozioni, gioia, voglia di stare insieme.

Sembrano cose passate, ma l'esperienza di questi ultimi anni ci dice che stanno rivivendo ed i ragazzi facilmente si lasciano coinvolgere, soprattutto quando c'è un buon rapporto tra l'adulto e loro.

---

#### Cose semplici per una serata di festa!

---

Qualche esempio semplice può far capire meglio: lo abbiamo sperimentato con i nostri ragazzi di Arese nelle serate che spesso dobbiamo organizzare in montagna, dove il tempo facilmente è balordo.

#### SOFFIA E... MUORI!

Un gran tavolo in mezzo alla sala (meglio se da ping-pong), attorno i ragazzi divisi in due squadre: in ginocchio, con le mani

dietro la schiena. Non devono assolutamente toccare il tavolo con alcuna parte del corpo.

Si buttano sul tavolo tre palline da ping-pong e si dà il via al «soffiare»! Ognuno deve con il fiato cercare di far cadere dal tavolo la pallina soffiando verso la parte avversaria. Due, tre, quattro sfide, rivincite varie e il «tifo» è assicurato, come il divertimento.

#### SOFFIA CHE TI PASSA!

E' una variante sempre nello stile del «soffiare». Si tende un filo, attraverso il quale può passare un imbuto. La squadra «a tempo» deve far passare avanti e indietro l'imbuto, solo soffiando e camminando i singoli concorrenti sulle ginocchia, sempre con le mani dietro.

#### L'ELMETTO DI TARZAN!

Qui è sempre questione di fiato, ma cambia lo stile: siamo nel campo «rock»!

Si prende un elmetto di plastica (da minatori, militare o da moto, purché sia un copricapo), lo si mette in testa al primo della squadra. Al segnale di partenza, il novello Tarzan deve emettere un urlo con tutto il fiato possibile, poi, appena terminato di gridare, passare l'elmetto di Tarzan al compagno, così via via fino all'ultimo concorrente. Vince la squadra che riesce a «urlare» di più! Effetti comici garantiti!

Per fare una serata «in grazia», è consigliabile legare i vari giochi ad uno stesso tema.

Partendo da interessi di attualità dei ragazzi, ne abbiamo scelti due: *il campionato mondiale di calcio e il cinema.*

---

#### MUNDIAL '82

I ragazzi vanno divisi in gruppi. Il tabellone segnapunti potrebbe essere il disegno di una porta di calcio con rete: chi fa più punti, arriva in porta e fa goal.

La scaletta dei giochi potrebbe essere la seguente.

#### INNO NATIONAL

La squadra entra in sala mimando l'entrata delle nazionali nello stadio, con foto-ricordo, saluto al pubblico, fermi in piedi durante l'esecuzione dell'inno ecc.

Apposita giuria darà poi un punteggio.

#### CONTROPIEDONES

Passaggio «a staffetta», usando solo il piede, di un palloncino gonfiato. Vince chi impiega meno tempo senza farlo cadere.



### DRIBBLING-BUM

Entrano in campo due squadre avversarie: il numero dei concorrenti dipende dallo spazio che c'è. I giocatori hanno legato al piede un palloncino gonfiato. La sfida consiste nel far scoppiare, usando i piedi, il palloncino dell'avversario.

E' tutta una serie di schermaglie velocissime, di fughe e... dribbling-bum. Vince la squadra che al termine ha almeno un giocatore con il palloncino «sano»!

Naturalmente, quando uno ha il palloncino scoppiato, è eliminato e deve uscire dal campo.

### FOOT-BALL BAILADO

La squadra entra in pista con palloncini gonfiati: bisogna farli palleggiare a suon di musica.

Vince la squadra che al termine della musica (un minuto o due) ha fatto cadere meno palloncini.

### LA CABEZADA

Il palloncino viene messo tra le fronti di due giocatori.

Di corsa devono portarlo a 5 o 10 metri di distanza ai compagni che li aspettano: si passano il palloncino e ritornano indietro, così via a staffetta. Penalità se il pallone cade! Vince la squadra più veloce.

### LOS TIFOS

Un buon radiocronista descrive la radiocronaca della rete con fischio dell'arbitro. Al goal la squadra deve saltare in piedi mimando, urlando, agitandosi come il pubblico nello stadio.

La giuria dovrà assegnare un punteggio adeguato al miglior gruppo di tifosi.

Le combinazioni di giochi con palla e pallone sono infinite. L'importante è che la serata non si trascini: bisogna calcolare bene il ritmo, il succedersi dei vari giochi, tenendo conto dell'attenzione e della voglia di giocare dei ragazzi.

Piuttosto che annoiarli è meglio abbreviare la serata... senza alcuna paura!

### CINEMATION-FAEDO FILM

E' il sempre affascinante tema del cinema. I ragazzi vanno divisi in gruppi: se si fanno più serate, sarebbe meglio fossero gli stessi delle serate precedenti.

Si potrebbe dare prima la scaletta dei giochi per preparare meglio la «contesa», ma quello che si guadagna in preparazione si perde poi in spontaneità e improvvisazione.

Tuttavia si possono usare entrambi i metodi.

Noi l'abbiamo attuata così:

### FOTOCOMPOSITION

E' la classica foto di gruppo dove al «ciak» del fotografo i ragazzi devono assumere pose divertenti o di terrore, come si vuole. Sarà poi compito della giuria premiare il gruppo migliore.

### RECITATION

E' un brano da tragedia che i singoli del gruppo devono recitare in toni diversi: romantico, serio, tragico, allegro, comico, «orrifico», cantando, piangendo...

Altro compito per la giuria!

### QUIZZATION

Quiz a gruppo, sceneggiati, su films visti durante l'anno o durante il soggiorno montano (o marino!)

### RAPRESENTATION

Ogni gruppo deve rappresentare una sequenza da film. Può essere un «western», «un fantascienza»; noi abbiamo rivissuto

### LA CADUTA DELL'IMPERO ROMANO.

Tempo per la preparazione: 5 minuti.

Gli episodi, assegnati ai gruppi mediante sorteggio, sono stati quelli della fondazione di Roma da parte dei due gemelli Romolo e... Remolo, di Muzio Scevola, di Attilio Regolo, della calata dei Barbari e dell'incontro tra Attila e Papa Leone, il tutto naturalmente vissuto in tono umoristico.

### I «DIVI»

E' la sfilata dei divi (e delle dive) del cinema: truccati da «primitivi», banditi, dandy ecc.

### SINCRONIZATION

E' il camminare o il saltare «a tempo», tutto il gruppo in fila... imitando ad esempio «la gru» (animale, s'intende!).

---

### Concludendo.

Credo sia importante sottolineare che la giuria deve saper dosare bene i vari punteggi per non creare troppi svantaggi e tenere viva la gara fino al termine: una giuria quindi «familiare» andrebbe molto bene! Sono alcuni spunti anche questa volta, ma, ripeto, in giro ci sono molte esperienze: basta saperle sfruttare con intelligenza e buon gusto ed allora ancora una volta, pur con mezzi poveri, sarà festa!



# EDITRICE ELLE DI CI

## ABBONAMENTI RIVISTE ELLE DI CI 1983

	Italia	Estero
ARMONIA DI VOCI	10.500	15.000
CATECHESI 1/Studi ed esperienze	9.500	16.000
CATECHESI 2/Fotomontaggi	9.000	15.000
CATECHESI 3/Diagroup	41.000	60.000
DIMENSIONI NUOVE	9.000	15.000
ESPRESSIONE GIOVANI	11.000	15.000
MONDO ERRE	7.000	13.000
NOTE DI PASTORALE GIOVANILE	11.800	18.000
PAROLE DI VITA	8.000	12.000
PROGETTO	12.000	14.000
RIVISTA LITURGICA	12.500	18.500

Le Riviste Elle Di Ci sono curate dal Centro Catechistico Salesiano, dal Centro Salesiano di Pastorale Giovanile e da altri gruppi redazionali che collaborano strettamente con i medesimi Centri. Esse servono una vasta gamma di settori pastorali; per le idee e i sussidi che offrono sono efficace strumento di lavoro per parroci, insegnanti, educatori e sicuro veicolo di trasmissione di cultura cristiana per gruppi, famiglie, adulti, giovani, ragazzi.



# AUDIOVISIVI ELLE DI CI

DIAGROUP

## RIVISTA IN DIAPOSITIVE



6 numeri annui di 24 diapositive ciascuno, accompagnate da una «GUIDA» per l'utilizzazione ecclesiale e scolastica.

**Affronta in ogni numero una dimensione o un problema dell'esistenza facendone una lettura umana e cristiana**

### I TEMI PER L'ANNO 1983 SONO:

- Hc 19 **Vivere è crescere**
- Hc 20 **Vivere è comunicare**
- Hc 21 **Vivere è ricevere**
- Hc 22 **Vivere è donare**
- Hc 23 **Vivere è progredire**
- Hc 24 **Vivere è credere**

Abbonamenti 1983 (6 numeri): L. 41.000 - Numero singolo: L. 10.000

**EDITRICE ELLE DI CI - 10096 LEUMANN (TORINO)  
CCP 8128 - Tel. (011) 95.91.091**

ESPRESSIONE GIOVANI