

ESPRESSIONE GIOVANI 79



ESPRESSIONE GIOVANI 79

bimestrale. anno 2. numero 6. novembre-dicembre 1979

redazione

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

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

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

corrispondenti

09100 CAGLIARI, viale Fra Ignazio 74
Francesco Loi

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

16151 GENOVA, via Rolando 63
Gino Berto, Primo Campion

62100 MACERATA, viale D. Bosco 55
Giulio Nicolini

98100 MESSINA, via Lenzi 24
Vincenzo Caruso, Olimpio Simonato

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

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

28100 NOVARA, via Lamarmora 14
Danilo Carretta

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

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

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

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

37100 VERONA, via Provolo 16
Gianni Bazzoli, Giancarlo Neffari

amministrazione e distribuzione

EDITRICE ELLE DI CI

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

Conto corrente postale 2/27196

Spedizione in abbonamento postale Gr. IV (70)

abbonamento annuo responsabile stampa

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

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

Scuola grafica salesiana. Milano

il cartellone di

**EG
79**



n. 6

editoriale	Non crediamo alle ricette miracolose, 2
teatro	Morte e Vita Severina, di João Cabral de Melo Neto, 5
cinema	CINESCUOLA - Esprimersi con il film, 35 Giovani leoni alla Biennale, di Federico Bianchessi Taccioli e Paola Fornari, 36 Ciacole veneziane, di Ezio Leoni, 43 La merlettaia, di Valerio Guslandi, 51
drammatizzazione e scuola	Uso del corpo come oggetto espressivo, di Gottardo Blasich e Giuseppe Paleari, 56 Le mani del vigile, del prestigiatore, del ladro..., di Luigi e Bano, 62
audiovisivi	Registriamo il sonoro, di Carlo Alvoni, 68
musica	Musica insieme. Ritmo, stile, sound, di Luciano Scaglianti, 72 Prigioniero di un mito, di Giovanni Mauri, 74
esperienze nuove	Un tema di maturità, (Anonimo Maturo), 79
avvenimenti e notizie	Materia elettiva: la cinematografia, di Mario Brusasco, 80 Due parole sopra un circo immaginario, di Carlo, Brunella, Bano, 84
cgs	Cineforum per bambini, 53 Proposte cineforum. Anche il lavoro è cinema, 54
segnalazioni	Concorso fotografico EG 79 «Angoscia e Speranza», 73 Indice di Espressione Giovani 1979, 85 La mia proposta a EG 80, 87
fotografia	Foto-inserito, 48 In copertina: Maurizio Nichetti in «Ratataplan»

NON CREDIAMO ALLE RICETTE MIRACOLOSE

«A quoi bon?»

Espressione Giovani nel suo secondo compleanno, è nata nel novembre del '77, si domanda come l'Emilio curioso di Rousseau davanti ad ogni adempimento: «A quoi bon?» A che serve?

E riproporsi periodicamente il dilemma: «Servo o non servo a qualcuno? sono utile o non lo sono?» è sempre positivo e necessario.

Non intendiamo attendere la vera risposta dalla magica corolla di una margherita. Anche quest'anno ci rivolgiamo ai lettori, ai simpatizzanti, agli operatori e animatori di espressione, ai critici costruttivi, agli insegnanti.

Vi proponiamo non una scheda valutativa del passato, alla maniera dello scorso anno, ma una scheda-proposta nella quale vi chiediamo di segnalare quello che voi preferite.

Non chiedeteci però la nuova ricetta miracolosa in fatto di espressione teatrale, cinematografica, letteraria, pittorica... perché non l'abbiamo, né crediamo esista. Conosciamo solo la vecchia ricetta: «Olio di gomito e mettamoci a lavorare!» se vogliamo creare qualcosa, essere protagonisti attivi della nostra vita e non solo passivi spettatori di quella altrui.

Nel caso ci accontentassimo del secondo ruolo, in vendita ci sono numerosi mangianastri, oppure basta premere uno dei tanti bottoni televisivi e assorbirci tranquillamente il programma bello o cretino delle tante TV private.

Quello che è, quello che non è

Ricordiamo che la rivista, nel suo piccolo, vuole:

proporre materiali da elaborare;

stimolare la creatività soggettiva o di gruppo;

favorire lo sviluppo delle personali facoltà critiche di fronte al prepotere dei mass-media;

comunicare nuove esperienze espressive giovanili;

ricercare insieme rinnovate forme e tecniche di animazione nella scuola.

Resterà quindi sempre insoddisfatto chi pretende da EG che ricalchi gli schemi di Panorama, Epoca o L'Europeo, oppure sostituisca Stop, un bollettino parrocchiale o Novella 2000.

EG occupa uno spazio di servizio ancora vuoto e vuole essere strumento di lavoro di tipo artigianale, non industriale; non è materiale da consumare im-

mediatamente, ma una collaborazione per arrivare con voi al prodotto finito che diverte, promuove, fa crescere, libera.

Le stesse recensioni di films che, a prima vista, possono apparire le meno creative e stimolanti, in realtà non solo informano, ma, quasi tutte, presentano interrogativi e spunti che provocano non il condizionamento del lettore-spettatore, ma la sua indipendenza e partecipazione creativa.

L'ambizione di EG è quella di diventare un sagrato di paese dove ci si incontra e una fiera nei cui stand si presentano e scambiano esperienze, brevetti e prodotti dell'artigianato teatrale, cinematografico, musicale.

L'impianto di EG 80

La scheda che, ci auguriamo, molti vorranno compilare e spedirci, è impostata sull'impianto di EG 80:

— *l'editoriale: riflessioni alla ricerca di valori, metodi, progetti per una crescita dell'espressione e comunicazione;*

— *teatro: alla scoperta del territorio teatrale, copioni, mimo, clownerie, attività; suggerimenti ed esperienze di recitazione, regia, coreografia, scenografia;*

— *cinema: come leggerlo e come fare cinema; un'attenzione ai prodotti sulla piazza; sperimentazioni e ricerche di problemi e di significati dell'uomo e della società presentati dalla cinematografia, proposte cineforum;*

— *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 di opere;*

— *animazione e scuola: ricerca di motivazioni e di tecniche d'animazione che soddisfino l'esigenze espressive e comunicative dei ragazzi nella scuola; presentazione di esperienze e di tecniche diverse;*

— *inserto fotografico: vorremmo raddoppiarlo.*

Se dall'inchiesta non emergeranno controproposte, con il prossimo numero le rubriche «esperienze nuove» e «avvenimenti e notizie» non ci saranno più; verranno assorbite dalle specifiche sezioni corrispondenti.

A questa soluzione ci ha condotto l'idea di qualche lettore che suggeriva di confezionare la rivista in fascicoli, per argomento, unificando interventi e servizi. Il motivo determinante resta però un altro e cioè la difficoltà di avere «esperienze nuove» da pubblicare. E sì che pensavamo di trasformare tutta la rivista in esperienze nuove e giovani!

E' forse morta la fantasia?

Ci siamo chiesto perché non giungano a Espressione Giovani materiale teatrale, cinematografico, audiovisivo, musicale da pubblicare. E perché anche quando si parla di autori, attori, registi giovani si scopre che la loro età è dai trent'anni in su e non in giù.

Abbiamo ipotizzato insieme ad un gruppo di ragazzi fuori redazione una serie di cause che giustificano la mancanza di creatività espressiva tra i giovani, quelli reali e non solo nello spirito. Ve le elenchiamo.

— *EG non è conosciuta come rivista a disposizione dei giovani per la pubblicazione delle loro opere. (Lello, 17 anni).*

— *Il tipo di società in cui viviamo e i suoi sistemi non favoriscono la fan-*

tasia creatrice, anzi la mortificano. (Marco, 18 anni).

— *Mancano i maestri, i modelli; non ci sono botteghe specializzate ma solo una piatta scuola di massa. (Franco, 16 anni).*

— *Non ci sono centri di orientamento professionale che ci aiutino seriamente a trovare la nostra strada, a mettere in evidenza le attitudini che abbiamo. Alle volte, uno scopre le sue capacità artistiche, pedagogiche o altre, quando si è già laureato in ingegneria elettronica. (Gianfranco, 21 anni).*

— *Potrebbe essere che la natura si sia isterilita qui da noi, un po' come i campi troppo sfruttati, avvelenati, infestati da gramigna e si sia così impoverito il patrimonio genetico della nostra razza. (Walter, 19 anni).*

— *Per interesse o per esibizionismo politico forse, gli adulti dal '68 in poi hanno investito i giovani di un ruolo creativo che di fatto forse non hanno. La fantasia creatrice dei giovani, mi pare, sia più un seme, un potenziale, che deve crescere e attuarsi per gradi, prima di arrivare ad una matura espressione. (Mariagrazia, 20 anni).*

— *Alcuni tra noi, ma non è solo di oggi, sono troppo velleitari e sbruffoni: credono di essere, senza essere; vogliono fare il regista o l'attore perché piace, senza interiorizzare l'esperienza, senza studio, fatica e costanza. Questi non inventeranno che l'acqua calda! Sbagliano però coloro che generalizzano affermando che tutti i giovani sono così. (Piero 21 anni).*

— *Per fare qualcosa, un filmetto ad esempio, ci vogliono soldi e noi non li abbiamo; per fare del teatro ci vogliono ambienti e l'affitto costa; per incidere musica uno studio chiede cinquantamila lire all'ora... Il fattore economico condiziona molto anche la fantasia. (Angelica, 19 anni).*

Deterministi e ambientalisti in polemica

Sarebbe interessante verificare quale di queste ipotesi è la più vera. Forse lo sono tutte. Non lo diciamo per accontentare gli uni e gli altri: sia chi sostiene che la formazione dell'uomo intelligente e artista è frutto di cromosomi, di capacità innate, dell'eredità genetica; sia quelli che attribuiscono tutto alle condizioni ambientali, all'esperienza acquisita, all'educazione.

Rubinstein ad un giovane pianista che incomincia a studiare, consiglia di essere sicuro, di accertarsi, con molto scrupolo, di possedere talento, perché senza talento è impossibile fare qualcosa di buono. E se non ce l'ha di pregare suo padre di farlo tornare a nascere.

Ma sappiamo anche che tanti talenti hanno dovuto lasciare l'Italia proprio per mancanza di spazio, di ambiente, di aiuto. La generazione del '68 aveva sicuramente qualcosa in sé che avrebbe potuto sviluppare e non ha sviluppato: un nuovo modo di concepire la vita, l'arte, la religione... e invece non c'è stata nessuna generazione che, senza una guerra, abbia perso tanti giovani.

A nostro parere gli adulti di allora, diventati per paura permissivi e rinunciatori o autoritari e impositivi, hanno rinunciato al dialogo con i giovani e non hanno raccolto il loro messaggio di libertà e giustizia espresso dal suggestivo slogan «la fantasia al potere».

Ed è successo che, già Platone lo scriveva nella Repubblica, quando un popolo divorato dalla sete di libertà, ha per capi malaccorti coppieri che gliene versano quanta ne vuole, fino a ubriacarlo, si finisce per non curarsi più delle leggi scritte o non scritte, e non si ha più rispetto di nessuno. E in mezzo a tanta licenza, nasce e si sviluppa solamente una violenza che uccide, non la forza che crea.

LA REDAZIONE

EG79
tea
tro

MORTE E VITA SEVERINA

**Poema drammatico e corale
di João Cabral De Melo Neto**



E non c'è miglior risposta
dello spettacolo della vita:
vederla dipanare il filo
che anche si chiama vita,
vedere l'opera da essa,
tenacemente, costruita,
vederla germogliare come prima
in nuova vita esplosa;
anche quando è un'esplosione
come quella appena udita;
anche quando è un'esplosione,
come prima, severina...

L'autore e lo spettacolo

Per gentile concessione dell'Editore GIULIO EINAUDI, nella traduzione di Tilde Barini e Daniela Ferioli, pubblichiamo «MORTE E VITA SEVERINA» di JOÃO CABRAL DE MELO NETO, un grande poeta brasiliano vivente, nato a Recife nel 1920.

Cabral è stato ispirato per «Morte e Vida Severina» da un bollettino statistico sulla fame: «Nel Nordeste brasiliano si vive in media ventotto anni, meno che in India. Una realtà drammatica espressa in cifre».

Ed egli la traduce in poesia, scarna, concisa, priva di retorica letteraria e politica; una poesia che è dramma e storia, denuncia e impegno per una umanità che soffre e muore.

Dal 1950 in poi, opera di quell'anno è «Il cane senza piume», Cabral più che «fare dell'arte» è preoccupato di far vedere la realtà: «Per questo costruisco la mia poesia come un falegname costruisce la sedia, un calzolaio un pezzo di scarpa. Anche il falegname, il calzolaio sentono l'angoscia della creazione. Anche il giocatore di calcio che prepara il goal soffre, per creare, come il calzolaio, il falegname, il poeta. Per me non esistono differenze tra i poeti e gli altri professionisti. Tutti lottano contro la realtà, contro una materia che deve essere dominata». Dopo «Il cane senza piume» ha pubblicato «Il fiume» (1953); «Paesaggi con figure» (1955); «Morte e Vita Severina» (1955); «Un coltello solo lama» (1955); «Quaderni» (1959); «Due Parlamenti» (1960); «Serial» (1961); «L'educazione attraverso la pietra» (1965), raccolte in «Opere complete» (Rio de Janeiro 1968).

«Morte e Vita Severina», (Severino è aggettivo e nome; sinonimo di povero, fragile, impotente, che vale «nada») è la storia semplice di un disoccupato che scappa dalla miseria arida e secca del Nordeste, in cerca di un qualsiasi lavoro, non di ricchezza, a Recife, la città ideale, dove tutti vanno a morire. Lungo il fiume, che è la sua strada, non incontra null'altro che lo spettacolo triste e quotidiano della morte, la realtà più viva della vita. E' la via crucis di Severino il quale diventa, poco a poco, simbolo di una ricerca universale: tutto il terzo mondo, ucciso dalla fame un po' per giorno, invade la scena in cerca di speranza. E sarà il Natale di un bambino Severino a liberarlo dalla disperazione mortale. Per questo «Morte e Vita Severina» è un poema natalizio, una rappresentazione di Natale dello stato di Pernambuco.

Il poema di Cabral che vi presentiamo non è completo; abbiamo tolto gruppi di versi che sarebbero stati di difficile comprensione perché si riferiscono a costumi pernambucani; e poi anche per ragioni di lunghezza.

Ne abbiamo fatto la drammatizzazione, individuando i diversi motivi e gli episodi che ne sono lo sviluppo, i personaggi, i luoghi. Indichiamo una scenografia e anche le parti da cantare; ma, evidentemente, lo si potrebbe anche soltanto recitare. Chi lo rappresenta non sarà il primo.

Il gruppo teatrale TUCA, il Teatro dell'Università Cattolica di São Paulo, l'ha messo in scena in forma d'oratorio musicale e mimato, partecipando al quarto festival del teatro universitario di Nancy. Per le sue voci dentro la musica di una semplicità sconvolgente, per la coreografia essenziale della tragedia greca, per il problema incarnato e non recitato, il TUCA ha scatenato applausi a non finire ed un'autentica emozione; ottenne il primo premio.

Forse il segreto del successo è stato semplicemente questo: gli studenti brasiliani sentivano un bisogno esistenziale di esprimere una loro realtà per se stessa drammatica. E il carattere tragico di una storia mondiale, che impone necessariamente uno stile, ha travolto e scolorito qualsiasi altra forma, specie certe sperimentazioni all'insegna del vuoto umano.

L'introduzione della musica popolare e del canto corale, (compositore è Chico Buarque de Hollanda), trasforma lo spettacolo in una ballata, dove il coro si muove al ritmo lento e frenetico di litanie primitive ed elementari di morte e di vita. E' uno spettacolo che può essere montato in maniere diverse; non è certamente un pezzo, come tutto il teatro del resto, da buttare in scena in quattro e quattrotto (è la maniera di uccidere il teatro). Bisogna leggere e rileggere il testo, scoprirne la logica, lasciarsi coinvolgere dalla sua storia di morte e di vita.

Nota - Chi desiderasse le musiche, siamo in grado di offrirle insieme ad una registrazione. Richiedetele a Espressione Giovani - Milano via Rovigno 11/A - Tel. 280726

I personaggi in ordine di comparsa

SEVERINO, il retirante, emblema di tutta la gente (i retirantes) che abita nell'interno del Nordeste brasiliano e che emigra in massa, per famiglie o individualmente, spostandosi verso il litorale per sfuggire alla siccità che colpisce intere e vaste regioni.

PRIMO PORTATORE

SECONDO PORTATORE (i due, che per avere toni diversi di voce potrebbero essere un uomo e una donna, portano l'uomo ucciso dentro l'amaca).

UN UOMO, mimo

LA DONNA, madre, alla finestra.

RETIRANTES, quattro uomini e due donne.

DUE BECCHINI di Santo Amaro.

MASTRO JOSE', carpentiere.

UNA RAGAZZA, l'angelo della natività.

I VICINI di mastro Josè.

DUE ZINGARE egiziane, profetesse.

CONTADINI, nordestini.

ALTRI VICINI.

IL CORO di ragazze e giovani.

PRIMO MOTIVO

IL RETIRANTE SPIEGA AL PUBBLICO CHI E' E PERCHE' SI E' MESSO IN VIAGGIO

(Il sipario si apre sul fondale neutro. Musica: vocalizzo corale, triste e dolce, accompagnato dall'arpeggio di una chitarra; da pianissimo, in crescendo, sino alla comparsa di Severino nel cerchio di luce. Ha i piedi nudi, calzoni larghi e rimboccati, camicia libera e stracciata, un bastone, un fagotto di stracci, il cappello di paglia da campesino brasiliano).

SEVERINO

Il mio nome è Severino,
solo questo m'hanno dato.
Sono tanti i Severino
perché è un santo venerato,
e così m'hanno chiamato
Severino di Maria;
ma sono tanti i Severino
con madri di nome Maria,
così sono diventato di Maria
del defunto Zaccaria.
Questo ancora dice poco:
nel paese ce n'è tanti,
a causa d'un coronel
di nome Zaccaria
che fu il primo signore
di questa baronia.

Come allora far sapere
chi è che parla alle Vostre Eccellenze?
Vi dirò: son Severino
di Maria di Zaccaria,
là del monte di Costela,
ai confini di Parafba.

(Pausa).

Ma anche questo dice poco:
almeno cinque si chiamavano
di nome Severino
figli di tante Marie
tutte spose di altrettanti,
già defunti, Zaccaria,
paesani della valle
scarna e ossuta in cui vivevo.
Siamo tanti Severino
uguali in tutto nella vita:
con la stessa testa grossa
che a fatica si equilibra,
e la pancia dilatata
sulle gambe tutte ossa,
ed uguali anche nel sangue
così poco colorato.
E se siamo Severini
uguali in tutto nella vita,
moriremo d'ugual morte,
stessa morte severina:
che è la morte di chi muore
di vecchiaia sotto ai trenta,
d'imboscata sotto ai venti
e di fame un po' per giorno.

Primo episodio

INCONTRA DUE UOMINI CHE PORTANO UN UOMO IN UN'AMACA
E GRIDANO: «FRATELLI IN SORTE! FRATELLI IN SORTE! NON
L'HO UCCISO IO!»

(Si apre il fondale neutro e appare la collina, scarna e ossuta. Un albero spoglio, resto della queimada. E' il tramonto.

Arrivano i due portatori che cantano accompagnati dalla chitarra.

Le espressioni ritmate «fratelli in sorte» e «fratello in sorte» sono la traduzione di «irmaos das almas» e «irmao das almas»; potrebbero essere conservate anche nel testo italiano, favorendo l'ambientazione latino-americana dello spettacolo).

SEVERINO

Raccontatemi ch'io sappia,
fratelli in sorte,
chi portate avvilluppato
nell'amaca?

1. PORTATORE Un defunto di niente,
fratello in sorte,
che da molte ore viaggia
verso casa.

SEVERINO Mi sapete dir chi era,
fratelli in sorte,
sapete come si chiama
o si chiamava?

2. PORTATORE Severino Aratore,
fratello in sorte,
Severino Aratore,
ma più non ara.

SEVERINO E da dove lo portate,
fratelli in sorte,
da dove è cominciato
il vostro viaggio?

1. PORTATORE Dalla Caatinga più secca,
fratello in sorte,
in una terra che non dà
nemmeno spine.

SEVERINO E fu morta questa morte,
fratelli in sorte,
questa fu una morte morta
o fu ammazzata?

2. PORTATORE Non fu morta questa morte,
fratello in sorte,
questa fu morte ammazzata
in un'imboscata.

SEVERINO Ma perché l'hanno ammazzato,
fratelli in sorte,
con la lama l'han colpito
o con il piombo?

1. PORTATORE Con il piombo l'hanno ucciso,
fratello in sorte,
con la mira è più sicuro
e c'è più campo.

SEVERINO Chi gli ha teso l'imboscata,
fratelli in sorte,
e da dove gli è arrivato
l'uccello piombo?

2. PORTATORE E' difficile da dire,
fratello in sorte,
sempre c'è del piombo perso
per il cielo.

SEVERINO Cosa mai aveva fatto,
fratelli in sorte,
cosa mai aveva fatto
contro il fucile?

1. PORTATORE Pochi ettari di terra,
fratello in sorte,

di pietra e sabbia possedeva
e coltivava.

(Da qui in avanti il canto di Severino è accompagnato da un falsetto femminile).

- SEVERINO Ma che campi aveva mai,
fratelli in sorte,
che poteva seminare
nella pietra avara?
2. PORTATORE Nelle scarne labbra di sabbia,
fratello in sorte,
degli spazi fra le pietre
piantava paglia.
- SEVERINO Era grande il suo podere,
fratelli in sorte,
tanti erano i filari,
da invidiare?
2. PORTATORE Possedeva pochi metri,
fratello in sorte,
sopra il colle arrampicati,
nessuno in piano.
- SEVERINO Ma perché l'hanno ammazzato,
fratelli in sorte,
perché allora l'hanno ucciso
col fucile?
1. PORTATORE Voleva andare più lontano,
fratello in sorte,
voleva essere più libero
l'uccello piombo.
- SEVERINO E ora che succederà,
fratelli in sorte,
ora che succederà
contro il fucile?
1. PORTATORE Altro spazio ancora avrà,
fratello in sorte,
resta ancora molto spazio
alle pallottole.
- SEVERINO Ora dove lo portate,
fratelli in sorte,
ora che ha seme di piombo
chiuso in cuore?
- PORTATORI Al cimitero di Tôrres,
fratello in sorte,
oggi detto Toritama,
di mattina.
- SEVERINO Fortunato il defunto,
fratelli in sorte,
che non deve più rifare
questa strada.

(Lentissimo, funebre).

PORTATORI Su, partiamo finch'è notte,
fratello in sorte,
buon sudario è per i morti
notte oscura.

(Sulla notte si chiude il fondale neutro).

SECONDO MOTIVO

IL RETIRANTE TEME DI PERDERE LA STRADA PERCHÉ LA SECCA
HA PROSCIUGATO LE ACQUE DEL CAPIBARIBE CHE ERA LA SUA
GUIDA

(Severino è illuminato dall'occhio di bue)

SEVERINO Cominciando questo viaggio
ho studiato il rosario
dei paesi che incontro
sul mio lungo cammino.
So di borghi così grandi
che le chiamano città;
so di poveri villaggi,
di piccole contrade,
tutti formano un rosario
i cui grani son paesi,
tutti formano un rosario
il cui filo è questa strada.
Devo dire il rosario
fino al mare dove ha fine,
passando di grano in grano,
toccando ogni villaggio.

(Arpeggio di chitarra e vocalizzo corale).

Ora vedo: non è facile
seguire la litania;
fra un grano e l'altro grano,
fra una e l'altra avemaria,
ci son certe dune bianche,
prive di bestie e di piante,
prive anche di padroni,
dove il piede si smarrisce.
Non voglio che s'imbrogli
il filo del mio cammino
né che s'impigli nel pelo
irsuto della Caatinga.
Speravo che lungo il fiume
non avrei sbagliato strada:
è il cammino più sicuro,
la migliore delle guide.

Ma come seguirlo adesso
che ha interrotto la discesa?
Vedo che il Capibaribe,
come i fiumi al mio paese,
tanto è povero che spesso
non completa il suo destino
e d'estate s'interrompe.

(Inizia il canto «Defunto Severino» del secondo episodio).

Dovrò adesso indovinare
quale sia la via sicura.
Qui però non c'è nessuno,
né anime morte né vive;
sento solo da lontano
una specie di litania.
Che sia la novena per un santo,
che sia il mese di Maria;
chissà che una festa
o una danza non sia?

Secondo episodio

IL RETIRANTE ARRIVA A UNA CASA DOVE SI CANTANO LITANIE
PER UN DEFUNTO, MENTRE UN UOMO, SULLA PORTA, RIPETE PA-
RODIANDO LE PAROLE DEL CANTO

*(Dietro al fondale neutro appare l'esterno di una casa povera. Porta e finestra
sono illuminate internamente dalla tremolante fiamma di candele.*

*Il faro si spegne su Severino per riaccendersi sull'uomo-mimo che improvvisa
una parodia delle esequie cantate nella casa del morto).*

RAGAZZA SOLISTA *Defunto Severino,
al passaggio del Giordano
i demoni ti apposteranno
per sapere cosa porti...*

CORO *Digli che porti un cero,
cappuccio e cordone
e l'Immacolata Concezione.*

RAGAZZA SOLISTA *Defunto Severino
ecc...*

UOMO - MIMO *Digli che porti soltanto
cose di no:
fame, sete e pianto.*

RAGAZZA SOLISTA *Defunto Severino
ecc...*

UOMO - MIMO *Digli cose di no:
vuote, lievi:
come la bara che ancora devi.*

CORO *Un'orazione
ci avvisa che è giunta l'ora.
Raduna i portatori
che il corpo vuol andar via.
Due orazioni...*

UOMO - MIMO ...avvisano che è l'ora di seminare

CORO *Raduna i portatori*

UOMO - MIMO ...che la mano prenderà la terra.

(Si spengono le luci sul finale pianissimo del coro).

TERZO MOTIVO

STANCO DEL VIAGGIO, IL RETIRANTE È TENTATO DI INTERRU-
PERLO PER RIPOSARE E CERCARE UN LAVORO SUL POSTO

(Appare Severino nel cerchio luminoso).

SEVERINO Da quando sono in viaggio
solo morte ho visto attiva,
ho incontrato solo morte
e qualche volta anche festosa;
ha trovato solo morte
chi sperava trovar vita,
e quel poco che non era morte
era vita severina

Ora penso: ma perché
non potrei fermarmi qui
e come il Capibaribe
interrompere la discesa?
per lo meno finché l'acqua
di una prossima invernata
mi accompagni fino al mare
nel riprendere il suo corso?

O forse interrompendo
adesso la mia discesa
non potrò più proseguire
per il resto della vita?

Ma deciderò più tardi:
avrò tempo per pensarci;
ora è urgente che mi trovi
un lavoro per sfamarmi.

Vedo una donna alla finestra,
che, se anche non è ricca,
sembrerebbe benestante
o padrona di se stessa:
forse lei mi saprà dire
se qui c'è da lavorare.

Terzo episodio

SI RIVOLGE A UNA DONNA AFFACCIATA ALLA FINESTRA, PER POI
SCOPRIRE CHE SI TRATTA DI CHI SI VEDRÀ

*(Attacca il suono allegro di un flauto e della chitarra che accompagneranno
il canto della donna.)*

*La scena: la parete esterna, bianco-sporco, di una casa, con finestra e la donna
che s'affaccia.*

Severino dice la sua parte, mentre la donna la canta).

SEVERINO	Buon giorno a voi, signora, che state alla finestra; mi sapreste informare se qui c'è da lavorare?
LA DONNA	Il lavoro qui non manca per chi sappia lavorare; che facevi al tuo paese che facevi là, compare?
SEVERINO	Ho sempre fatto il contadino, aratore di terra avara; non c'è specie di terra che non sappia coltivare.
LA DONNA	E' un mestiere che non serve, qui c'è poco da coltivare; dimmi invece, retirante, che cos'altro tu sai fare?
SEVERINO	Anche là nella mia terra di terra ce n'è poca; ma anche la pietra nuda sono capace di arare.
LA DONNA	Anche questo qui non serve, non c'è pietra da sfruttare; dimmi ancora, retirante, che cos'altro tu sai fare?
SEVERINO	Conosco tutto quello che la terra può dare: il ricino, il cotone, pita, mais e caroá.
LA DONNA	Soltanto la gramigna questa terra ci può dare; dimmi ancora, retirante, che cos'altro tu sai fare?
SEVERINO	So trattare anche il bestiame, che conduco fra le ortiche: mandrie che brucano erba o che brucano dal ramo.
LA DONNA	Questo allora è proprio tutto quello che potresti fare? su, racconta, retirante, altre cose saprai fare.

SEVERINO Volete proprio sapere
cosa facevo là?
mangiavo se ce n'era e comunque
anche digiuno dovevo lavorare.

LA DONNA Tutto quello che mi dici
qui da noi è familiare;
dimmi invece, ritirante,
le preghiere sai cantare?
conosci i canti sacri,
i defunti sai vegliare?
sai cantare le litanie,
sai i morti sotterrare?

SEVERINO Ho vegliato tanti morti,
al paese lo fan tutti;
ma non so le orazioni,
so soltanto accompagnare.

LA DONNA Che peccato che non sai
né cantare né pregare,
si poteva fare a mezzo,
ché c'è tanto da lavorare.

SEVERINO Adesso se permettete
tocca a me di domandare:
come fate voi, comare,
a campare così bene?

LA DONNA Spiegherò rapidamente
e tu subito capirai:
giacché qui la morte è tanta,
vivo della morte, aiutandola.

SEVERINO Ed ancora permettetemi
che torni a domandare:
qui da voi è una professione
questa insolita funzione?

LA DONNA Sì, compare, è professione,
la migliore da sfruttare:
son di tutta la regione
la piagnona titolare.

SEVERINO Ed ancora mia signora
lasciatemi domandare:
è buona la professione
in cui ora lavorate?

LA DONNA Ho clienti da ogni parte
che mi vengono a chiamare;
davvero non potrei
dirmi sfortunata.

SEVERINO E ora per l'ultima volta
permettete una domanda:
non esiste altro lavoro
per me in questo posto?

LA DONNA Già che qui la morte è tanta,
solo possiamo lavorare

in quelle professioni che della morte
fanno un mestiere o un affare.
Pensa che altra gente
di simile professione,
guaritori, becchini,
medici laureati,
remando contro la corrente
della gente che scende al mare,
retirantes al contrario,
vengono dal mare fin qua.
Solo i vivai della morte
val la pena di coltivare,
e coltivarli è facile:
si tratta sol di piantare;
non occorre mondare,
concimare né annaffiare,
secche ed epidemie
ci fanno prosperare;
e danno lucro immediato;
non bisogna aspettare
il raccolto: si riscuote
al momento di seminare.

QUARTO MOTIVO

IL RETIRANTE ARRIVA ALLA ZONA DELLA MATA, IL CHE GLI FA
PENSARE DI INTERRUPTERE UN'ALTRA VOLTA IL VIAGGIO

*(Severino resta solo, illuminato dall'unico faro.
Un sottofondo musicale accompagna Severino).*

SEVERINO

Lo sapevo che la terra
diventa assai più dolce
man mano che il cammino
s'avvicina al litorale.
Finalmente sono giunto
nella terra decantata.
Com'è dolce questa terra
per i piedi e per la vista.
I fiumi che la percorrono
hanno acqua permanente.
Sorgenti da ogni parte;
scavi e trovi l'acqua buona.
Solo adesso so che è vero
che non è una fantasia.
Chissà che in questa terra
io non pianti il mio destino?
Non mi spaventa la terra
(tutta la vita ho lavorato),
e per chi ha lottato a braccia

contro la Caatinga pietrosa
sarà facile ammansire
questa terra femminile.
Qui però non c'è nessuno,
solo foglie di canna fina;
vedo solo là distante
il fumaiolo d'un'usina;
solo in quella radura
un vecchio banguê in rovina.
Dove sarà la gente
che coltiva tanta canna?
Riposando: in questa terra
così facile, dolce e ricca,
non bisogna lavorare
ventiquattro ore al giorno,
tutti i giorni d'ogni mese,
tutti i mesi della vita.
Certamente gli abitanti
non invecchiano a trent'anni
e non sanno morte in vita,
vita in morte, severina;
e quel cimitero bianco,
nella verde collina,
certo poco funziona
e poche fosse annida.

Quarto episodio

ASSISTE AL FUNERALE DI UN BRACCIANTE E ASCOLTA QUELLO
CHE DICONO DEL MORTO GLI AMICI CHE LO ACCOMPAGNANO
AL CIMITERO

(Il canto iniziato nel quarto motivo è ora forte.

*La scena: Alcuni alberi spogli sul fondo; o soltanto un teschio di vacca appeso
ad uno dei pali del recinto in filo spinato, caratteristico in tutto il Brasile.
Appare il corteo funebre, farà da coro, e sosta accanto a Severino che ascolta
nella penombra il canto degli amici retirantes).*

RAGAZZA SOLISTA Questa fossa in cui stai,
a palmi misurata,
è la parte minore
che in vita ti è toccata.

RETIRANTES E' la parte minore
che in vita ti è toccata.

RAGAZZA SOLISTA E' di buon volume,
né largo né fondo,
è la parte che ti spetta
di questo latifondo.

RETIRANTES E' la parte che ti spetta
di questo latifondo.

RAGAZZA SOLISTA Non è fossa grande,
è fossa definita,
è la terra che volevi
fra tutti ripartita.

RETIRANTES E' la terra che volevi
fra tutti ripartita.

RAGAZZA SOLISTA E' una fossa grande
per te magro defunto,
ma ci starai più largo
che qui nel mondo.

RETIRANTES Ma ci starai più largo
che qui nel mondo.

RAGAZZA SOLISTA E' una fossa grande
per te defunto parco,
ma qui più che nel mondo
ti sentirai largo.

RETIRANTES Ma qui più che nel mondo
ti sentirai largo.

RAGAZZA SOLISTA E' una fossa grande
per la tua carne poca,
ma alla terra data
non si guarda in bocca.

RETIRANTES Ma all'a terra data
non si guarda in bocca.

1. RETIRANTE Vivrai, e per sempre,
nella terra che hai affittato:
avrà finalmente il tuo seminato.

2. RETIRANTE Adesso lavorerai
solo per te, non a mezzo,
come prima nella terra d'un terzo.

1. RETIRANTE Lavorerai una terra
di cui, oltre che signore,
sarai contadino e trattore.

2. RETIRANTE Lavorando questa terra,
tu da solo farai tutto:
sarai concime, semente, frutto.

1. RETIRANTE Lavorerai una terra
che ti ripara e veste:

2. RETIRANTE anche se è grezza come il Nordeste.

3. RETIRANTE Sarà di terra
la tua ultima camicia:
ti veste, come mai in vita.

4. RETIRANTE Sarà di terra
la tua migliore camicia:
ti veste e nessuno te l'invidia.

3. RETIRANTE Avrai di terra
un vestito ultimato:
e le prime scarpe che hai guadagnato.

4. RETIRANTE Siccome sei uomo,
la terra ti darà cappello:
se fossi donna, scialle o velo.
3. RETIRANTE Sarà di terra e non di stoffa
il tuo miglior vestito:
non si strappa, è di forte ordito.
4. RETIRANTE Il tuo primo vestito
di buona fattura:
come se fosse fatto su misura.
5. RETIRANTE Questo suolo hai ben conosciuto
6. RETIRANTE (ha bevuto il tuo sudore venduto).
5. RETIRANTE Questo suolo hai ben conosciuto
6. RETIRANTE (l'antico fanciullo ha bevuto).
5. RETIRANTE Questo suolo hai ben conosciuto
6. RETIRANTE (la tua forza di marito ha bevuto).
5. RETIRANTE Da questo suolo sei ben conosciuto
6. RETIRANTE (ci hai sepolto il parente e l'amico).
5. RETIRANTE Da questo suolo sei ben conosciuto
6. RETIRANTE (vive con tua moglie, i tuoi figli).
5. RETIRANTE Da questo suolo sei ben conosciuto
6. RETIRANTE (ti aspetta da quando sei nato).
1. RETIRANTE Il tuo corpo non ha più peso:
lasciati seminare disteso.
2. RETIRANTE Nella mano non hai più niente:
il tuo corpo è la stessa semente.
1. RETIRANTE Non porti semente di canna:
sei tu il seme, e non di canna.
2. RETIRANTE Non porti semente in mano:
ora tu stesso sei il grano.
1. RETIRANTE Nelle gambe non hai più forza:
lasciati seminare nella fossa.
2. RETIRANTE Non hai più forza nella mano:
lascia che nella terra ti seminiamo.

(Sempre più incalzante).

3. RETIRANTE Non c'era più niente nell'amaca,
4. RETIRANTE solo la spiga già trebbiata.
3. RETIRANTE Dentro la rete c'era tutto,
4. RETIRANTE c'era il torso del granturco.
3. RETIRANTE Dentro l'amaca una cosa buttata,
4. RETIRANTE la tua pannocchia già sgranata.
3. RETIRANTE Dentro l'amaca non c'era molto,
4. RETIRANTE la tua vita d'un solo raccolto.

(Riprende il canto della ragazza e del coro).

5. RETIRANTE Nella mano destra un rosario,

6. RETIRANTE	grano scuro e disseccato.
5. RETIRANTE	Nella mano destra solamente
6. RETIRANTE	il rosario, secca semente.
5. RETIRANTE	Nella mano destra, di cenere,
6. RETIRANTE	il rosario semente sterile.
5. RETIRANTE	Nella mano destra il rosario,
6. RETIRANTE	semente sterile e appassita.
1. RETIRANTE	Nella bara sei venuto spogliato,
	spogliato come il grano seminato.
2. RETIRANTE	Di tanto sei stato spogliato
	che dal tuo petto è fuggito il fiato.
1. RETIRANTE	Di tanto ti sei spogliato in vita
	che ora anche l'anima ti è uscita.
TUTTI	E ora s'apre e t'accoglie il suolo,
	nella morte hai il primo lenzuolo.
1. RETIRANTE	Ora s'apre e ti chiude la terra,
	dandoti infine giaciglio e coperta.
TUTTI	Ora s'apre il suolo e t'avvolge,
	come la donna con cui si dorme.

QUINTO MOTIVO

IL RETIRANTE DECIDE DI ALLUNGARE IL PASSO PER ARRIVARE
IN FRETTA A RECIFE

(Si è abbassata la luce sul corteo e si è alzata su Severino solo).

SEVERINO	Non ho mai sperato molto, credetemi, Eccellenze. Non mi sono messo in viaggio per smania di fortuna; ho cercato solamente di difendere la mia vita da quella vecchiaia che arriva prima di compiere i trent'anni; poiché sono giunto ai venti, e ho toccato un bel traguardo, ho sperato, emigrando, di allungarla ancora un po'. Ma non c'è gran differenza fra l'Agreste e la Caatinga, e fra la Caatinga e la Mata ancor meno ne ho trovata. E' soltanto che la terra sembra solo più soave; è diversa la lanterna, o ancor meglio, lo stoppino:
----------	--

poiché è uguale il cherosene
che dà luce all'esistenza,
ed in questa terra ricca
come là nella mia serra,
la vita arde sempre
con la stessa fiamma smorta.
Sì, è meglio che affretti
la fine di questa litania,
la fine del rosario di nomi
che il corso del fiume unisce;
e che arrivi là a Recife,
ultima avemaria
del rosario, ultima
invocazione della litania,
Recife, dove il fiume sparisce
e questo mio viaggio finisce.

Quinto episodio

ARRIVANDO A RECIFE, IL RETIRANTE SI SIEDE PER RIPOSARE
AI PIEDI DI UN MURO ALTO E IMBIANCATO E ASCOLTA, NON
VISTO, IL DIALOGO DI DUE BECCHINI

(Severino si siede ai piedi dell'alto e lungo muro bianco del cimitero. Vengono illuminati i due becchini che conversano con vivacità, umorismo, ironia: un dialogo allegro e grottesco).

1. BECCHINO E' difficile la vita al giorno d'oggi;
non so dove andremo a finire.
Dovrebbero dare un aumento,
almeno a quelli di questo settore.
I vialoni del centro sono meglio,
ma riservati ai più raccomandati:
c'è sempre meno lavoro
e mance per il servizio;
e inoltre c'è più gente a lavorare
(ci vuole più tempo a seppellire i ricchi).
2. BECCHINO Io invece sarei contento
se mi mandassero qua.
Se lavorassi a Casa Amarela
non staresti a reclamare.
Di lavorare a Santo Amaro
ti dovresti rallegrare
perché pare che la gente
che si sotterra a Casa Amarela
sia decisa a traslocare
tutta quanta sotto terra.
1. BECCHINO E' che tu non hai ancor visto
quale sia il movimento.
Fermati qui un momento

e fra poco appariranno
i defunti che ancora oggi
arriveranno (o partiranno).

I grandi viali del centro,
dove i ricchi son sepolti,
sono come un porto di mare:
là non c'è molto servizio;
al massimo ogni giorno
arriva un transatlantico,
con gran pompa, protocollo,
e una gran scenografia.

Ma invece questo settore
è una stazione di treni:
ad ogni ora del giorno
arrivano dei convogli.

2. BECCHINO

Se ti pare una stazione
di convogli il tuo settore,
cosa dir di Casa Amarela
che è un continuo vai e vieni?
Può sembrare una stazione
ma certo non di treni:
piuttosto fermata d'autobus,
con code di passeggeri.

1. BECCHINO

Perché allora non domandi,
già che sei di ruolo, e anziano,
che ti assegnino a Santo Amaro
se lo credi conveniente?
Non credo che ti mandino
nei vialoni signorili
dove sono gli indirizzi
e la gente più distinta:
riservati agli usineiros,
ai politici, ai banchieri,
una volta ci trovavi i latifondisti
(sepolti oggi fra i poveri-cristi);
là ci stanno gli industriali,
i membri dei circoli patronali
e quelli più orizzontali
nelle professioni liberali.
Difficile che tu ci riesca
subito, alla prima richiesta.

2. BECCHINO

Vorrei essere mandato
nelle zone più discrete,
con i casermoni addossati,
con le camere di pietra.

1. BECCHINO

Là ci stanno gli impiegati,
anche quelli non inquadrati,
temporanei e contrattati
(meno i giornalieri e cottimisti).
Là ci vanno i giornalisti,
gli scrittori e gli artisti;

- ci vanno anche i bancari,
commercianti importanti,
farmacisti e negozianti,
delle aviolinee gli impiegati
e quelli delle professioni liberali
che non si sono mai liberati.
2. BECCHINO Un settore di questa gente
ce l'abbiamo a Casa Amarela:
ognuno nel suo cubicolo,
ognuno nel suo cassetto,
con il nome sulla lapide
quasi sempre scritto in nero.
Rare le lettere dorate,
rare anche le mance date.
1. BECCHINO Anche da noi le mance
le danno solo i ricchi,
e in quel settore non si può
lavorare in maniche di camicia;
lì esigono il cappello,
l'uniforme pulita e inamidata.
2. BECCHINO Non è tanto per le mance
che ho chiesto il trasferimento:
è perché c'è meno lavoro
che voglio venire a Santo Amaro;
per lo meno c'è più gente
per sbrigar la clientela,
per buttare in quella vuota
la pesante cassa piena.
1. BECCHINO Che ha risposto il Direttore,
se pure ti ha ascoltato?
2. BECCHINO Che alla prossima occasione
mi avrebbe accontentato.
1. BECCHINO E dal signor Direttore
solo questo hai strappato?
2. BECCHINO Mi ha lasciato a Casa Amarela
ma mi ha cambiato di rione.
1. BECCHINO Dove vai a lavorare,
che suburbio t'è toccato?
2. BECCHINO Ora vo' fra i funzionari,
fra gli impiegati ferroviari,
fra gli autisti e casellanti
e i venditori ambulanti.
1. BECCHINO Sarai addetto agli operai,
i più poveri lascerai;
meglio: sono meno contagiosi
e molto meno numerosi.
2. BECCHINO Lascio il rione indigente
dove va tutta la gente
che il fiume affoga nella piena
e prosciuga nella secca.

1. BECCHINO E' la gente senza mestiere,
che non trova da lavorare;
quelli che non portano il lutto
e si sotterrano senza lasciapassare.
2. BECCHINO Nella fossa comune li butto
ne arrivano ogni giorno a palate.
1. BECCHINO E' la gente retirante
che viene dal Sertão lontano.
2. BECCHINO Dopo un lungo cammino
son ridotti al lumicino.
1. BECCHINO Ed in più, all'arrivare,
non han niente da sperare.
2. BECCHINO Non possono continuare
perché hanno davanti il mare.
1. BECCHINO Non hanno da lavorare
e molto meno dove alloggiare.
2. BECCHINO E da come van le cose
non han dove sotterarsi.
1. BECCHINO Anche io, in altri tempi,
ero addetto agli indigenti,
e ho notato una cosa
davvero curiosa:
questa gente che dal Sertão
va al litorale, senza ragione,
resta a vivere nel pantano,
pescando i granchi con la mano;
e quando poi la morte li becca,
ci tocca seppellirli in terra secca.
2. BECCHINO Sarebbe davvero più facile
anche più a buon mercato
sbatterli giù da un ponte
nel fiume e nella morte.
1. BECCHINO Il fiume gli darebbe un sudario
ed anche una morbida bara;
e inoltre l'accompagnamento
che porterebbe a passo lento
il morto al suo funerale
da farsi nel mare di sale.
2. BECCHINO E non si spendeva un quattrino,
si risparmiava il becchino,
non ci voleva l'orazione
e si evitava l'iscrizione.
1. BECCHINO Ma, ahimè, questo non avviene:
è sempre il nostro lavoro
che aumenta a ogni minuto;
muore gente che non ha mai vissuto.
2. BECCHINO E questa gente di lassù
di Pernambuco, di Parafba,
che viene a cercare a Recife
di morirci di vecchiaia,

trova solo, arrivando,
cimiteri che li stanno aspettando.

1. BECCHINO Non è un viaggio che fanno,
attraverso caatingas, pianure;
è questo il loro errare:
vanno dietro al loro funerale.

(I due si allontanano).

SESTO MOTIVO

IL RETIRANTE SI AVVICINA A UN MOLO DEL CAPIBARIBE

(Severino si alza, si allontana dal muro. Il fàro, che si è acceso su di lui, lo accompagna fin sul proscenio che diventa la riva del fiume. Sottofondo musicale: vocalizzo funebre).

SEVERINO Non mi aspettavo, lo ripeto
di trovare una gran cosa.
Sapevo che nel rosario
di città e di villaggi,
ed anche qui a Recife
dove termina il mio viaggio,
non sarebbe stata differente
la vita d'ogni giorno:
e che ancora zappe e vanghe,
falci e sarchielli,
picconi, roncole
aspettavano il mio braccio.
Ma se anche non cambiava
il lavoro consueto,
ho sperato, devo dirlo,
che aumentasse per lo meno
l'acqua nella mia brocca,
la farina nel mio piatto,
la misura della camicia,
o il mio affitto con la vita.
Arrivando, ora mi è chiaro
che nel viaggio che facevo,
senza saperlo dal Sertão,
il mio funerale accompagnavo.
Ma devo essere arrivato
qualche giorno anticipato;
il corteo è sulla porta:
il morto è ancora in vita.

(Drammatico in crescendo).

Non resta che affrettare
la morte perché si decida
e chiedere a questo fiume,

che insieme a me ha viaggiato,
di farmi quel funerale
che il becchino ha decantato:
morbida bara di fango,
fluttuante sudario,
corone di sargasso
e ciuffi di fiori d'alga,
e quel dolce accompagnamento
dell'acqua che sempre scorre
(perché il fiume, qui a Recife,
non arresta mai il suo corso).

Sesto episodio

L'ABITANTE DI UNO DEI MOCAMBOS CHE SI TROVANO FRA LE
BANCHINE DEL PORTO E LE ACQUE DEL FIUME, SI AVVICINA AL
RETIRANTE

(Il fondale neutro si apre sulle favelas del Nordeste brasiliano: un ammucchiamento di baracche e palafitte).

SEVERINO Mastro José, carpentiere,
 tu che abiti in laguna,
 mi sai dire se in questo punto
 è possibile attraversare?
 mi sai dire se è profonda
 questa acqua densa e carnale?

JOSE' Severino, retirante,
 non l'ho mai passata a nuoto;
 quando è alta la marea
 vedo passare molte barche,
 zattere, battelli,
 molte di gran tonnellaggio.

SEVERINO Mastro José, carpentiere,
 per coprire un corpo d'uomo
 non occorre molta acqua:
 basta che gli arrivi in vita,
 basta che sia fonda
 come la sua fame.

JOSE' Severino, retirante,
 non so proprio cosa dirti;
 quando devo attraversare
 passo sempre sopra al ponte;
 quanto al vuoto della fame
 si scavalca col mangiare.

SEVERINO Mastro José, carpentiere,
 e quando non c'è un ponte?
 quando il vuoto della fame
 non si sa con che colmare?
 quando questi fiumi asciutti
 sono grandi braccia di mare?

JOSE' Severino, retirante,
sei davvero un ragazzino;
so anch'io che la miseria
è un mare e non un pozzo:
ma credo che per vincerla
vale bene ogni sforzo.

SEVERINO Mastro José, carpentiere,
quando l'abisso è troppo fondo?
quando la forza logorata
non ha dove sotterrarsi,
all'abbraccio delle acque
non è meglio abbandonarsi?

JOSE' Severino, retirante,
il mare di cui parliamo
deve essere combattuto,
sempre, in ogni maniera,
perché sennò allaga
e devasta la terra intera.

SEVERINO Mastro José, carpentiere,
qual è la differenza
che dilaghi come pioggia,
o come un fiume in piena,
se comunque naufraghiamo
in un mare di miseria?

JOSE' Severino, retirante,
c'è una grande differenza
fra lottare con le mani
e lasciarle abbandonate,
perché almeno questo mare
non continua ad avanzare.

SEVERINO Mastro José, carpentiere,
ma per noi non è lo stesso
che questo oceano vuoto
aumenti o no la sua forza,
se proprio non c'è un ponte
che riesca a scavalcarlo?
Mastro José, carpentiere,
permetti una domanda:
è da molto che marcisce
la tua vita nel pantano?
e la vita che hai vissuto
l'hai pagata in contanti?

JOSE' Severino, retirante,
sono di Nazaré da Mata,
tanto qui che al mio paese
nessuno m'ha fatto credito:
la vita d'ogni giorno
ogni giorno devo comprarla.

SEVERINO Mastro José, carpentiere,
ma che interesse c'è, dimmi,

in una vita che ogni giorno
a ritagli è comperata?
o speri di potere un giorno
comprarla in gran partita?

JOSE'

Severino, retirante,
non so proprio cosa dirti:
non m'illudo di comprarne
all'ingrosso gran partita,
ma quello che compro a ritaglio
in qualunque modo è vita.

SEVERINO

Mastro José, carpentiere,
e che cosa cambierebbe
se invece di continuare
scegliessi la via d'uscita
di saltare, una notte,
giù dal ponte e dalla vita?

SETTIMO MOTIVO

UNA RAGAZZA, USCENDO DALLA CAPANNA DI MASTRO JOSÉ, GLI
ANNUNCIA QUANTO SI VEDRÀ

*(Nella favela si illumina la casa di José, un mocambo: capanna caratteristica,
un volta rifugio-nascondiglio degli schiavi fuggiaschi).*

RAGAZZA

Compare José, compare,
che nell'erba stai sdraiato:
chiacchieri e non sai
che tuo figlio è arrivato?
Te ne stai a conversare
in buona compagnia:
non sai che tuo figlio
è saltato nella vita?
Nella vita è saltato
dando il primo vagito;
e tu stai a chiacchierare;
sappi allora che egli è nato.

Settimo episodio

SI AVVICINANO ALLA CASA DI JOSÉ, AMICI, VICINI, DUE ZIN-
GARE ECC...

*(Si illuminano tutte le baracche della favelas. Arrivano gli abitanti, i vicini di
Mastro José che cantano in coro).*

TUTTI

Il cielo e la terra
gli cantano lodi.
Per lui la marea

- oggi non si ritirò.
Per lui la marea
ha fermato il suo motore:
ha ricoperto il fango
affogandone l'odore.
1. VICINO E lo spigo del sargasso,
acido, disinfettante,
ha spazzato le nostre strade
mandato dal mar distante.
2. VICINO E la lingua spugnosa
della secca tramontana
ha assorbito l'umidità
della palude malsana.
- TUTTI Tutto il cielo e la terra
gli cantano lodi
e ogni casa diventa
un mucambo seduttore.
Ogni capanna diventa
quel mucambo esemplare
che i sociologi del posto
amano decantare.
3. VICINO E la banda degli insetti
che si sentiva ogni notte
per causa sua, stanotte,
non trasmetterà.
4. VICINO E il fiume d'acqua scura,
dopo tanto mangia terra,
che mai riflette il cielo,
oggi è pieno di stelle.
- TUTTI Tutto il cielo e la terra...

Ottavo episodio

ARRIVANO ALTRE PERSONE CHE PORTANO DONI AL NEONATO

(Entrano uno, due, tre, quattro, cinque, sei).

- UNO E' tale la mia povertà
che non porto un gran regalo:
alla madre porto granchi
pescati in questi mangues,
poppando latte di fango
il nostro sangue manterrà.
- DUE E' tale la mia povertà
che nulla gli posso dare:
il latte che ho nel seno
con mio figlio dividerà;
qui sono tutti fratelli,
di latte, di fango, di aria.
- TRE E' tale la mia povertà

	che non ho migliore offerta: porto carta di giornale per fargli da coperta; coperto dalla stampa dottore diventerà.
QUATTRO	E' tale la mia povertà che non ho un regalo caro: siccome non posso darti l'acqua di Lagoa do Carro, ti porto l'acqua d'Olinda della fonte di Rosario.
CINQUE	Tale è la mia povertà che non è grande la mia offerta: porto un canarino che fischia e che cinguetta.
SEI	Tale è la mia povertà non ho un'offerta ricca: ti porto i biscottini fabbricati solo a Paudalho.
UNO	Tale è la mia povertà che solo questo ho per te: ti do una bambola di creta di Severino di Tracunhaém.
DUE	Tale è la mia povertà che poco ho da darti: do la pinga che Monteiro fabbricava a Gravatá.
TRE	Porto ananassi da Goiana e da tutto lo Stato rotoli di canna.
QUATTRO	Ecco ostriche arrivate or ora pescate negli scogli dell'Aurora.
CINQUE	Ecco tamarindi della Jaqueira e jaca della Tamarineira.
SEI	Mangabas del Cajueiro e cajus della Mangabeira
UNO	Pesce pescato nel Passarinho, carne di bue dei Peixinhos.
TUTTI	Granchi presi nel litorale che sta dietro alla via Imperiale.
UNO	Manghi comprati negli orti ricchi di Espinheiro e degli Aflitos.
TUTTI	I poveri delle zone Nord e Sud ti mandano questi goiamuns.

Nono episodio

PARLANO LE DUE ZINGARE CHE ERANO ARRIVATE CON I VICINI
(Le zingare vengono illuminate dall'occhio di bue una dopo l'altra. Le due

profetesse saranno accompagnate dal rullio del tamburo e dal vocalizzo del coro).

1. ZINGARA

Ascoltate, miei signori,
questa breve lettura:
siamo zingare d'Egitto,
prediciamo la ventura.
Vi dirò quello che vedo
nel futuro già segnato
della vita del bambino
che vi è appena nato:
ad andare a quattro gambe
imparerà con gli aratus,
a camminare nella mota
imparerà coi goiamuns,
a correre gli insegneranno
i granchi anfibi,
e così sarà anfibio
come tutti in questi posti.
Presto imparerà a cacciare:
dapprincipio con i polli,
tirando su da terra
tutto quel che sa di cibo;
poi farà dell'altra scuola
con altri tipi d'animali:
con i porci nel letame,
con i cani nel pattume.
Lo vedo, un po' più tardi,
nell'Isola delle Zanzare,
ricoperto di fanghiglia,
che ritorna da pescare;
e lo vedo, più cresciuto,
nell'immenso pantano
pescare i gamberetti
usando come esca le dita della mano.

(Ancor più suadente).

2. ZINGARA

Ascoltate, miei signori,
anche la mia lettura:
anch'io son zingara d'Egitto,
completerò la figura.
Altre cose mi son chiare
e bisogna che le dica:
non resterà a pescare
per sempre con la rete.
La mia amica non ha letto
ogni linea del destino;
non sarà sempre infelice
la vita del bambino.
Vedo da qui la piana
che è la vita di chi lavora,

ben più sana del pantano,
quantunque non sia sicura.
Non lo vedo qui nei mangues,
lo vedo in una fabbrica:
se è nero non è fango,
ma morchia del motore,
più pulita della mota
che riveste il pescatore
che vediamo qui, vestito
di fango fino al viso.
C'è di più: non vi crediate
che avrà solo cose tristi,
spero proprio che il lavoro
una cosa gli conquisti:
traslocare dal pantano
che qui fa il Capibaribe
in un mocambo migliore
nei mangues del Beberibe.

Decimo episodio

PARLANO GLI AMICI E I VICINI CHE ERANO VENUTI A PORTARE
DONI, ECC.

1. VICINA Della sua bellezza
 vi racconterò:
 è un bambino magro,
 molto peso non ha,
 ma ha il peso d'un uomo,
 fatto dal ventre di donna.
2. VICINA Della sua bellezza
 lasciate che dica:
 è un bambino pallido,
 una cosa piccina,
 ma ha lo stampo dell'uomo,
 stampo di umana officina.
1. VICINA La sua bellezza
 lasciate che canti:
 è un bambino esile
 come tutti in questi mangues,
 ma la macchina dell'uomo
 già pulsa in lui, incessante.
2. VICINA La sua bellezza
 ecco qui descritta:
 è una creatura piccola,
 debole e settimana,
 ma la mano che crea
 nella sua già s'indovina.
1. VICINA Della sua bellezza
 lasciate che dica:

CORO	è bello come un cocco che vince la rena marina.
2. VICINA	Della sua bellezza lasciate che dica:
CORO	tanto bello come il cactus contro l'Agreste incenerito.
1. VICINA	Della sua bellezza lasciate che dica:
CORO	tanto bello come palma nella Caatinga senza linfa.
2. VICINA	Della sua bellezza lasciate che dica:
CORO	tanto bello come un sì in una sala negativa.
1. VICINO	Bello come il taglio
CORO MASCHILE	che moltiplica la canna.
2. VICINO	Bello perché è una porta
CORO MASCHILE	che s'apre in tante uscite.
1. VICINO	Bello come l'ultima onda
CORO MASCHILE	che la fine del mare rinvia.
2. VICINO	Tanto bello come le onde
CORO MASCHILE	nella loro addizione infinita.
RAGAZZA	Bello perché ha del nuovo la sorpresa e l'allegria.
CORO	Bello come una cosa nuova sopra lo scaffale vuoto.
RAGAZZA	Come una cosa nuova che comincia la giornata.
CORO	O come un quaderno nuovo quando s'incomincia a usare.
RAGAZZA	E' bello perché col nuovo tutto il vecchio manda via.
CORO	Bello perché corrompe con sangue nuovo l'anemia.
RAGAZZA	Ed infetta la miseria con vita nuova e allegria.
CORO	Con oasi, il deserto, con i venti, la calmeria.

FINALE

MASTRO JOSÉ PARLA AL RETIRANTE CHE È RIMASTO FUORI E NON
HA PRESO PARTE ALLA FESTA

(Luce su José carpentiere.

In sordina la musica d'inizio: vocalizzo del coro e chitarra).

JOSE'

Severino, ritirante,
lascia ora che ti dica:
io non ho una risposta
alla cosa che mi hai chiesta,
se non sia meglio saltare
giù dal ponte e dalla vita;
non conosco la risposta,
se vuoi proprio che ti dica.
E' difficile difendere,
solo a parole, la vita,
soprattutto quando è
questa nostra, severina;
ma se rispondere non posso
alla cosa che mi hai chiesta,
è la vita che ha risposto
con la sua presenza viva;
e non c'è miglior risposta
dello spettacolo della vita:
vederla dipanare il filo,
che anche si chiama vita,
vedere l'opera da essa,
tenacemente, costruita,
vederla germogliare come prima
in nuova vita esplosa;
anche quando è un'esplosione
come quella appena udita;
anche quando è un'esplosione
come prima, in sordina;
anche quando è l'esplosione
di una vita severina.

CORSO DI ANIMAZIONE TEATRALE

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

da novembre ad aprile
con frequenza bisettimanale
nel pomeriggio o sera

per informazioni e iscrizione
Espressione Giovani, Milano, via Rovigno 11/A
telefoni 02/280726-2151470

Schede di lavoro su un gruppo di film.

4. GULLIVER NEL PAESE DEL CINEMA

Un giorno Gulliver si trovava seduto comodamente in poltrona, quando gli si pararono dinanzi dei giganti dalle incredibili proporzioni. Occupavano in altezza tutta la stanza e correvano di qua e di là. Ma all'improvviso comparve la testa di un gigante ben più enorme: figurarsi che solo la testa era grande quanto la parete. Il resto del corpo non si vedeva nemmeno, e doveva trovare posto in qualche cratere che, evidentemente, s'era aperto nel pavimento, anche se (la stanza era poco illuminata) Gulliver non riusciva a vedere nessun buco. Eppure dei buchi dovevano esserci, perché i giganti uscivano da tutte le parti e rientravano da punti diversi. «Ohimé — disse Gulliver — ho viaggiato troppo e sono diventato pazzo». Tentò di svegliarsi ma non ci riuscì, perché non dormiva affatto. Poi prevalse in lui il solito coraggio e la nota curiosità e si avvicinò ai giganti. E, senza che riuscisse a capire come, si trovò all'improvviso in un mondo diverso, nel quale tutti i giganti che si trovavano nella sua stanza erano diventati piccolissimi.

Li poteva prendere in palmo di mano e giocarci come voleva. E di giganti-nani ce n'erano tantissimi di tutte le specie. Non riusciva a raccapezzarsi, quando gli si fece incontro Alice (vedi puntata precedente) che gli spiegò: «Ci troviamo nel Paese del Cinema, che è un po' come Lilliput e un po' come il Paese delle Meraviglie. Qui ci sono tutti i personaggi e tutti gli ambienti di tutti i film che sono stati girati nel mondo. Chi arriva qui, non ha più paura dei giganti che vede sullo schermo, ma impara a giocarci a piacer suo. Vieni ti insegno». E lo portò ad abbonarsi ad *Espressione Giovani* per fargli leggere le schede in cui spieghiamo come usare il cinema. La volta scorsa abbiamo dato qualche suggerimento su come servirsi di un singolo film; questa volta le schede riguardano il modo di «esprimersi con un gruppo di film». Si tratta, tra l'altro, di idee per organizzare qualche cineforum in modo un po' fantasioso, un Alice's Cineforum.

4.1. Immaginare una specie di film-sintesi, in cui entrino tutti i personaggi dei film esaminati, riservando loro sorti analoghe a quelle che hanno nel rispettivo film d'origine, ma inserendo le loro vicende in una trama unitaria e omogenea.

4.2. Immaginare uno scambio di autori (nel caso i film siano di autori diversi)

e ricostruire ciascun film secondo il modo in cui l'avrebbe diretto un regista di un altro.

4.3. Scambiare i personaggi da un film all'altro.

4.4. Scambiare ambienti, epoche, costumi.

4.5. Elaborare uno scritto su un argomento/tema comune ai film, poi trasformarlo in un disegno, poi in una serie di disegni, in una serie di foto e in un breve filmato in super8.

4.6. Immaginatevi come personaggio aggiunto ad ogni film (mantenendo fisse le vostre caratteristiche personali, solo adattandole all'epoca e alla situazione) e descrivete come fareste modificare l'andamento del film, in un ruolo scelto liberamente da voi stessi, verosimile però con la vicenda del film.

4.7. Fare delle ricerche personali sul tema dei film e presentare un giudizio personale sul modo in cui esso è stato presentato dal cinema.

4.8. Immaginare di trasformare ogni film adattandolo alle regole dei seguenti generi cinematografici: giallo, comico, western, cartoni animati, fantascienza.

4.9. Immaginare e scrivere un testo teatrale (anche una scenetta, o una rappresentazione di tipo clownesco, o uno spettacolo di vario genere) che prenda lo spunto da almeno tre dei film considerati.

4.10. Ricercare tutte le possibili analogie, tra i film considerati e, in base ad esse, cercare di stabilire una analisi della società contemporanea, del cinema come espressione, del ruolo che può avere lo spettatore di quei film nella società secondo il cinema e secondo voi.

F. B. T.

GIOVANI LEONI ALLA BIENNALE '79

di Federico Bianchessi Taccioli e Paola Fornaro

Safari sul Lido. Si va in cerca di leoni. Dopo anni di silenzio, la giungla cinematografica veneziana torna a risuonare di antichi ruggiti. Mancano soltanto i leoni alati d'oro e d'argento, specie rarissima e tipica della laguna e creduta estinta per sempre, ma si dà ormai per certo che l'anno prossimo ricompariranno a luccicare al sole e ai lampi dei flash. Il «cine-ecologo» Lizzani, regista della riedizione-restaurazione delle glorie della Biennale ha energia, tempra e anche robusti appoggi. La marea del riflusso

non gli dà alcun fastidio, se ne lascia trasportare cercando di incanalarla nella direzione più propizia per il cinema. Solo e inascoltato galoppa qua e là, in un pittoresco e un po' patetico carnevale personale, Cavallo Pazzo, ultimo esemplare di «*equus contestatorius*», specie in agonia nella foresta riconquistata dagli artigli felini.

L'obiettivo del nostro safari non sono però i vecchi re della foresta, ma i giovani leoni che balzano ora sulla ribalta sfidando gli anziani, ac-

ciacciati da tanti malanni. Vogliamo scoprire fino a che punto la Biennale dia loro spazio, quanta «espressione giovani» si sia riuscita ad infiltrare in questa vetrina del feticismo cinematografico, fino a che punto il cinema italiano possa contare su di loro per rinnovarsi. Tenteremo di avvicinarli, farli parlare, e ascoltare anche i pareri degli altri, dei critici e dei leoni rivali, capire le loro reazioni agli assalti dei giovani.

Entriamo nelle grotte di moquette del Palazzo del Cinema, affollato di una fauna eterogenea e pittoresca. Cerchiamo di individuare qualche volto noto ed ecco che incontriamo un celebre cacciatore di cinema, un esperto di leoni, appostato accanto a una colonna. Ci avviciniamo a lui.

Parlano i cacciatori

Si tratta di un ben noto esperto di leoni cinematografici, Giovanni Grazzini, del «Corriere». Si dichiara soddisfatto del ruolo che i giovani hanno conquistato nella Mostra di quest'anno: i giovani che hanno contribuito ad organizzarla, i giovani che fanno la fila per vedere i film e soprattutto i giovani autori della classe anni '50. «La mostra — dice — dovrebbe estendersi, trovare spazi nuovi, poter dare uno schermo e un proiettore a chiunque voglia presentare un film. Viviamo in un'epoca di caos, ma per me il caos è un fatto positivo perché ne nascono nuove idee, cose che prima non c'erano. E questo avviene anche e soprattutto nel cinema. I giovani devono darci dentro, facendo di testa propria, senza lasciarsi intrappolare dall'industria o spaventare dalla critica. Il futuro è nelle loro mani. L'unico consiglio che posso dare a un giovane è di ricordarsi che il cinema è uno strumento di comunicazione, è rivolto a un pubblico e non deve correre il rischio di isolarsi, di non farsi capire, come è successo per i film dell'underground, o per quegli eterni sperimentatori di cui si sono viste ieri alcune opere». Il cacciatore ci sorride, poi scorge qualcosa o qualcuno e si allontana.

Poco distante, gli fa eco un'altra guida della giungla di celluloidi, Ernesto G. Laura: «I giovani possono davvero risolvere la crisi del cinema italiano, che è mancanza di idee e di coraggio, perché sono fuori dagli schemi logori dell'industria e hanno il coraggio di esprimersi

liberamente. La situazione sta volgendo a loro favore: devono solo saperne approfittare». Non è invece d'accordo con coloro che sostengono che è meglio un leone senza denti e senza unghie, che ruggisca male e salti storto, per contestare il professionismo dei leoni tradizionali: «il non professionismo non può essere una poetica valida in assoluto. Si fanno film splendidi anche con mezzi «ricchi». La tecnica non è un valore a sè o la cosa più importante: contano le idee». Gli domandiamo se servono le scuole di cinema, approfittando del fatto che Laura è direttore del Centro Sperimentale di Roma: «servono soltanto per imparare un po' di tecnica, il resto si impara altrove, nel cinema innanzitutto». Un aiuto ai giovani, dice, può venire dalla tv, specie dalle televisioni private. Poco più tardi, eccoci seduti sugli scalini che salgono alla montagna del cinema, assieme ad un cacciatore che, a differenza dei precedenti, spara volentieri sui leoni, vecchi e nuovi, senza lasciarsi impietosire. Ha lo sguardo di coltello e il sorriso dinamitardo di Gianni Toti. «Questi leoni ci saltano addosso per sbranarci, per cararci le budella a loro comodo. Anzi ci stanno già divorando. Venezia è un'azienda, che smercia falsa cultura. Come tutte le mostre, del resto. Per fare sul serio ci vorrebbe ben altro. Qui si rubano i soldi della gente, perché è lo Stato che paga, per far pubblicità a questi filmacci consumistici» e addita i grandi manifesti della «Luna» e di «Un dramma borghese».

«I giovani? Dovrebbero evitare di fare pasticci come questa orrenda Biennale, tenersene alla larga. L'ideale sarebbe che partecipassero producendo vera cultura, trasformando questa vetrina di negozio in un luogo di informazione seria sulla produzione, di studio dei film, di discussione preparata, valida, che permetta una riappropriazione delle opere, un loro rifacimento da parte dello spettatore. Insomma cercare di fare cose difficili, ma realmente valide, diverse». E i giovani leoni? «Il cinema, come ogni altra forma di espressione, è ormai morto. Cioè si è completamente realizzato, non ha più niente di nuovo da dire. Oggi, il cinema, specialmente quello commerciale, è uno zombie, un cadavere che cammina, un mostro che non si può nemmeno sperare di ammazzare perché è già morto. L'unica possibilità allora è quella di accettare consapevolmente questa realtà, e mettersi dentro questo cadavere, attraversarlo, anatomizzarlo,

cercando di spiegare ed esprimere il fatto storico della sua morte e le conseguenze di essa. Non c'è altro lavoro oggi per l'artista che quello di spiegare e raccontare la sua consapevolezza che l'arte è finita, che i linguaggi si sono esauriti». Allora, i giovani leoni non sono che vermi in un cadavere? Non riusciranno almeno a diventare insetti? «Non so se riusciranno a diventare almeno mosche, per ora penso di no. C'è da dire che la tv è una forma di espressione che ancora deve nascere: forse i giovani potranno fare delle espressioni vive con la tv, se riusciranno a liberarla dal potere che le impedisce di venire al mondo. Sarebbe uno spazio davvero nuovo». Niente cinema, allora, per «esprimersi giovani»? «Al contrario. I giovani devono fare cinema, devono portarci dentro la loro sincerità: consiglio sinceramente a un giovane di fare cinema a tutti i costi, possibilmente ai più bassi economicamente parlando. Perché non usare la rivista per pubblicare un film: sceneggiatura, disegni, dialoghi, musiche? Un film su rivista anziché su pellicola. Prendete come modelli il gruppo di Vertov, e anche Ejzenstejn O. Godard».

E i «leoncini» Moretti e superottisti? «Non sono che i nipotini di Monicelli, personaggi da sottobosco, non sanno niente di cinema».

I giovani ruggenti

È tempo di lasciare i cacciatori alle loro riflessioni e andare direttamente a caccia di questi giovani. La Biennale ha messo a loro disposizione la saletta di proiezione dell'Hotel Excelsior.

L'albergo è un'altra montagna incantata di cartapesta e stucchi: ghiacciai di marmo, prati di tappeti, laghetti con trampolino, colline di velluto, panorami di specchi. Vi si aggirano brachi di famelici reporter a caccia di ormai immortali divi. Non si capisce bene se siamo finiti in un film di Fellini, o se sono i fantasmi dello schermo ad avere invaso il mondo dei vivi. Montagna incantata: metà paradiso e metà sanatorio.

È finita da poco la proiezione, a cui abbiamo assistito, di «Bambulè» e riusciamo a «catturare» la mascotte dei leoncini veneziani, il ventenne Marco Modugno, autore del film e figlio del più celebre «ruggitore». Il film ha riscosso soprattutto consensi ed è parsa un'opera sotto

la cui fragilità tecnica e narrativa si cela una promessa sincera; tratteggiatore di macchiette grottesche e ironico descrittore di ambienti, Modugno rivela doti di fantasia e di sensibilità per la resa visuale di situazioni di conflitto tra realtà e sogno, tra illusione e vita. «Il film — dice — è nato per gioco. All'inizio volevamo farlo tra amici, per noi, come passatempo. Avevamo solo una super8 e due lampade. Poi, andando avanti, ci siamo convinti di poter fare qualcosa che interessava anche altra gente.

I personaggi del film sono infatti dei ragazzi ingenui, degli sprovveduti sognatori di una impossibile evasione verso il Brasile che finiscono travolti dalla realtà. È un tema che sento molto ed è condiviso dai giovani. La mia idea è che il cinema debba esprimere proprio questo: il bisogno di fantasia dei giovani, la loro ansia di felicità. La storia l'ho scritta io, ma tutto il lavoro è stato fatto insieme, tra amici che conoscevo da tempo. I soldi, circa dieci milioni, li abbiamo raccolti con una colletta. Per l'aspetto tecnico, mi ha aiutato molto l'amico Penelope, che aveva un'esperienza come fotografo e aveva lavorato per una tv privata. Credo di essere diverso da Moretti, anche se il suo successo è stato lo stimolo a seguirne l'esempio e a fare qualcosa col cinema.

Il cinema fatto dai giovani, con pochi mezzi e a basso costo è un fatto importante, che potrà probabilmente rinnovare il cinema italiano».

Anche il leone che volava nel blu è soddisfatto: tanto come padre quanto come spettatore: durante la proiezione del film, l'avevo accanto e posso confermare che si divertiva e solo a tratti appariva un po' sconcertato.

Tramite il press-agent Lucherini, della Cineriz, riusciamo ad incontrare l'altro leoncino ruggente di questa Biennale: è Maurizio Nichetti, autore e interprete di «Ratataplan», trent'anni, architetto, il primo dei giovani milanesi a cimentarsi con successo nel cinema. L'incontro esattamente ventiquattrore prima che diventi famoso grazie all'applauso record di questa Biennale: un vero «ratataplan» di battimani per un film finalmente comico, intelligentemente comico, che rappresenta una vera boccata d'ossigeno dopo tanta afa decadente dei pezzi «pregiati» del cinema italiano. Le avventure del simpatico charlot meneghino, ingegnere di troppa fantasia, barista del miracolo, mimo ed inventore geniale per amore, indicano, senza

nessuna pretesa di impegno, una direzione più seriamente impegnata di tante altre nel rilancio del cinema tra il pubblico, specialmente dei giovani.

A differenza degli altri esordienti, arrivati a Venezia un po' allo sbaraglio, col film nello zaino, Nichetti c'è arrivato in una gondola dorata, proceduto e accompagnato da tutto il battage pubblicitario che poteva offrirgli una distributrice come la Cineriz. Manifesti veri, press-agent, press-book con disco, inserti nei giornali, proiezione nella Sala Grande in un'ora «di punta». Cosa c'è sotto?

«Il mio caso — ammette — è in effetti molto personale. Sì sono stato fortunato, ma è una fortuna che nasce da una mia difficoltà. Il mio tipo di comicità è quello dei mimi e delle commiche di Chaplin, Keaton, Stanlio e Ollio: una comicità visiva, fatti di gesti e di azioni più che di parole. Non a caso ho fatto la scuola di mimo al Piccolo Teatro e poi ho fondato il gruppo di «Quelli di Grock», che adesso è abbastanza famoso almeno a Milano. Il fatto è che una sceneggiatura scritta non riusciva a far capire ai produttori cui mi ero rivolto che tipo di film avrei fatto: perciò cercavano di indirizzarmi nel filone morettiano del non professionismo, super 8, tecnica approssimativa, eccetera. Però io non credo in questa soluzione, perché si presta o a speculazioni o a emarginazioni. Oltretutto aveva lavorato sette anni negli studi di Bozzetto e volevo mettere a frutto la mia esperienza tecnica. Perciò con i miei risparmi, circa cinque milioni, anziché un intero film, ho girato solo un episodio, un quarto d'ora, ma a 16 mm e con una tecnica adeguata».

Piccolo, baffuto, simpatico (ricordate il disegnatore di «Allegro non troppo» e il clandestino dei GASAD all'Altra Domenica? È lui), Nichetti parla spedito e sicuro. «È vero, nella realtà parlo moltissimo e veloce: forse per compensare il mio silenzio di mimo». Poi continua la storia di «Ratataplan»: «Fatto il film provino, ho avuto, devo ammetterlo, un bel colpo di fortuna. Ho portato il pezzo ai produttori Lazzaro e Cristaldi ai quali è piaciuto subito e mi hanno dato cento milioni e carta bianca. Non era una gran cifra, ma sufficiente per fare un film in modo professionale. È stato un lavoro molto faticoso, durato cinque settimane. Ma ce l'abbiamo messa proprio tutta». E i collaboratori? «Innanzitutto i mimi del gruppo, che hanno

fatto gli attori, poi un giovane fotografo industriale, Mario Battistoni, e il montatore di Bozzetto, Giancarlo Rossi. L'organizzatore è stato Alex Calvoni, che aveva lavorato nell'«Albero degli zoccoli» e sapeva perciò contenere bene i costi. Il film l'ho girato in diretta, senza doppiaggio: è il modo migliore, anche se pone più problemi per trovare subito la giusta chiave di recitazione. Per la regia, però, non ho avuto difficoltà insuperabili, grazie all'esperienza che avevo della recitazione».

Adesso arriva il brutto del secondo film, gli dico: «La vera difficoltà, per quanto se ne dica, è fare il primo. In partenza occorre rischiare di persona. Anche se il primo è un po' una summa della mia esperienza, non mi ha certo lasciato a corto di idee. Il mio è un genere di fantasia, e non pone limiti. Ho in mente molte altre situazioni che un film non basta ad esaurire». Non ha bisogno che gli si auguri buona fortuna: ce l'ha già in tasca.

Un po' meno agguerriti, ma pur sempre meritevoli almeno di una citazione, altri giovani autori. Innanzitutto Isabella e Federico Bruno, realizzatori di «Eureka» un 16 mm divertente sulle invenzioni strampalate (il suppostometro, l'innaffiatoio telefonico, la calamita di legno). Qualche esperienza ce l'avevano già: Isabella come aiuto-regista e autrice di filmati a passo ridotto e servizi televisivi, Federico, diplomato al Centro Sperimentale di Cinematografia, operatore per servizi televisivi.

Un po' intellettualistico ma originale «Uno» di Paolo Ricagno, classe 1957, esperienza di aiuto regista. È un film grottesco e dadaista, alla fine del quale il protagonista salta fuori in carne ed ossa nella sala lacerando lo schermo.

Un gruppo femminista di Napoli, le Nemesiache, ha realizzato «Le sibille», diretto da Lina Mangiacapre, confermando la difficoltà di trovare un linguaggio cinematografico «femminile».

Fiasco completo hanno fatto invece certi finti giovani come Mimmo Rafele e Paolo Pietrangeli, il primo con una grottesca e squinternata versione di «Ammazzare il tempo» di Lidia Ravera, il secondo con un noioso e balbettante mea culpa sulla propria incapacità (reale e manifesta) di comprendere i giovani che descrive («I giorni cantati»).

I giovani, in conclusione, dimostrano di volersi appropriare del cinema: ne hanno gli strumenti

e li sanno anche usare. Tanto peggio, quindi, per chi pensa di poterli prendere per la coda e metterli in gabbia o addomesticarli ad antiquati esercizi cinematografici.

I vecchi leoni

La presenza di tanti nomi e volti illustri ci invoglia, a questo punto, ad allargare la nostra inchiesta tra i giovani leoni di una volta: per sapere come giudicano questa «new wave» nel mare un po' in bonaccia del cinema italiano.

Lina Wertmüller

Il primo incontro è con una leonessa: indossa un kimono nero e gli occhiali cerchiati di bianco che non toglie mai. L'approccio da parte nostra è un po' sul tono critico: Lina Wertmüller è infatti il simbolo di un cinema di consumo, che cucina ingredienti all'italiana sempre uguali e a parer nostro un po' provinciali, che tornano graditi agli americani disposti a sganciarsi sui luoghi comuni dell'italiano spaghetto-sessuo-scioperomane. Non le pare che i giovani autori stiano facendo qualcosa di meglio? «Niente affato — contrattacca allegra ed energica —, che novità sono quelle di questi giovani? Sempre le solite cose: la droga, la solitudine, l'emarginazione, l'incapacità di vivere. Che noia! Venite a farci la lezione e non sapete fare un film come si deve. Il non professionismo, l'incapacità tecnica non sono che segni di una mancanza di serietà. Il cinema è un mestiere difficile, e richiede molto impegno e sacrificio. Io ho fatto di tutto: recitazione, soggetti, testi. Non è poi così facile nemmeno adesso: sapeste quanti film mi hanno rifiutato i produttori. Il mio tema preferito è lo sforzo e la difficoltà del sottoproletario, in generale delle classi più deboli, per farsi valere nella società. Non è un tema superficiale o di consumo, non credo».

Alberto Sordi

Più benevolo il giudizio di Albertone Sordi, in piena forma e disposto allo scherzo e alla battuta, ma anche lui deciso sostenitore del professionismo come requisito indispensabile alla qualità: «Quelli che riescono, dei giovani, si servono del non professionismo solo per arrivare al professionismo. A dissacrarlo sono solo

i dilettanti esibizionisti, perché non sanno lavorare sul serio. Il cinema è senz'altro l'arte più bella: è la riproduzione della vita, le immagini che si muovono e parlano. Un quadro è una cosa morta, il cinema invece è vivo. Un giovane che ama il cinema deve buttarsi, fare più esperienze che può, in tutti i settori. Io ho fatto di tutto: rivista, varietà, radio, teatro, ho scritto testi. Ma bisogna sempre prepararsi con serietà, perché il successo basato sul nulla si sgonfia subito, mentre il vero successo è quello che dura sempre». Non dice «come il mio», ma è la più che implicita conclusione. Bravo, grazie!

Ugo Gregoretti

Sulla terrazza davanti all'albergo riconosciamo Gregoretti e ne approfittiamo per sentire il parere di un personaggio notoriamente «impegnato» del cinema italiano. È abbronzatissimo, sorridente, parla lentissimamente pesando quasi ogni sillaba che pronuncia. «Distingueri. Il cinema di Moretti è pienamente nel filone del realismo italiano, non è veramente originale. Meno nostrano mi sembra invece l'umorismo di Nichetti, più vicino ad una comicità americana, anglosassone. Lo sento particolarmente perché anche il mio umorismo è abbastanza atipico, come questo. Sta nascendo tra i giovani una nuova comicità, ed è una cosa positiva, specie dopo una gioventù decadente e lacrimosa. Non è questo però, a mio parere, un riflesso della realtà esterna, ma un fenomeno del tutto interno al cinema, si tratta di una risposta ad un tipo di cinema di segno opposto. Anche questo tipo di produzione «famigliare» o tra amici, privata, non è che un modo per entrare nel cinema della produzione tradizionale come è dimostrato proprio dai casi di Moretti e Nichetti. Non c'è qui nessun discorso politico. Il cinema militante, impegnato, politico va distinto nettamente da questo: qui, in questo cinema giovanile il fine non è la politica, ma l'espressività. Che, badiamo bene, è un fine sacro, che va rispettato e protetto, ma diverso dal fine politico. Nel filone morettiano c'è un'eredità del '68, ma solo a livello soggettivo, nel recupero dell'autobiografia, autocritica e ironica, di una generazione. Trovo interessante lo sforzo del cinema a basso costo, che però non va confuso con il cinema «fatto in casa»: fare cinema a basso costo è più difficile che ad alto costo, e

lo scopo resta lo stesso, cioè quello di mostrare il film al più vasto pubblico possibile. Abbassare i costi è utile perché apre maggiori prospettive ai giovani autori. Ma, ripeto, non significa facilitare il lavoro, fare buoni film a basso costo richiede vero talento. Dopo, è molto importante, inevitabilmente, il lancio del film: è quello il momento decisivo. Non credo molto in un mercato alternativo a quello esistente: cinema nelle fabbriche, nelle scuole, nei club, eccetera. Non ci credo perché è un mercato che non rende in termini economici.

Una distribuzione «giovane» parallela alla produzione giovanile non è realisticamente pensabile. Meglio impegnarsi nel fare film buoni e tentare di sbloccare il pubblico piuttosto che il mercato. Importante, poi, ripeto, è il lancio del film: un buon film lasciato a se stesso e di cui nessuno parla è un film morto. Ecco, tra l'altro, l'importanza, per un giovane, anche di una mostra come la Biennale».

Gillo Pontecorvo

Torniamo nella hall. È quasi sera. Intorno ad un divano notiamo un certo affollamento. Ci sono lampade e le lampade segnalano il personaggio importante. C'è Lello Bersani che svolazza nell'aria protendendo il microfono ed è segno che il personaggio importante è proprio importante. Piccolo, grassoccio, gli occhi chiarissimi, Gillo Pontecorvo sta parlando diffusamente del suo «Ogro». Senza intimidirci, succediamo con decisione allo sfarfallante telecronista, e attacchiamo subito, precisando che non gli chiederemo nulla di «Ogro» perché ormai ne sappiamo già tutto da un pezzo. L'impressione è che il regista, rimasto addormentato nel bosco, come è noto, dieci anni, non si fosse preparato a parlare d'altro che del proprio risveglio. Non sa cosa dire dei giovani autori e del giovane cinema italiano, che non conosce. Gli chiediamo allora, per agganciarci un po' al tema di «Ogro», del rapporto tra giovani e cinema come strumento per modificare il proprio ruolo nella società, ruolo che li spinge alla violenza.

«Non credo, dice, che il cinema possa, come strumento di espressione, dare sfogo ai bisogni dei giovani: in questo senso il cinema riguarda una frazione minima di giovani. Come spettacolo, rivolto ai giovani spettatori, può darsi, dipende dai casi, non saprei. Non credo nemme-

no io ad una "rivoluzione" nel mondo del cinema: le forze che lo governano non si spazzano via tanto facilmente. Può darsi che una evoluzione delle strutture del cinema si abbia con le nuove tecnologie». Se dovesse fare un film sui giovani, cosa farebbe? «Non so, dovrei prima riuscire ad entrare in contatto con dei giovani, farmi accettare da loro, per cercare di capirli, di conoscerli meglio». Un consiglio ad un giovane aspirante regista: «Comprarsi una cinepresa e farsi il film da sé. Poi farsi amico uno che si intenda di montaggio e curare con la massima attenzione questa che è la parte più importante per la riuscita di un film. Perché un film vive del suo ritmo e il ritmo nasce dal montaggio». È riuscito, senza citarlo, a parlare di «Ogro». «E poi raccomando di scriversi da sé i soggetti». Gli chiedo del suo progetto, per ora accantonato, di un film su Gesù. «Ci sarebbe da parlare mezz'ora. Il film che avevo progettato era sul messaggio di Cristo visto come un gigante di un'epoca storica simile alla nostra. Allora si sperava nel regno di Dio sulla terra: oggi esiste un'attesa simile, ma che si fa sempre più nebulosa con l'offuscarsi di tante certezze del passato. Sopravvive, tuttavia, oggi come allora, la fede, la speranza».

Paolo Pietrangeli

L'incontro con Paolo Pietrangeli avviene dopo una piccola gaffe involontaria con Nicola, anche lui presente nell'albergo e del quale il portiere ci aveva dato il numero della camera al posto di quella del regista di «I giorni cantati».

Non abbiamo ancora visto il film e parliamo soprattutto dei giovani: «I giovani che si sono formati sulle immagini dei mass-media possiedono un linguaggio mentale diverso e un diverso modo di rapportarsi alla realtà e al cinema. Se però sapessi in cosa consiste esattamente questo modo diverso, avrei risolto il problema del mio film. Già Moretti e Nichetti appartengono a due generazioni diverse. E diversa ancora è quella di Marco Modugno».

Il cinema è uno strumento valido per capire la realtà? «Lo scopo è quello».

Venezia è uno spazio giusto per un giovane? «Più dei fatti, è importante l'informazione che se ne dà. L'informazione può essere corretta o deformata. Così per un film è importante la collocazione. L'errore di Venezia è la separa-

zione tra giovani e meno giovani».

Quali sono i contenuti più interessanti della cultura giovanile? «La ricerca di felicità. E poi il profondo rispetto di partenza per le cose, l'onestà, senza finzioni. La sincerità». Il cinema può aiutare un giovane e come? «Se un giovane ha bisogno di aiuto gli consiglierei di scegliersi un'altra strada».

Cosa pensi di questo fenomeno della «privatizzazione» della produzione di film? «È un fatto interessante, che fa parte del discorso del personale che oggi è sulla cresta dell'onda; per me è importante utilizzare le cose come accadono, come ci vengono incontro. Come fa Scorsese quando descrive i propri genitori, il proprio quartiere, i propri amici».

E il rifiuto della professionalità? «Se vogliono buttare tutto per aria è giusto. Ma personalmente sono legato a un modo tradizionale di fare cinema. Ognuno deve essere libero di scegliere il proprio modo di esprimersi».

Cos'è stato per te, da giovane, il cinema? «Io il cinema l'avevo già in casa quando sono nato. La mia famiglia faceva cinema, e quindi mi è stato facile inserirmi. Ho fatto dei film come aiuto, poi un lungometraggio, intitolato «Bianco e Nero». Come esempio non sono molto esemplare».

Cosa è importante dire nel cinema? «Non c'è problema di contenuto. Ognuno deve utilizzare il cinema in buona fede per dire quello che pensa e per descrivere ciò che conosce».

Giacomo Rosselli

Una corsa e sul marciapiede raggiungiamo Giacomo Rosselli, il giovanissimo attore del film «Improvviso», della regista Edith Bruck. È insieme a Valeria Morriconi, che si ferma ad aspettarlo poco lontano. Dobbiamo confessare che il film non ci ha molto convinti, ma ci ha invece interessato questo suo debutto nel ruolo del giovane suonatore di violoncello. Giacomo ha diciott'anni ed è tutto l'opposto del ragazzino triste, lunatico e complessato del film. «Il mio è un mestiere bellissimo. Il successo non è indispensabile. A me il film è piaciuto, anche se è vero che il personaggio non mi somiglia affatto. Però mi ha colpito e affascinato. È una esagerazione, certo, ma è un modo per arrivare a esprimere la verità. Ho iniziato come tutti con dei provini, tanti, ma sempre senza spa-

ventarmi troppo. È uno dei segreti per riuscire, non avere paura. Valeria Morriconi mi ha aiutato e mi ha insegnato molto. Adesso reciterò in teatro nella sua compagnia: è una esperienza che mi attira moltissimo».

Monica Vitti

Con una telefonata in camera, cui risponde personalmente, riusciamo a fissare un incontro con una giovane di punta del cinema italiano degli anni sessanta, probabilmente la nostra attrice più impegnata a trasferire nei propri personaggi la evoluzione dei costumi e delle idee. Dicono che non sia bella, ma non devono averla guardata bene, perché Monica Vitti ha degli occhi meravigliosi e affascina immediatamente. Non è una diva, e nemmeno un'antidiva: è semplicemente se stessa, e piace proprio per questo. Vorrei sapere da lei come si trova il suo personaggio o di allora negli anni settanta e come si troverà negli anni ottanta. «Il mio personaggio, dice, è più attuale oggi di allora. Il fatto è che Antonioni faceva film che anticipavano i tempi di dieci anni. "L'avventura" viene capita e apprezzata meglio oggi. Tanto è vero che sto girando un nuovo film con Antonioni. Negli anni sessanta c'era un prevalere dei sentimenti, oggi c'è un forte desiderio di ironia o anche comicità: si tratta di caratteristiche chiave dei miei personaggi. Attraverso la comicità si rivela la realtà. Fare cinema vuol dire prepararsi con grande serietà professionale, ma bisogna evitare il rischio di rimanere prigionieri del cinema trascurando quello che c'è fuori, la vita. Io ho molti altri interessi oltre al cinema, e non li trascuro mai. Cerco soprattutto di restare in contatto con le esperienze importanti della vita. Il cinema italiano, checché se ne dica, resta uno dei migliori del mondo: un giovane può trovarsi molti modelli ed esempi. Ognuno però deve saper trovare il proprio. Una Vitti degli anni Ottanta? Non saprei, forse Isabella Rossellini, ma non l'ho ancora vista recitare. Fare la regista di me stessa? Ci ho pensato, ma temo di non poter poi più fare l'attrice, che è il lavoro che preferisco. La Biennale di Venezia è un grande ritorno, spero che arrivino anche i premi, tanti premi per tutti, anche per i costumisti, gli scenografi, i musicisti eccetera. Dei giovani autori mi è piaciuto moltissimo Nichetti, ha una personalità precisa e «Ratata-

plan» è decisamente un film riuscito. Se era più difficile essere giovani dieci anni fa o oggi? È sempre difficile essere giovani, in ogni epoca, ed è molto difficile stare nel cinema. Però il cinema è ancora uno strumento importante: rappresentandola, magari con tutta la fantasia a disposizione, ti fa accorgere della realtà cui prima non facevi caso».

Franco Bruno

Concludiamo le nostre interviste veneziane con una chiacchierata insieme a Franco Bruno, vicepresidente dell'AGIS, l'associazione dei distributori cinematografici. La voce del mercato, dopo quella dell'arte. «Il pubblico del cinema è composto per l'80% da giovani al di sotto dei venticinque anni. È un fatto di cui si deve prendere coscienza; la Biennale è un'occasione per sottrarre il cinema alla concorrenza del più condizionante dei mass-media, la televisione. I giovani si sono interessati a questo rilancio veneziano, e al discorso che porta con sé. Certo, è un emporio di film. Ma è necessario che il cinema trovi anche un traino economico per poter svolgere altre funzioni. Il problema economico deve essere tenuto sempre presente. Più si potenziano le strutture e più si diversifica il discorso cinematografico, tanto più si arriverà allo scopo di un cinema nuovo. Non credo ad un sistema distributivo alternativo, anche se

non abbiamo mai combattuto i cineclub. Il fatto fondamentale è quello di portare i film giusti al pubblico giusto, senza fare questione di etichette, o parlare di alternative fantasma. Una iniziativa che sarebbe positiva, e di cui si è parlato, è quella di un festival cinematografico per ragazzi, con schemi fuori da quelli della tradizione, sul tipo del festival di Avignone. Gestito dai giovani per i giovani».

Concludendo

Eccoci alla conclusione. Questo è il materiale che siamo riusciti a raccogliere nella nostra battuta di caccia nella foresta del Lido di Venezia. Abbiamo cercato di ordinarlo e presentarlo nel modo più chiaro. Il senso generale, il significato, il valore di tutto ciò che è stato detto, però, spetta a voi stabilirlo. Il nostro parere è che il cinema si sta ringiovanendo, e a vista d'occhio. Il cinema degli anni Ottanta vedrà allargarsi lo spazio dei nuovi autori e dei nuovi spettatori. È un fenomeno che andrà facendosi sicuramente sempre più consistente. Come ogni situazione in evoluzione presenta elementi di incertezza, di rischio, di imprevedibilità: spetta all'iniziativa di chi è interessato a non rimanere indietro, emarginato o travolto, prendere atto del fenomeno e scendere in campo con le armi che ha a disposizione.

CIACOLE VENEZIANE

di Ezio Leoni

Ipotetico colloquio tra due spettatori della Mostra internazionale del Cinema, organizzata dalla Biennale di Venezia. Impressioni e commenti sull'ambiente e sulle opere presentate nella rassegna.

Rosso. «E un'altra Mostra è andata», per dirla alla Guccini, si torna infine a casa e, ti dirò, non me ne dispiace molto.

NERO. Perché? Non ti ha soddisfatto questa

Biennale-cinema? Abbiamo visto un mucchio di pellicole nuove e «di firma», abbiamo intervistato personaggi illustri, preso parte all'acclamato convegno «Gli anni '80 del Cinema», non è abbastanza?

Rosso. Sarà, ma resto un po' deluso. Tanti film, tanti nomi, ma disperso il fumo che resta? Il leone col pulviscolo multicolore ha fatto il suo salto d'effetto, ma è proprio vero che non si sa dove atterra!

Lasciamo da parte la logorreica staticità del convegno, di utopici progetti e scarno presente, e l'emozione personale di aver avuto Scorsese a portata di mano. Mettiamoci faccia a faccia con le cose concrete, con le pellicole viste; c'è davvero di che gongolarsi?

NERO. Doveva essere la rivincita del cinema italiano, ma, a parte la simpatia a tutta sala per *Ratataplan*, mi pare sia stata quasi una Waterloo! Non ho visto *Il prato* e *Un dramma borghese*, ma a quanto ho sentito anche quelli...

Rosso. IL PRATO è «scappato» anche a me, ma sembra sia proprio una caduta di tono dei due Taviani, per UN DRAMMA BORGHESE puoi menar vanto per averlo escluso dal tuo interesse, non credevo che Vancini si lasciasse prendere così la mano...

NERO. Prendere la mano da cosa? Ti riferisci alla situazione scabrosa della figlia adolescente morbosamente legata al padre o all'intrusione «pepata» della Di Lazzaro?

Rosso. Ad entrambe le cose se vogliamo, anche il tutto è trattato con discreto contegno, ma soprattutto all'abbandonarsi di Vancini al «pastone» della commemorazione. Il film, ormai è risaputo, è tratto da un romanzo di Guido Morselli, autore bistrattato in vita e riscoperto solo postumo; questa riscoperta è stata così passionale, da parte di critica e lettori che ora anche il cinema sta preparando una «Morselli-wave» e questo *Un dramma borghese*, primo della serie, si appesantisce nel tentativo di ricreare la atmosfera oppressiva e stantia dell'esistenza morselliana ed il debito d'onore verso lo scrittore scomparso acuisce il drammatico fatalismo di una materia intimistica che al cinema finisce per «puzzare» da fotoromanzo incestuoso.

NERO. È un Edipo-revival insomma, anche Bertolucci ha portato agli estremi il legame affettivo madre-figlio. LA LUNA lascia davvero perplessi: è splendida coreograficamente, miscela intimismo, melodrammaticità ed ironia con naturalezza, raggiunge nel finale l'epicità comunicativa nell'affiancare alla drammaticità della lirica (la madre, soprano, sta provando «Un ballo in maschera») le problematiche personali (il ritrovarsi, dopo oltre dieci anni, tra padre e figlio); ma alla lunga sovraccarica lo sguardo con l'eccessiva ricercatezza formale ed oltre a tutto non «lega» contenutisticamente col cuo-

re popolare. Il tema del rapporto bertolucciano tra madre e figlio, in cui alla fine il sesso prevarica le restanti argomentazioni, quando regge all'extrapolazione in un contesto sociale? Può essere un compiacimento filmico per chi ama le elucubrazioni psicanalitiche nel cinema, appaga probabilmente i cinephiles del regista parmense che certo gradiranno l'autobiografismo spicciolo ed il suo autocitarsi (la cascina di *Novecento*, l'oste de *La strategia del ragno*), ma con i tempi che corrono è quasi irritante il parafrasare con superficialità sul vuoto adolescenziale e sul travoltismo autoappagante e lo emarginare a semplice pretesto narrativo l'angosciante realtà della droga giovanile.

Rosso. Dispace proprio vedere Jill Clayburgh, la simpatica protagonista di *Una donna tutta sola*, invischiata in questo «mielodramma», ma che dire di Valeria Morriconi (la mancata Annie Girardot italiana secondo alcuni) così poco sfruttata dal cinema nostrano e riapparsa a Venezia nel deprimente IMPROVVISO di Etith Bruck? La storia di Michele, che «tariato» da una famiglia (madre e zia) iperprotettiva e da una società freddamente estranea, eplo-de nel delitto a sfondo sessuale, è davvero patetica, lenta e mal calibrata! Pensati che durante la conferenza-stampa, uno spettatore per ribattere alla regista, indignata per l'ineducazione del pubblico che aveva riso durante le scene più tristi del film, l'ha bollata di brutto: «Credevo dapprima che quel far cadere nel ridicolo i momenti tragici fosse un nuovo processo stilistico, poi ho capito che era solo incapacità di raccontare...».

NERO. Forse quello voleva alludere a quando i carabinieri portano via il protagonista e la madre affranta gli rivolge un premuroso «Copriti» e gli passa... gli occhiali da sole.

Neanche da confrontare comunque con gli spositi di contenuto, di sceneggiatura, di regia, di AMMAZZARE IL TEMPO. Ammazzare il cinema si dovrebbe dire È solo un fotoromanzetto scurrile con recitazione e dialoghi squallidi, e con nudo e sesso per la sazietà commerciale. Per fortuna che il pubblico non sembra così scemo e gli ha procurato la sequela di fischii più calorosa sentita in Sala Grande. Ma il romanzo omonimo da cui è tratto (di Lidia Ravera, quella di «Porci con le ali») non ha avuto un buon successo di pubblico?

Rosso. Io il libro l'ho letto — a dire il vero ho resistito solo fino a metà — ma lì almeno c'era qualcosa di originale: uno stile, sia letterario che di vita, sconclusionato, a getto continuo, tanto asfittico nella mancanza di valori quanto narcisistico nel prenderne coscienza; il film invece è un calderone di luoghi comuni, messi anche male insieme. La sceneggiatura è della Ravera stessa, la regia del suo uomo Mimmo Rafele: proprio un disastro familiare!

NERO. Chi ci ha rimesso è stato Giulio Questi; il suo L'UOMO DELLA SABBIA, presentato ne «La Notte di Officina» dopo la pellicola di Rafele, ha trovato un pubblico stanco (erano passate le due) e maldisposto. Ce ne siamo andati quasi tutti pur se non sembrava malvagio.

Rosso. Chi ci ha guadagnato è stato invece Paolo Pietrangeli. Ancora col ricordo di *Amazzare il tempo*, il suo I GIORNI CANTATI (da parafrasarsi «I giorni scontati»!) è apparso decente ed è così sfuggito alla doverosa salve di fischi. È incredibile che un regista non sprovveduto, non imbecille professionalmente possa costruire un «piattume» simile.

Monocorde, di uno «scontato che più scontato non si può» (la «forma» da carosellino gli sta a pennello vista la sfacciataggine con cui qua e là pubblicizza vari prodotti di consumo), Pietrangeli attinge al linguaggio cantautorale italiano per «sraccontare» la crisi esistenziale di un trentenne che non comunica coi coetanei e che cerca prima il dialogo, poi il cameratismo (ma il tentativo di plagio è in agguato) con la nuova generazione. Omicidio e suicidio esibizionistico sono gli unici sbocchi per il protagonista ci dice Pietrangeli — anche attore —, noi vorremmo consigliargli caldamente meno retorica e meno furberie commerciali (le apparizioni di Guccioni — sob! — e le scenette di Roberto Benigni, peraltro le uniche cinematograficamente sostenute), maggiore coscienza del rapporto strutturale tra ritmo e pausa, tra dialoghi (validi però) e silenzi, tra recitazione «astratta» e presenza svolgliata, tra nudità interiore e nudità corporea, tra vuoti esistenziali e buchi scenici.

NERO. Sei troppo cattivo, forse, ma, in ogni caso mi stupisce la partecipazione della Melato. È un'attrice capace e seria, ma non li legge più i copioni, prima di accettare una parte? Guarda la spagnola Angela Molina, invece. A *Quel-*

l'oscuro oggetto del desiderio di Buñuel, ha fatto seguire una prova impeccabile in OGRO. Unica donna assurta a ruolo di protagonista, appare la più vera, la meno implicata nelle dispute di retorica politica del soggetto di Gillo Pontecorvo.

Rosso. Perché? non ti è piaciuto OGRO? In fin dei conti è un film costruito puntigliosamente sequenza per sequenza, ponderato nella scelta narrativa dell'intreccio tra presente (gli attentati odierni dell'ETA ai danni della milizia civica spagnola) e passato (l'esecuzione ad opera della stessa associazione del primo ministro Carrero Blanco, simbolo dell'oppressione del regime franchista), nel confronto dialettico dei protagonisti e nella continuità della tensione drammatica.

NERO. Niente da dire, dei grossi prodotti italiani è quello più riuscito; Pontecorvo è un regista meticoloso ed impegnato, e nel contesto nazionale la condanna — nel film, da parte dei partigiani di un tempo —, al terrorismo ad oltranza dei giorni nostri in uno stato democratico, è una campana che non suona certo a sproposito. Certo, fa un po' sorridere il sentire un operaio di Madrid parlare limpido e carismatico come Berlinguer!

Rosso. E c'è poi da chiedersi, dal punto di vista filmico, se è proprio questa la strada nuova per uscire dalla crisi. Quello di Pontecorvo è un cinema altamente professionale, ma senza età e quindi, se vogliamo, già visto, già datato.

NERO. Parliamo allora di questo cinema giovane e alternativo: Modugno e Michetti, sono quelli i nomi!...

A dire il vero però l'alternativa massima è quella di Jean-Marie Stranb e Danièle Huillet con DALLA NUBE ALLA RESISTENZA.

Rosso. Impeccabile come ricerca formale, commercialmente virginale e contenutisticamente affilata, ma la staticità funzionale dell'occhio filmico è ancora difficile da digerire. Quando poi si propongono opere del genere a notte inoltrata diviene arduo non solo la partecipazione emotiva ma anche la presenza fisica (molta gente ha lasciato ben presto la sala) o almeno cosciente (devo confessare che anch'io mi sono assopito per un po').

NERO. Torniamo a Marco Modugno. Il suo BAMBULE' (presentato in «Spazio aperto») è

un'operina artigianale (super8 gonfiato a 35 mm.), ma cresce in qualità con lo scorrere della pellicola; i riferimenti a Moretti sono ovvi però qualcosa di consolante c'è, non credi?

Rosso. Chiamerei in causa anche Fellini per la disavventura del lavoro alla pensione (molto intensa la zoommata sulla vecchietta suicida), ma la cosa migliore resta il taglio registico-fotografico che va rivelandosi sul finire. Sarà l'amore di Modugno per Cassavetes, sarà l'abilità dell'operatore che ha fatto esperienza in tv, ma se il figlio di papà (non dimentichiamo il peso, per l'andamento di mercato, di avere alle spalle il Mimmo nazionale!) continua su questa strada e si sgrezza del morettismo calcando con polso fermo sul soggetto e non sulle macchiette, qualcosa di buono può venir fuori.

NERO. Per Maurizio Michetti e per il suo RATATAPLAN si può ben dire che qualcosa di buono è già venuto fuori. L'applauso scrosciante alla prima, la ressa a tutte le proiezioni successive sono la prova di una notevole presa sullo spettatore e una volta tanto il giudizio critico non può che suffragare il gusto del pubblico. Sul suo rapporto col film, con la realizzazione e la produzione Nichetti ha detto tutto nell'intervista ed è davvero piacevole sentire, e specialmente vedere, che il cinema comico ha trovato un interprete intelligente a livello sia di ispirazione sia di furbizia commerciale. In *Ratataplan* egli è autore, regista ed attore e sa far sua la lezione classica di Keaton e Chaplin, mette a frutto l'esperienza e le amicizie d'ambiente del suo lavoro con Bozzetto (a proposito, te lo ricordi nei panni del direttore d'orchestra in *Allegro non troppo?*), trasporta pari pari la sua ricerca mimica con i soci della cooperativa «Quelli di Grock» e caratterizza il tutto con l'emarginata insoddisfazione dei giovani disoccupati ai quali fa corrispondere non la passività rinunciataria ed intellettualistica del mondo romano di *Ecce Bombo*, ma l'industriosa effervescenza di un novello brambilla milanese.

Rosso. Quello che dà speranza non è solo questa fiducia nichettiana in una realtà giovanile non abulica ed «autocosciente», ma decisa a realizzarsi nella creatività e nell'impegno, ma pure la spigliatezza e l'inventiva professionale che accompagnano l'ingegnoso ingegner Colombo dallo smacco nella grande azienda all'impegno come cameriere nell'assurdo bar di peri-

feria, dagli esperimenti teatrali d'apertura popolare alle strane avventure amorose, fino alla scoperta della felicità in ciò che ci è davanti tutti i giorni, in una vita semplice e spontanea.

C'è il rischio che, nella ricchezza di trovate di *Ratataplan*, Nichetti abbia già esaurito gran parte della sua vena, ma in ogni caso i dieci minuti iniziali di questa sua opera prima — con quell'albero multicolore che umilia la grettezza dell'ambiente di lavoro, ma che gli è fatale per l'assunzione (il pericolo sociale della fantasia!) — restano un brano quasi d'antologia.

NERO. Forse, in fondo, ci esaltiamo troppo per quest'unica ventata di brio italiana. Guarda la implacabile sicurezza dell'Hollywood-system; altro che crisi del cinema oltre oceano! Prendi SAINT JACK di Peter Bogdanovich, non c'è una sbavatura. Un avvincente romanzo coloniale (qualcuno ha tirato in ballo Conrad) in cui l'ottimo Ben Gazzara impersona un ruffiano americano, residuo della guerra di Corea, affaccendato a trovar donne ai turisti in una Singapore che è la sua casa da anni, ma che ancora gli è infidamente ostile. Così quando osa aprire la tanto sospirata casa d'appuntamenti una gang cinese gliela riduce a pezzi e gli tatua le braccia di parolacce. Ma Jack Flowers non batte ciglio: si fa trasformare le istoriazioni oscene in un intarsio floreale e si imbarca in nuovi affari. Glieli procura un cinico agente della CIA (interpretato dallo stesso regista) e tutto fila liscio finché la nuova proposta di lavoro non implica un losco tentativo di ricatto. Allora Jack si tira indietro anche se ciò gli permetterebbe di raggranellare tanto denaro da poter rimpatriare. Cosa lo ferma? Un codice morale che turba il cuore anche di un protettore incallito? L'amore per una città, per una gente che ormai sono la sua nuova patria, il suo mondo? Bogdanovich sfuma sulle motivazioni, si ferma alla pennellata umana di forte calore, dipinge indimenticabilmente Singapore e tratteggia il personaggio di Jack con una carica partecipativa che assorbe e convince, non trovi?

Rosso. Non dimenticare che Bogdanovich è un esperto dei temi classici del cinema e si diverte a rivisitare e a rinnovare creativamente i generi. Certo che stavolta il revival è più nell'ispirazione e meno nelle ricerche cinefile. Egli rivolge qui l'attenzione particolarmente al per-

sonaggio ed al contorno umano e ribadisce di essere un autore di grande capacità critica ed un piacevolissimo story-teller.

NERO. È indiscutibile che la tradizione tiene, ma anche il professionalismo alternativo cresce e si realizza creativamente. Cassavetes ha fatto scuola e EL SUPER, una produzione USA diretta dai cubani Leon Ichaso e Orlando Jimenez-Leal è una delle cose migliori di questa Biennale. La nostalgia dell'esule Roberto, che, nel freddo, atmosferico e sociale, di New York, sogna la sua Cuba «rubatagli» dalla rivoluzione castrista, è schietta e vibrante. *El Super* ha purezza espressiva del documentario, i colori di una cromaticità realista (il particolare tecnico della pellicola molto sensibile e «granosa» è un tocco di notevole sensibilità) e la recitazione cordiale e frizzante di attori di forte caratterizzazione (indimenticabile la versione originale con i dialoghi in cubano strettissimo). Ci si sente a proprio agio come davanti ad un filmetto di famiglia, al contempo si apprezza la lucidità tematica e ci si immedesima nell'insoddisfazione del protagonista.

Rosso. Il bello è che c'è un interminabile discorso politico, ma è più una sferzata passionale che un'esposizione ideologica; non conta se gli emigrati ce l'hanno a morte con Castro e se la rivoluzione cubana è fondamentale o non nella storia mondiale, conta il clima umano che la situazione provoca, la paranoia di Roberto a causa di quel condominio sempre da rattoppare, l'asperazione per il duro inverno newyorkese. Non si può non sorridere con lui quando, deciso il trasferimento al sole di Miami, sentenza distaccato «La neve è bella» o guarda infine senza odio il fuoco scoppiettante della caldaia, sua nemica di tante notti di lavoro.

NERO. C'è poco da fare, in America la sperimentazione dà alla fine i suoi frutti. La ricerca vista in ANTOLOGIA UNDERGROUND USA (American Independent Filmmaking) e in NEW AGE ANIMATION non è solo esercitazione tecnica o alternativismo sterile ma una delle facciate di un'industria multiforme.

Rosso. Però erano noiosetti, non si può negarlo; e pure le pellicole di ANTOLOGIA LES BLANK e FOUR JOURNEYS INTO MYSTIC TIME (Shirley Clarke) scivolano per quella china. Buona comunque l'ideuccia di disperdere

per la sala il profumo di una zuppa, in parallelo a quella che si vede sullo schermo (*Always for Pleasure* di Les Blank)...

Uno sbocco ugualmente fuori dagli schemi e più alla portata di tutti (sia in percezione che in realizzazione) è comunque il *Laboratorio Martin Scorsese*, non tanto nel curioso THE BIG SHAVE (1968) quanto nei recenti ITALIANAMERICAN e AMERICAN BOY: A PROFILE OF STEVEN PRINCE.

NERO. Beh, lì è da lodare il coraggio di un regista affermato che si cimenta in interviste senza artifici nè sceneggiatura, ma che dimostra il suo estro nella ricerca dei temi e dei personaggi, nella sapiente preparazione delle domande.

Rosso. Scorsese è un filmmaker eccezionale e convince in ogni genere. Scopri *ItalianAmerican* e *Americanboy* e dici «ecco un nuovo stile valido!», poi vedi HAPPY ENDINGS (uno spezzone della copia originale di *New York New York*, poi tagliato per esigenze di durata), colossale, un musical in linea con la Hollywood più opulenta, e non poi che esclamare «splendido!».

NERO. Se portiamo il discorso sulla «mise en scène» occorre ribadire che tutta la generazione uscita dalla scuderia di Corman ha le mani in pasta; basta citare Coppola, Spielberg, Lucas. Quest'ultimo vive d'intuizioni sul gusto del pubblico. Ora è passato a fare il produttore esecutivo ed ha commissionato allo sceneggiatore Bill Norton la regia di MORE AMERICAN GRAFFITI. È un gioiellino, non trovi? Si riprendono le storie di quattro dei personaggi del primo film (ci sono tutte le stesse facce tranne Dreyfuss che è ormai un divo per altri ruoli) e si confezionano altrettanti episodi: uno è ambientato nel 1964 — John Millner è impegnato nelle finali automobilistiche locali e nella conquista di una biondina islandese —; uno nel 1965 — Terry The Toad supera l'angosciante esperienza vietnamita e riesce a farsi dare per disperso —; un altro nel 1966 — Debbie, ex-ragazza di Terry, si mette con uno scalcinato hippie, cerca di trovargli un posto in un complesso, alla fine, tradita, trova l'amore nel capo del gruppo —; l'ultimo nel 1967 — Laurie e Steve Bolland, sposati, con (leggi «a causa di») due bambini, vivono una crisi coniugale proprio nel bel mezzo della contestazione giovanile e delle cariche della polizia nei campus universitari —.

Sceneggiati gli episodi li si unisce nostalgicamente (tutti e quattro si concludono nella notte di capodanno), li si caratterizza stilisticamente (per la corsa dei drugsters viene adoperato lo schermo panavision del primo *American Graffiti*, il reportage sulla guerra acquista veridicità con l'uso del 16 mm, l'ambiente hippie è reso con l'accorgimento psichedelico di spezzettare l'immagine in più riquadri distinti — le vicissitudini degli sposini sono riprese con il linguaggio televisivo degli anni 60) e li si suddivide ognuno in 12 scene di due minuti l'una (il tempo di una canzone dell'epoca che fa da contrappunto sonoro), poi si mescola il tutto. Ecco così un mosaico un po' difficile da seguire ma piacevolissimo, novantasei minuti di spettacolo, quarantotto scene e quarantotto canzoni, una schiera di personaggi accattivanti, un po' di

moralismo, un po' d'ironia e di romanticismo e molto divertimento. «That's entertainment!».

Rosso. Aggiungi pure «Questa è furbizia!». Lo ammetto di buon grado, è piaciuto moltissimo anche a me, ma questo tecnicismo commerciale così sfacciato quasi mi irrita. Anche Philip Kaufman con *THE WANDERERS* fa un bel film, tutto da seguire, ma a ben guardare ti accorgi che è un oculato miscelaggio tra *The Warriors* (I guerrieri della notte), *American Graffiti* e *Animal House*, e se ripensi ad un film precedente del regista, *The White Dawn* — che vantava un rigore culturale indimenticabile — c'è da temere che anche Kaufman si stia bruciando.

Al di là dei rimpianti comunque, *The Wanderers* è da vedere, non fosse altro che per la sequenza in cui Richie, il protagonista, segue la

FOTO-INSERTO

1-2. RATATAPLAN

di Maurizio Nichetti

Uno charlot meneghino gioca a ricostruire il sorriso di una città che apprezza solo fantasie in grigio: le folli imprese dell'ingegner Colombo.

3-4. I GIORNI CANTATI

di Paolo Pietrangeli

Due generazioni di giovani si osservano, si studiano, si confrontano. Fino a che punto si capiscono?

5. BAMBULE'

di Marco Modugno

La vita è sogno, il cinema anche. Un gruppo di ragazzi che fa cinema sul sogno di un gruppo di ragazzi di fuggire dalla propria incapacità di vivere.

6. LA LUNA

di B. Bertolucci

Un «ultimo melodramma» sulla crisi dell'adolescenza e sui misteri lunari del rapporto tra madre e figlio.

7. ANCHIETA, JOSE' DO BRASIL

di Paolo Cesar Saraceni

L'incontro tra la civiltà cristiana e la cultura degli indios brasiliani nella vita di un uomo che credeva innanzitutto nella dignità di qualsiasi essere umano.

8. SOLDADOS

di Alfonso Ungria

La melanconica dolcezza del ricordo quando si è perso tutto: la guerra, la sicurezza, i legami con gli altri, il futuro. Fuori dalla storia, l'amore per la vita senza aggettivi. Un altro melodramma moderno.

IN COPERTINA

Maurizio Nichetti in «Ratataplan».









ragazza dei suoi sogni fino alle soglie di un locale; non ha il coraggio di varcarla, però, all'interno c'è un mondo che non è il suo. Non ci sono i bulletti impomatati delle bande di quartiere, ci sono giovani seduti, attenti ed in silenzio, e sullo sfondo si staglia un'esile figura riccioluta: è Dylan che canta «The Times they are a-changin'» (I tempi stanno cambiando)...

NERO. D'accordo, ci siamo pasciuti del colosso USA, ma se il cinema italo non regge di forza il confronto, che dire del rimanente panorama mondiale?

Rosso. Non va così male, poi. La Francia, ad esempio, è stata la reginetta della mostra con la RETROSPETTIVA MARCEL PAGNOL, il programma televisivo FRANCE, TOUR DE TOUR DEUX ENFANTS di Jean Luc Godard e Anne Miéville e *Passa Montagna*, opera di esordio di Jean Françoise Stevenin. Aggiungo FUNERALI A BONGO: IL VECCHIO ANAI che ha ricevuto il premio speciale della critica internazionale...

NERO. Una scoperta potrebbe essere PASSA MONTAGNA. Serge che vuole costruirsi una casa-rifugio a forma di uccello nell'area forestale ai piedi del Jura. George che lo incontra casualmente (un guasto alla macchina e Serge fa il meccanico...) e che si aggrega nella ricerca di una mitica vallata, ideale per la realizzazione del progetto. Il passare le ore — e le montagne — insieme, talvolta fraternizzando, spesso silenziosi, accumulati più dalla partecipazione interiore alla maestosità dei luoghi che da una confidenziale presentazione umana. Il valore della ricerca di un eremo extra-urbano, della solitudine, di un'amicizia di poche parole ma di profondità interiore. Sono temi intimisti, di una purezza intrinseca cara alla tradizione francese e permeati di una fissità di situazioni e di una incombenza di paesaggi che ha ricordato il nuovo cinema tedesco (Stevenin ha lavorato sia con Truffaut che con Fassbinder). Ci vuole coraggio a realizzare un film del genere, sicuri che il rapporto col vasto pubblico sarà difficile.

Difficile è stato anche, ma in senso negativo, il mio rapporto con il film ANCHIETA, JOSE' DO BRASIL, di Paulo Cesar Saraceni (Brasile). Era noioso, ingenuo; all'inizio poi sembrava quasi Zeffirelli, tutto natura e misticismo.

Rosso. Questo è vero, ma credo che nel nostro chiedere alla Mostra qualcosa di più sia sottintesa un'opera come quella di Saraceni. Dice il Catalogo della mostra: «Il film è un poema epico in cui si mescolano mitologia e leggenda, e mette in luce l'importanza della Compagnia di Gesù nella formazione cristiana del popolo raccontando la vita e l'opera del famoso padre gesuita mostrando il ruolo che Anchieta ha avuto nella definizione dei rapporti degli europei con la popolazione indigena, e più tardi con gli schiavi negri». E Saraceni, regista di sinistra, già tra i promotori del «Cinema nuovo» brasiliano: «L'umanesimo e la grande santità di Anchieta mi impressionarono fin dalle prime letture di una ricerca filosofica che durò tre anni. Mi sono appassionato per un personaggio appassionato del Brasile... *Anchieta, José do Brasil*, è la storia di un sogno e di una passione. Il film inverte tutte le concezioni della storia ufficiale brasiliana; come pure il pensiero degli intellettuali più rinnovatori sull'Apostolo José de Anchieta. Anchieta non è il nostro primo catechizzatore, Anchieta nella mia versione non è un catechizzatore, bensì per la sua passione per il Brasile e per gli Indios brasiliani, il giovane prete spagnolo è stato catechizzato da essi».

Novità di struttura (le professioni di fede, sul sagrato della missione, dei vari personaggi), lirismo nella partecipazione alla vita naturalista degli indigeni e nella rappresentazione, in contrappunto, della dominazione spagnola, squarci mistici (l'Ascensione di Anchieta, il Battesimo del capo Indio) che volutamente rallentano ed enfatizzano il già solenne incendiare della narrazione, il funerale finale in cui Anchieta ritorna simbolicamente in vita nella festa dell'entusiasmo popolare, dell'indomita vitalità della «sua» gente...

NERO. Va bene, va bene, che i brasiliani siano esuberanti lo si è visto anche in VEREDA TROPICAL (Joaquim Pedro De Andrade) dove il protagonista sceglie per compagna d'amplesso un'anguria e consiglia ad una sua amica di accoppiarsi con melanzane ed altri ortaggi oblungi. Fantasia, ironia e ... inutilità, anche se, bisogna ammetterlo, con meno volgarità di tanti film sostanzialmente meno «spinti». Ma se vogliamo parlare di serietà professionale ed autocontrollo della materia, allora bisogna citare soprattutto...

Rosso. Chi? Il giapponese Kaneto Shindo e il suo STRANGOLAMENTO forse?

NERO. No di certo, so che lì, in neanche due ore di proiezione si susseguono violenze (il rapporto tra padre e figlio), tentativi di stupro (il patrigno sulla figliastra — il figlio sulla madre), sesso (il giovane e la giovane, ripetutamente, sulla neve), omicidi (il giovane uccide il patrigno della giovane — il padre elimina il figlio «pericoloso») e suicidi (la giovane per il rimorso della morte del patrigno — la madre traumatizzata per la perdita del figlio). Il regista ha davvero la mano pesante!

Scherzi a parte, volevo riferirmi a MARATONA D'AUTUNNO, l'apprezzatissima «commedia triste» del sovietico Georgij Danielija. Col protagonista, Andrej P. diviso tra stressanti impegni, amici assillanti, moglie noiosa e amichetta carica, sai quante parentesi «sconce» sarebbero riusciti a ficcarci i nostri sceneggiatori? Invece Danelija ha giocato tutto sul morbido e sull'amaro, senza impulsi violenti bensì con una dosatissima analisi del quotidiano ed una riflessione sorniona sull'individuo. Si sorride a veder il professor Petrovic incapace di non accompagnare l'amico danese nell'improrogabile footing giornaliero, sopportare gli strafalcioni letterari di una collega traduttrice che lo costringe ad aiutarla col ricatto della sua relazione extraconiugale, barcamenarsi tra consorte ed amante, tra le reciproche scenate di gelosia e le possessive manifestazioni d'affetto.

Ma più scorrono i fotogrammi e più ci ameregiamo, partecipiamo al suo calvario di mezzaetà, lo compatiamo povero Andrej, sempre troppo «preso» per poter non solo sbrigare diligentemente il proprio lavoro ma pure per verificare il proprio essere. Così, inesorabilmente, egli continua ad incalzare se stesso, ad affannarsi a destra e a manca, a dire di sì a tutti, impacciato socialmente tra il desiderio di non arrecare dispiacere agli altri e la coscienza di una volontà scarsa, di una personalità immatura.

Rosso. Davvero incisivo, bisogna ammetterlo. Non per niente il soggetto è di Aleksander Volodin, uno dei due più grandi drammaturghi russi viventi. La problematica è universale e contemporaneamente si respira l'aria dei paesi dell'Est; è uno degli aspetti affascinanti del cinema: crollo delle barriere nelle tematiche e l'af-

flato ambientale che assorbe l'insieme, che fa del film un'opera culturale non solo nel trasmettere contenuti o ideologie, ma anche nel divulgare una forma mentis, i costumi di un popolo, di una società.

Ti chiedi cos'è questo raptus critico? È forse un tentativo di salvare due film mediocri come LE NOZZE DI ZEIN (Khalid Siddik - Kuwait) e LA MORTE DEL PORTATORE D'ACQUA (Salah Abu Seif - Tunisia/Egitto), citabili giusto per l'immagine culturale che ci propongono dei loro paesi d'origine; ma è soprattutto il preambolo per iniziare la mia campagna pro SOLDADOS (Alfonso Ungria-Spagna).

NERO. Ma se tutti l'hanno bollato come melodrammone insulso?! Alla scena di sesso finale iterata a dismisura (con il boato delle bombe a soverchiare il tumulto dei «sospiri») il pubblico ululava e sghignazzava esasperato!

Rosso. Touchet, per quanto riguarda quella scena Ungria avrebbe dovuto avere più senso della misura, anche se in fondo era adeguata a tutta l'impostazione ritmica e stilistica dell'opera (si potrebbe parlare di «amplesso cartartico»). È vero, *Soldados* è un melodramma, lungo, lento, patetico se vuoi; però carico di lirismo e sostanzialmente «spagnolo». Siamo abituati alle sferzate grottesche di Buñuel, all'intimismo di Saura, ma se è una realtà storico-culturale l'osmosi tra l'animo della Spagna e il gusto della metafora e del barocco, è anche un dato di fatto che il cinema post-franchista sta riscoprendo la nostalgia documentarista ed il filone del film-verité. Il regista, rifacendosi al romanzo «Las Buenas Intenciones» di Max Aub, supera la dicotomia tra le due tendenze, sviscera pienamente la tensione ad un autodecadimento delle proprie lotte intestine e delle crudeltà e contraddizioni della guerra civile e racconta, con prolissità espressiva e gravidanza comunicativa, l'avventura di tre giovani soldati in rotta, il loro passato e il loro presente, mentre vagano sbalottati dalla violenza della guerra. Lascia spazio ora all'imbeccata politica, ora al dramma umano, mescola senza priorità di strutture «contemporaneità» e flash-back. La leziosità, che talvolta può infastidire, è funzionale al testo, allo spirito spagnolo, bendisposto verso l'orchestrazione commovente e le tonalità forti. Inoltre la fotografia è splendida, sono azzeccate le caratterizzazioni dei personaggi e

l'ampio respiro latino lievita in una drammatizzazione poetica e fatalista che mi ha rammentato la grandiosità de *La Recita...*

NERO. Insomma, se proprio si dovessero dare questi premi...

Rosso. Ma è possibile che non si riesca a ragionare se non per classifiche?!

NERO. Lascia perdere, concediamoci questa debolezza. Il tuo «Leone d'oro» quale sarebbe? *Soldados* forse?

Rosso. Calma, calma. Non dimenticare la mia passione hollywoodiana, la sorpresa Nichetti e considera inoltre che alcuni film non siamo neppure riusciti a vederli. Pensa a quelli di cui parlavamo prima e poi gli altri che per vari motivi abbiamo dovuto escludere dal nostro interesse: *IL FIUME* di Faisal Al-Jasiri (Iraq), *I GIORNI SCORRONO SULLA TERRA* (Goran Paskaljevic - Jugoslavia), l'ungherese *PRESENZA* di Miklos Jancso (questo in realtà io l'ho visto, ma mi è rimasto abbastanza «lontano», come «non percepito»), *CINEMA* di Liana Eliava (Urss), *CLAIR DE FEMME*

di Costa-Gavras (era in francese!), *DAJI HE TADE FUQIN* di Wang Jiayi, dalla Cina, *WEST INDIES STORY* di Mel Hondo (una produzione di più stati africani), *A KIS VALENTINO* (Andras eles - Ungheria) e soprattutto *LA NOUBA DES FEMMES DU MONT CHENQUA* dell'algerina Assia Djebar. Per esso il giudizio generale è stato positivo — il commento peggiore che ho sentito è risultato «Noioso, ma con degli spunti magnifici» —, ha ricevuto il premio (ex-aequo con *Passa Montagna*) della Federazione Internazionale della Critica Cinematografica...

A questo punto c'è da chiederci se la Biennale è Mostra culturale o Festival di prime visioni. Forse il Cinema per molti è ancora soltanto un vezzo per chi ha tempo e soldi da buttare, oppure uno spettacolo per abbindolare le masse, o, ancora, un divertimento intellettualoide e salottifero.

Chissà se Galasso e Lizzani sono davvero coscienti di tutto ciò, se operano, preoccupati, per risolvere il dilemma o se sono tacitamente consenzienti al gioco? Vittime o colpevoli?

LA MERLETTAIA

di Claude Goretta

Una donna senza storia

Immaginatevi una notte di tempesta, il buio squarciato d'improvviso da un lampo che illumina la strada per un attimo. Una o più figure sorprese dalla luce apparire ai nostri occhi e poi dileguarsi nella oscurità riemergente. Che ne sarà di loro, quale sarà la loro storia? Anche Beatrice è una figura che ci appare un istante, una donna senza storia, di cui abbiamo la fotografia di un momento, ma che non sappiamo come finirà.

Diciottenne, Beatrice lavora come apprendista in un istituto di bellezza parigino. Vive con la madre ed ha per amica Marilena, tanto superficiale e cialtriera, eternamente legata a uomini sposati o più vecchi di lei, quanto Beatrice è

silenziosa, tranquilla e semplice. Dopo un'ennesima delusione amorosa di Marilena, le due amiche partono per una vacanza a Cabourg, sulle spiagge dell'Atlantico. Ben presto Beatrice si ritrova da sola, perché Marilena ha scovato un nuovo amante, ma un giorno conosce François, studente universitario.

Il loro incontro è intriso di timidezza, di ingenuità. I discorsi dell'uno e i silenzi dell'altra sembrano fondersi perfettamente e i due si credono così uniti da andare a vivere insieme a Parigi. Ma qui tutto è diverso, gli amici di François troppo intellettuali, gli ambienti da cui provengono influiscono sul loro rapporto. Gli stessi silenzi di Beatrice sono interpretati da François come espressione di noia e perciò decide di abbandonarla. La ragazza accetta

senza recriminare, ma ormai la sua vita si è spenta. Ricoverata in un ospedale psichiatrico dove François andrà a trovarla senza esserle d'aiuto, resterà a sedere nella silenziosa sala di lavoro dell'ospedale fra manifesti di favolosi paesi greci e lavori all'uncinetto.

Una donna senza storia, si diceva, ma anche una storia banale, quotidiana, una vicenda che potrebbe scorrere dietro il viso di qualche persona che passa per strada.

La luce della vita colpisce Beatrice e la illumina.

È una persona che altri potrebbero definire insignificante, un volto tra la folla, una piccola voce che quasi non si sente.

Del mondo conosce poco o nulla, si divide tra la casa, la madre, il lavoro e l'amica Marilena. Quest'ultima, nella sua sterile vitalità è molto più insignificante di «Pomme» (come è chiamata Beatrice, golosa divoratrice di mele), ma reagisce al suo vuoto con l'esibizionismo di chi cerca disperatamente qualcuno che finga di interessarsi a lei. Beatrice, al contrario, non è vuota, si apre alle nuove conoscenze con il candido stupore del poeta, ma uno stupore interiore, non decifrabile da chi si ferma solo all'esteriorità, all'apparenza. Il suo contatto col mare (da lei visto per la prima volta), con la natura, è muto, le sue lunghe passeggiate non sono peregrinazioni senza meta, ma comunicazioni sotterranee, intime e delicate.

Per questo forse non ama il chiasso della gente che si ammassa vociante sulla spiaggia e preferisce sedersi sulle rive deserte o sola in un caffè.

L'incontro con François è la scoperta dell'amore, un amore fragile e gentile, almeno sin quando restano a Cabourg.

La timidezza e l'impaccio di François si spiano alla dolce riservatezza e al genuino candore di Beatrice (gli si concede come un vero dono d'amore), forse il ragazzo si innamora di lei per come resta ad ascoltare le sue parole e per come gli sorride tranquilla e nell'impeto della passione, nell'entusiasmo di questo meraviglioso gioco si decide a vivere con lei.

Ma a Parigi tutto è diverso. Di nuovo nel suo ambiente naturale, François dimostra di non saperla capire. Pensa soprattutto a se stesso, la trascina nel suo mondo (mentre in quello di lei mostra chiaramente di essere insofferente),

fatto di intellettuali impegnati a sputare sentenze e a discutere al vento (e Beatrice, docile, ascolta), vede solo la fine degli studi, si preoccupa di «arrivare». Rimprovera a Beatrice di avere interrotto gli studi (e in realtà si vergogna di lei), ma lui stesso non sa e non riesce a spiegarle gli oggetti delle loro discussioni.

Quando la presenta in famiglia, prototipo della tipica famiglia borghese che vorrebbe vedere il proprio figlio accasato con qualche buon partito, subisce l'influenza del giudizio dei genitori, dimostrandosi ancora più debole.

E così, cieco com'è, non riesce più a «leggere» nei silenzi della ragazza, che non è istruita, non capisce i discorsi dei suoi amici, ma che è tanto più viva di lui, capace di un amore discreto e grandissimo. Per lui, che si sente deluso dal non vederla come vorrebbe che fosse, il silenzio di lei è sintomo sterile di noia e stanchezza.

Da egoista e da «padrone» (come lo accusano di essere due suoi amici) decide per lei. E in effetti finisce col farla da padrone e Pomme, remissiva, accetta («Cosa doveva fare? Avresti cambiato idea?» grida un'amica a François).

Ma l'amore spezzato innesca una lenta discesa verso una tranquilla pazzia e la luce si spegne, senza scampo apparente per Beatrice.

Una verifica

Ancora una volta ci troviamo di fronte ad un quesito che è più un esame di coscienza che una vera domanda a cui rispondere e che è la linea portante di tutto il film: raccontando la storia di una donna qualunque (secondo il suo stile di far cinema, che è quello appunto di parlare di personaggi di tutti i giorni e ispirandosi, oltre che al romanzo di Pascal Lainé, premio Goncourt 1974, all'omonimo quadro di Jan Vermeer di Deft, pittore olandese del 1600), ricca però di una grandissima umanità interiore, Goretta ci ammonisce come troppo spesso si finisca col soffocare queste voci silenziose per egoismo, superficialità, povertà mentale, e questo ammonimento non può non toccarci perché, forse senza rendercene conto potremmo trovarci anche noi a commettere il medesimo delitto. «La merlettaia» ha vinto ex aequo a «J. A. Photographe» di Jean Beaudin il premio Ecu-ménico assegnato da un comitato di operatori culturali cattolici ed evangelici al Festival di Cannes del 1977.

VALERIO GUSLANDI

proposta di Ezio Leoni**I films
per
bambini**

TI DISEGNO LA BIBBIA, *utile sussidio a una catechesi viva.*

C'ERA UNA VOLTA POLLICINO, di Michel Boisrond, *favola che educa alla solidarietà.*

L'ALBERO DI NATALE, di Terence Young, *dolore e amore nella storia di un ragazzo.*

LE AVVENTURE DI PINOCCHIO, di L. Comencini, *storia del celebre burattino nei suoi risvolti educativi.*

BENIAMINO, di Joe Camp, *simpatia dei bambini per il mondo animale.*

DAL PECCATO ALLA GLORIA, di Ramon Torrado, *storia piacevole di San Martino de Porres.*

DAGLI APPENNINI ALLE ANDE, di F. Quilici, *storia di un bambino in avventurosa ricerca della mamma di cui non ha più notizie.*

DALLE NEVI D'AFRICA AI GRATTACIELI DI NEW YORK, di A. Lazarus, *storia di una generosa amicizia.*

IL PRINCIPE, IL GIOCOLIERE, IL GIGANTE, di Michell Mills, *celebre favola educativa di Oscar Wilde e Anatole France.*

LA REGINA DELLE NEVI, di Fedorov, *film di animazione: delicatissima storia di due bambini del loro affetto e del trionfo dell'amore sull'odio.*

LA TANA DELLA VOLPE ROSSA, di J. Hill, *avventurosa storia di due inseparabili amici: un cane e una volpe.*

TI-KOJO E IL SUO PESCECANE, di F. Quilici, *interessante storia d'amicizia tra un ragazzo e il pescecane in un ambiente su cui incombe la distruzione ecologica.*

LA VALIGIA GIALLA, di V. Rogovoi, *due ragazzi dal carattere difettoso si migliorano a vicenda prestandosi reciproci aiuti.*

E VIVONO TUTTI FELICI E CONTENTI, documentario, *appassionante scoperta della vita nella natura apparentemente più povera come quella del deserto.*

FRATELLO MARE, di F. Quilici, *dramma etnologico in cui la scoperta, l'apprezzamento e l'amore della natura sono altamente educativi.*

JOE BUM BUM, di Jean Ymage, *un viaggio nell'alveare. Film di animazione per iniziare il bambino alla sapienza nascosta nella natura.*

LUCA BAMBINO MIO, di Ramon Fernandes, *il bambino nel suo bisogno di amicizia aperta al soprannaturale.*

**Il bambino
nel film**

L'ALBERO DALLE FOGLIE ROSA, di Armando Nannuzzi, *il diritto del bambino di essere amato e compreso.*

UN AMICO, di E. Guida, *il diritto del bambino a stringere relazioni interpersonali.*

FIMPEN, IL GOLEADOR, di Bo Widerberg, *fruttamento del bambino in una società che adora il calcio.*

GIOVANI AMARI, di Igor Shatrov, *enormi conseguenze del divorzio sui bambini.*

LA GUERRA DEI BOTTONI, di Yves Robert, *psicologia del bambino nel gioco visto come apprendimento e iniziazione alla vita.*

MONELLO, di Charlie Chaplin, *psicologia del bimbo abbandonato a contatto con la madre e la zia nell'alienante e oppressiva atmosfera di una società materialistica su cui pesa il «silenzio di Dio».*

UGO E JOSEPHINE, di Kjell Grede, *l'incantato mondo dei bambini esplorato da un attento sguardo di un adulto capace di poesie.*

EG79 PROPOSTE CINEFORUM

Anche il lavoro è cinema

Il cinema non ha eccessivamente amato il mondo del lavoro, preferendo lasciarlo in disparte o sullo sfondo di una produzione rivolta di preferenza a sollecitare emozioni evasive. Cinema è vacanza, e il lavoro rischia di guastare la festa. Tuttavia non è difficile impostare su questo tema un cineforum. Il lavoro: il cinema che ha saputo accorgersi dei suoi valori, anche spettacolari, il cinema che ha rivolto la sua lente sul punto focale della società per inquadrarlo, documentarlo, ideologizzarlo. Uno dei temi più efficaci nello stimolare un dibattito che coinvolga veramente la partecipazione dello spettatore. La ricerca che vi presentiamo è stata curata da Federico e Valerio.

Tempi moderni, di C. Chaplin, Usa, 1935, United Artists.

Un classico di Charlot vittima dei problemi del lavoro industriale.

Acciaio, di Ruttmann, Italia, 1933.

Celebrazione delle acciaierie di Terni nell'ambito di una drammatica vicenda operaia.

La terra trema, di L. Visconti, Italia, pr. Universal.

Dramma neorealista sulla condizione dei pescatori siciliani.

Il ferroviere, di P. Germi, Italia, 1956, Corona Film, Cinesud.

La crisi di un uomo nel lavoro e nella famiglia.

Vite vendute, di H. G. Clouzot, Italia/Francia, 1953, Fono Roma.

La tragica sfida tra salariati del pericolo.

Fronte del porto, di E. Kazan, Usa, 1954.

La battaglia del lavoro sulle banchine di New York.

Molokai, di L. Lucia, Spagna, 1959, San Paolo Film.

Il lavoro di un missionario al servizio dei lebbrosi.

Il cavallo d'acciaio, di J. Ford, Usa, 1924, Fox.

Tra intrighi e rivoluzionari la costruzione della ferrovia nel far west.

Cristo fra i muratori, di Dmytryk, Usa, 1949. Le vicissitudini e il dramma di un muratore italiano negli Usa.

Il gigante, di G. Stevens, Usa, 1956, Warner Bros.

Il mito della ricchezza che trasforma gli uomini, la terra, le cose.

Il sentiero dei disperati, di Albicocco, Francia, 1963.

Un emigrante francese alla ricerca della fortuna in Sudamerica.

Un uomo da bruciare, di Taviani, Orsini, Italia, 1962, Arci.

Lo lotta dei contadini siciliani contro la mafia.

Una bella grinta, di Montaldo, Italia, 1965. L'ideologia dell'effimero miracolo economico attraverso l'arrivismo di un giovane imprenditore.

Il cammino della speranza, di P. Germi, Italia, 1950, Corona Film, Cinesud.

L'odissea di un gruppo di solfatori siciliani alla ricerca di un destino più umano.

I compagni, di Monicelli, Italia, 1963.

Uno sciopero in una fabbrica tessile della Torino di un secolo fa.

Siamo italiani, di A. Seiler, Svizzera, 1964. Una pagina sulla condizione degli emigrati italiani in Svizzera.

Apollon, una fabbrica occupata, di Gregoretti, Italia, 1968, Arci.

Cronaca di una lotta operaia in una fabbrica romana.

Adalen 31, di Bo Widerberg, Svezia, 1969, CIC.

L'uccisione di cinque operai durante una manifestazione a Adalen nel 1931.

Fuoco, di Baldi, Italia, 1968, IDI.

La crisi di follia di un disoccupato.

La fabbrica, di De Seriis - Libertini - Lauriello - Nono, Italia, 1971, 16mm, CSC

Un importante documento sulle condizioni di lavoro nell'industria.

Joe Hill, di Bo Widerberg, Svezia, 1971, CIC. Storia delle organizzazioni operaie negli Usa.

Sfida senza paura, di P. Newman, Usa, 1971, Universal

Una famiglia di taglialegna in lotta contro il sindacato.

Chung-Kuo-Cina, di Antonioni, Italia, 1972, RAI.

Documentario sulla vita popolare in Cina.

Braccia sì, uomini no, di P. Amman, Svizzera, 1970

Cronaca della prima campagna xenofoba di Schwarzenbach.

La struttura del cristallo, di Zanussi, Polonia, 1969.

Il ruolo dello scienziato e della scienza nella società socialista.

Crimini di pace: i pendolari della morte bianca, di G. Butturini, Italia, 1975, Arci.

Documentario inchiesta sul dramma degli infortuni sul lavoro.

Metello, di Bolognini, Italia, 1970.

Un giovane operaio nell'Italia umbertina.

La califfa, di Bevilacqua, Italia, 1970.

La lotta di classe e l'amore tra operaia e padrone.

Il treno rosso, di P. Amman, Svizzera, 1972. Il ritorno degli emigrati dalla Svizzera in occasione delle elezioni politiche.

Pane e cioccolata, di F. Brusati, Italia, 1974. Uno sguardo amaramente ironico sui nostri emigrati in Svizzera.

Uno sparo in fabbrica, di Erkkko Kivikoski, Finlandia, 1973, Italnoleggio.

La condizione operaia in una fabbrica tra scioperi e vertenze sindacali.

Le nozze di Shirin, di H. Sanders, Germania, 1976, Italnoleggio.

La tragica odissea di una contadina alla ricerca della propria libertà.

F.I.S.T., di N. Jewison, 1978, United Artists. Il sindacato negli Stati Uniti: storia di un « sesto potere ».

L'uomo di marmo, di A. Wajda, Polonia, 1977, Linea Cinematografica Internazionale.

La storia di un eroe del lavoro e della Polonia tra Gomulka e Gierek.

Trevico-Torino, di E. Scola, Italia, 1972, Cidif. Film inchiesta sulla condizione della classe operaia in Italia.

Monsieur Hulot nel caos del traffico, di J. Tati, Francia, 1971, Titanus.

Il sorriso di Tati sull'era della Macchina.

Crepa padrone tutto va bene, di Godard, Francia, 1972, Fida.

Il mondo del lavoro nell'obiettivo del più rivoluzionario regista della nouvelle vague.

La classe operaia va in paradiso, di E. Petri, Italia, 1971, Euro International Film, San Paolo Film.

La nevrosi di un operaio allucinato dal consumismo piccolo borghese.

Diario di un maestro, di Vittorio De Seta, Italia, 1972, RAI.

L'esperienza di un insegnante in una borgata romana.

L'albero degli zoccoli, di E. Olmi, Italia, 1978, Rai-Italnoleggio.

La condizione contadina in Lombardia alla fine dell'Ottocento.

Novecento Atto I, di Bertolucci, Italia, 1976. Il rapporto tra padrone e contadino nella bassa padana del primo Novecento.

I soldi degli altri, di C. Chalonge, Francia, 1978. I meccanismi e gli scandali dei « manovali » dell'alta finanza.

Il caso Mattei, di Rosi, Italia, 1972.

Economia e politica nell'Italia della ricostruzione.

USO DEL CORPO COME OGGETTO ESPRESSIVO

riflessioni sul linguaggio non verbale dell'uomo

Gottardo Blasich e Giuseppe Paleari

Una serie di esercizi ginnici ben organizzati possono ridare al nostro corpo la sua elasticità perduta, come un certo allenamento può sciogliere quei nodi che legano le nostre membra e che ci impediscono una varietà sciolta e libera di movimenti. Così si può anche riapprezzare il valore del mimo e delle sue proposte tese allo stesso scopo.

Sappiamo tutti come l'organizzazione del lavoro ha portato a una pesante riduzione di gesti e di movimenti, e questa costrizione si è allargata al di fuori della fabbrica con una conseguente incapacità di spontanea espressione mimico-gestuale. La stessa impostazione scolastica ha limitato gravemente, e con motivi speciosi e paradossali, una globale esplicazione delle possibilità espressive del singolo e del gruppo.

Senza entrare nello specifico di queste situazioni, ci interessa piuttosto focalizzare la problematica relativa all'espressione-comunicazione del corpo, e al linguaggio non verbale dell'uomo, partendo da alcune considerazioni direttamente legate a certe esperienze, cercando cioè di cogliere quelle motivazioni di ordine ideologico, culturale, morale, che hanno contribuito a standardizzare precisi rapporti con il proprio corpo e con quello degli altri.

Inibizione dell'espressività

In diverse occasioni si è potuto constatare, lavorando con gli adulti nei corsi di aggiornamento per insegnanti, come per esempio certe posizioni per la costruzione di forme «monumenti», azioni, faticosamente raggiungevano una esatta

fusione fra i singoli, quando necessitava usare del materiale-corpo o di una parte di questo. Formare un blocco unico e compatto, legandosi gli uni agli altri con l'intreccio delle braccia e delle gambe, costruire la «figura» di un animale, di un fiore, di un oggetto qualsiasi, venivano vissuti con timore, con una specie di rifiuto istintivo (per il fatto di toccarsi e non solo di accostarsi, di sfiorarsi; e solo dopo una serie di ripetizioni, di prove, di sollecitazioni da parte dell'animatore, magari con l'inserimento di alcuni brani musicali, si riusciva a vincere la timidezza, la paura, tutto un insieme di tensioni. C'è da domandarsi, di fronte a tali esperienze, come in conseguenza di condizionamenti educativi e culturali (e di costume), il corpo (e il linguaggio del corpo) sia ancora valutato in termini di «sporco», di strumento del male, se non di peccato. E su tale situazione conscia e inconscia, facendo leva su certi tabù, gioca esplicitamente la pubblicità. E non soltanto il corpo e il suo linguaggio viene giudicato e sentito come colpa, ma anche determinate sensazioni avvertibili attraverso il corpo: il «piacere», ad esempio, di un contatto vicendevole; a meno che non rientrino in precise categorie come l'espressione della forza fisica, o della bellezza estetica.

Un altro filone di osservazioni legato al discorso del corpo che emerge dalle attività e dagli esercizi che si citavano, mette in rilievo come le acquisizioni di certe pratiche espressive (mimico-gestuali) vengono rinchiuse e giustificate solo se trovano collocazione all'interno di questi spazi ristretti, in momenti specifici: attività

ginnico-sportive, animazione, ecc. La situazione di apprendimento, se è giustificabile così definirla, da parte degli adulti-insegnanti, pare venga vissuta superficialmente come «abito», come esplicazione da svolgere in un istante particolare, per offrire una diversa immagine di sé. Difficilmente ci è stato possibile verificare come la pratica di alcuni esercizi mimico-gestuali comporti un ripensamento più profondo, una ripresa in esame a diversi livelli di situazioni date per scontate, e in un'ultima analisi a una modifica radicale e lucida, alla scoperta di un nuovo atteggiamento.

La difficoltà di fare spontaneamente certi movimenti, gli spazi sempre più ristretti per compiere azioni che si rifanno a precisi strumenti espressivi, mimico-gestuali, confermano una motivazione ideologica e culturale, che porta a un senso di diffidenza, di prudenza, di precauzione, ecc.

Un ripensamento ideologico

Dato che certe argomentazioni non sono di solito vagliate con un giudizio critico, ma semplicemente accettate perché imposte, diventa necessario un ripensamento e una revisione ideologica, quando si tratta non soltanto di sperimentare sporadici esercizi, ma di mettere in azione il nostro corpo nella sua dimensione totale, e in tutte le sue potenzialità espressive-comunicative.

In una visione integrale della persona umana, e dei suoi rapporti sociali, cosa intendiamo per «corpo umano», cosa intendiamo per «corpo», noi abitanti di una specifica zona geografica: la parte scoperta o anche quella coperta, indipendentemente dai millimetri di superficie che vediamo?

Educarci al nostro corpo vuol dire conoscere le diverse strutture, i vari sistemi che ci consentono di stabilire rapporti accrescitivi attraverso l'interazione con l'esterno. Ricuperare lo «schema corporeo» non implica solamente una attività di tipo fisico, ma un nuovo atteggiamento psichico, intellettuale, portando avanti parallelamente un processo di conoscenza su piani differenziati e fra loro integrati. Occorre assumere un orientamento ideologico diverso dall'attuale; occorre elaborare una differente scala di valori; riscoprire il significato del vivere, dell'«essere», per non innestare processi

di rinnovamento in una situazione ideologica improntata sull'«avere».

Il corpo, il nostro come quello degli altri, non è un nemico, lo strumento del male, l'oggetto pericoloso da controllare, o meglio rinchiudere e possibilmente annullare. La serenità, la gioia, l'equilibrio non sono situazioni dell'«essere», da viverci solo nella testa, come idee o tensioni da raggiungere solo con il pensiero. Educati come siamo alla paura di sé e degli altri, tesi a considerare l'umanità intera costituita da probabili avversari, pronti a derubarci della nostra tranquillità, del nostro calore corporeo. Invece di preoccuparci per trovare possibili vie di ricupero, ci si abbandona e ci si abbruttisce nel condurre una vita misera e squallida dove né la nostra né la vita degli altri hanno alcun valore o lo hanno in maniera ben delimitata e precaria.

Restiamo in tensione, i muscoli contratti, pronti a scattare: qualcuno è entrato nella nostra zona, nella nostra area, vicino al nostro corpo. Il gioco si esaurisce a questo punto. La gestualità, il linguaggio del corpo esprime desideri, voglie..., e siamo stati condizionati a frenarli: non fare così, stai composto, guai a te se ti vedo a toccare... Sicuramente spesso colleghiamo, coscientemente o no, tanta parte di ciò che riguarda il corpo, a termini ai quali sono stati attribuiti significati in ultima analisi attinenti all'attività sessuale o meglio genitale. Questo fa sì che il nostro agire è determinato in modo da evitare di trovarci in situazioni alle quali è possibile giustamente attribuire significati culturali e sociali attinenti ad altre attività, e per avere un buon margine di sicurezza cerchiamo di eliminare modi di essere e di fare che potrebbero essere presupposti per giungere a risultati liberatori e originalmente espressivi.

Si tratta di dare il giusto significato/valore per definire il sesso all'interno di una situazione sociale e nella sua espressione culturale e ideologica. La «fobia» con la quale trattiamo il rapporto tattile e il contatto fisico, la prosimità, ecc., non costituisce un fenomeno di desensualizzazione, ma il riconoscimento dell'esistenza della sensualità. Se per motivi di ordine culturale e ideologico abbiamo caricato di sessualità (intesa come genitalità), il vero contenuto di una stretta di mano, di una ca-

rezza, ecc., è chiaro che cercheremo di evitare tante situazioni reagendo con repulsione, tensione, paura.

Risulta maggiormente importante il fatto di riscoprire il « contenuto » (l'affetto, il calore, la gioia) del contatto fisico, non solo attraverso il decondizionamento del nostro corpo con una serie di esercizi fisici (rilassamento, deconcentrazione, ecc.), centrati sul ricupero dell'unità della persona, sul rapporto con gli altri, ma in una ricerca che sia al tempo stesso di tipo ideologico e quindi a una globale valorizzazione dell'unità della persona umana.

Ipotesi di esercizi

Proviamo a valutare alcuni esercizi condotti con gruppi di adulti nell'ambito di corsi di aggiornamento. Questi esercizi si possono riassumere nella deconcentrazione — esplorazione dello spazio e del corpo e si articolano il più delle volte secondo uno schema del genere:

- esercizi di rilassamento;
- esercizi di respirazione totale;
- coscienza/conoscenza delle singole parti del corpo;
- esplorazione dello spazio;
- esplorazione e rapporto tattile con gli oggetti;
- esplorazione e rapporto tattile con gli altri.

Conviene chiarire soprattutto quest'ultimo punto per il rapporto stretto con quanto si diceva più sopra riguardo alle inibizioni, difficoltà, ecc., di stabilire un legame compatto con gli altri.

Di solito si parte da una situazione/posizione supina, e l'esplorazione ha inizio spostando le estremità, gli arti inferiori e superiori, secondo le possibilità di movimento delle singole parti. L'esercizio è compiuto con gli occhi chiusi e/o in un locale semioscurato.

Cosa avviene quando la nostra mano incontra la presenza corporea del vicino di cui si ignora l'identità?

Le nostre sensazioni che affiorano possono suscitare una serie di sorprese e di interrogativi: chi è? uomo o donna? lo conosco o non lo conosco? cosa sto toccando? e ora che cosa faccio? cosa sta pensando? ecc.

Un altro tipo di sensazioni derivano dalla risposta-reazione dell'altro/a in seguito al no-

stro intervento e intensificati dal fatto che l'altro/a ci tocchi. Le reazioni possono essere:

— **di passività:** decido di continuare o no l'esplorazione;

— **di paura o di negatività:** l'altro/a si sposta immediatamente al momento del contatto (e capita che qualcuno urli, o esprima con la voce il suo rifiuto: cosa stai facendo?!); entrambi possono spostarsi immediatamente per riprendere l'esplorazione in altre direzioni (e aumenta la tensione: devo fare attenzione a non toccare qualcuno; non vado più in là, perché ho paura di trovare un'altra persona; speriamo che finisca presto...);

— **di attività:** viene ricambiato il contatto, anzi passa una « comunicazione » in modo da aumentare la superficie esplorata. Si modifica la posizione iniziale (supina) così da permettere una maggiore agibilità nei movimenti che riguardano prevalentemente le mani. Per allargare il discorso si inseriscono delle variabili, per es. i piedi (occorre essere per lo meno senza scarpe e possibilmente senza calze). Mentre sotto le nostre dita scivolano parti del corpo dell'altro/a, oltre a dare mentalmente il nome delle zone toccate (braccia, mani, gomiti, ecc.), si cerca di indicare anche quella parte che andremo a « sentire »: le spalle, il collo, la testa, il busto, e certi dettagli, come le orecchie, la bocca, ecc.

La mediazione dei vestiti, la gradualità con cui si porta avanti l'esercizio, il clima che si sta creando, la situazione ambientale (calore — freddo del pavimento, il silenzio o il vociferare degli altri, la semioscurità, oltre al fatto di agire con gli occhi chiusi) e altri fattori concorrono nel far riconoscere nell'altro/a una « persona », permettono di spingere questa mia conoscenza al di là di quanto supponessi. Viene messo l'accento su particolari mai osservati con tanto interesse prima di allora: l'odore e la temperatura corporea, il ritmo della respirazione, il battito cardiaco, la sensibilità diversa di certe zone corporee (i piedi, la spina dorsale, ecc.), le caratteristiche di un certo tessuto, morbido, ruvido, scivoloso, ecc. Avvertiamo anche che i muscoli, i tessuti del nostro corpo hanno stranissime reazioni sollecitate dalla presenza tattile di mani estranee in situazioni, per così dire, non ufficiali come una visita medica. Si arriva anche a individuare il

nesso di appartenenza dell'altro/a, attraverso una esplorazione che viene limitata ad alcune parti del corpo (in realtà si tratta di indovinare, più che di individuare, e in questa attività entro un certo tipo di codice: la testa con i capelli lunghi = donna; le gambe con una gonna = donna; le braccia con un orologio grosso = uomo, ecc.).

L'esercizio richiede una griglia di valutazione:

- dove porta questo tipo di esercizio?
- quali dinamiche pone in atto a livello personale e interpersonale?
- certe variabili (uomo - uomo, donna - donna, uomo - donna) come orientano l'esplorazione?
- è possibile allargare l'esplorazione a più persone?
- come viene orientata la ricerca esplorativa in base alla memoria anatomica personale?
- l'ampliamento raggiunto delle sensazioni e impressioni quale sviluppo può avere?
- qual'è la soglia e il limite da raggiungere: fino a dove continuare?
- come allargare ad altri organi di senso l'esplorazione?
- quali variabili aggiungere alla esplorazione tattile?

Altre piste di ricerca

Bisognerebbe documentare quegli aspetti del «quotidiano» dove il corpo è elemento di espressione-comunicazione personale e interpersonale:

a) con noi stessi: stare con le mani in mano, accarezzare il viso, i capelli, lavarsi, vestirsi, sensazioni di caldo e di freddo, ecc.;

b) con gli altri: stretta di mano fra amici e conoscenti, passeggiare a braccetto o abbracciati, la pacca sulla spalla, baci di saluto e di affetto, carezze fra innamorati, scapaccioni di rimprovero, ecc.

Oltre a questi elementi che possono essere di facile verifica, conviene allargare l'orizzonte e avere coscienza dell'ampiezza dei segnali non verbali espressi dal corpo, e valutarne il loro significato. A questo proposito vogliamo riprendere una serie di spunti da uno studio sulla comunicazione non verbale di Michael Argyle, **Il corpo e il suo linguaggio** (Zanichelli 1978), fermandoci in particolare sulla parte terza, in

cui vengono analizzati i diversi segnali non verbali, e passando quindi a una loro interpretazione.

Il volto

«È la parte del corpo più rilevante per la segnalazione non verbale» (p. 158), per la variabilità delle sue componenti e per la ricchezza delle espressioni che spontaneamente manifesta. Sullo stesso volto si possono quindi rilevare diverse componenti espressive, con delle loro caratteristiche specifiche: la bocca, le sopracciglia, la pelle, il naso. Ed è tanto evidente il valore dell'espressività del volto, che si è portati a dissimulare in vari modi i propri sentimenti. Si assume una «maschera», che non corrisponde alla possibilità espressiva del volto. E questa è autoimposta proprio perché si è coscienti del valore essenziale dell'espressione del volto, soprattutto nelle relazioni sociali.

Lo sguardo

«Le persone si guardano reciprocamente soprattutto per raccogliere informazioni piuttosto che per inviarle; gli occhi sono recettori, sono un mezzo per ricevere i segnali NV [non verbali] di un altro» (p. 172). Nonostante questo viene rilevato come gli estroversi guardano più frequentemente, specialmente quando parlano; e in genere lo sguardo è usato come segnale di sincronizzazione o come segnale per accompagnare o commentare un discorso. Si possono così catalogare: sguardi alla fine di una espressione altrui; sguardi intensificati mentre si parla; sguardi intensificati mentre si pongono domande sull'altra persona, ecc.

Gesti e movimenti del corpo

«Le mani, e in misura minore, la testa e i piedi, possono produrre un'ampia serie di gesti, che a loro volta vengono usati per molti scopi differenti» (p. 189): «gesti illustratori e altri segnali, collegati al discorso; segni convenzionali, e linguaggi a segni; movimenti che esprimono stati emozionali; movimenti che esprimono la personalità; movimenti usati nei rituali. I gesti sono molto difficili da comprendere, poiché tutti questi tipi di comunicazione, che funzionano in modi completamente differenti, possono essere messi in atto contemporaneamente, e tutti con l'impiego delle mani» (p. 191).

Per la comprensione dei gesti e dei movimenti del corpo, conviene ricordare come i gesti devono essere visti correttamente come parti di un tutto. Inoltre la stessa possibilità gestuale può essere controllata e manipolata, in modo da produrre un gesto opposto a quanto logicamente ci si attenderebbe; il complesso della gestualità di una persona è in rapporto alla sua cultura, alla sua età, al suo sesso, al suo stato di salute, ecc.

La postura

Le posture principali dell'uomo (eretta, a sedere, rannicchiata, in ginocchio, distesa) sono anzitutto collegate all'attività che viene svolta. Negli atteggiamenti interpersonali, come negli stati emozionali, si possono schematizzare tante modificazioni della postura. Ma a parte tali descrizioni, anche abbastanza evidenti, è da sottolineare il rilievo che in tanti casi la postura corrisponde all'immagine che ognuno ha del proprio corpo, a quanto si vuole ostentare o dissimulare.

Il contatto corporeo

«È la forma più attiva di comunicazione sociale; è presente in organismi molto semplici e nei bambini piccoli» (p. 216). Ha una duplice dimensione: il contatto attivo, come forma di esplorazione, ecc.; il contatto passivo, come ricezione di segnali da parte di un agente esterno. Se per i bambini piccoli il toccare è il più importante dei mezzi di comunicazione, in seguito il tipo di contatto corporeo dipenderà dall'età, dal sesso, dalle relazioni sociali, dalla loro intensità e variabilità.

Il comportamento spaziale

«Comprende i seguenti elementi: la vicinanza, l'orientazione, il comportamento territoriale e il movimento nell'ambiente fisico» (p. 288). Così possono essere diverse e diversamente significative le distanze interpersonali: intima, personale, sociale, pubblica. Variazioni precise nel rapporto sociale sono determinate da un particolare movimento nell'ambiente fisico, o dalla stessa modificazione dello spazio fisico. L'orientamento nei confronti con un'altra persona specifica un diverso rapporto: «la posizione fianco a fianco è chiaramente considerata come una posizione di cooperazione, mentre le posizioni direttamente frontali sono considerate

competitive; per la conversazione spesso le persone si dispongono ad angolo retto».

Abiti, fisico e altri componenti dell'aspetto esteriore

«Abiti, segni distintivi e forme di ornamento sono interamente sotto il controllo di chi li indossa; fisico, capelli e pelle lo sono parzialmente. L'aspetto esteriore è curato con maggiore o minore attenzione ed ha un potente effetto sulle percezioni e sulle reazioni degli altri (e quale effetto su chi lo cura). L'aspetto esteriore, inoltre, può essere considerato come un elemento della CNV» (p. 247). Si può generalmente affermare che abiti e altri componenti dell'aspetto esteriore del corpo come comunicano informazione intorno alla personalità individuale, così concorrono a una identificazione sociale, culturale, ecc.

Vocalizzazioni non verbali

Vi sono compresi elementi costitutivi della voce come suoni e rumori producibili dall'individuo. Segnali vocali non verbali possono essere connessi al discorso (sincronizzazioni o disturbi al discorso), o indipendenti dal discorso (rumori emozionali, segnali paralinguistici, che esprimono uno stato emozionale, ecc.).

I DIVERSI USI DEL LINGUAGGIO NV DEL CORPO

Già nell'elenco dei diversi segnali NV del corpo era insinuato il valore di una loro valenza espressiva e comunicativa. Ripercorrendo rapidamente le pagine di Argyle, riferiamo quelli che sono, secondo lui, i principali usi del linguaggio NV del corpo:

Espressione dell'emozione. Naturalmente tante emozioni non sono vissute dalla persona a livello puramente individuale, ma vengono comunicate e rientrano nell'insieme del rapporto con gli altri. Da notare le variazioni culturali nell'espressione emozionale, che dipendono dal grado in cui l'espressione è inibita o repressa, dalle convenzioni culturali, dalla situazione in cui si trova la persona, ecc.

— **comunicazione degli atteggiamenti interpersonali.** Fra questi pare che prevalgano un atteggiamento dominante, un atteggiamento ostile, amichevole e sottomesso, che saranno influenzati da diversi gradi di socializzazione, e dalle

diversità culturali.

— **informazioni sulla personalità.** Una evidente distinzione si pone fra le informazioni involontarie (che riguardano razza, età, sesso, ecc.) e quelle manipolate intenzionalmente, per presentare un determinato concetto di se stessi, per inibire sentimenti, giustificare comportamenti, ecc.: l'immagine che ognuno ha di sé interviene in maniera determinante in questo caso, e ognuno ha le proprie dimensioni preferite o salienti, in base alle quali si presenta e insieme classifica gli altri.

— **CNV e linguaggio.** Specialmente in questo caso è opportuno ricordare il principio secondo cui «noi parliamo con i nostri organi vocali, ma conversiamo con tutto il nostro corpo» (p. 113). Oltre agli aspetti spaziali e visivi del discorso, del dialogo interpersonale (di cui si accennava in precedenza), esistono legami espressivi con le strutture verbali, interviene un intenzionale completamento delle frasi, una particolare qualificazione delle stesse frasi, una compartecipazione di movimenti gestuali di altre parti del corpo. E se si attua una integrazione NV con il discorso di chi parla, si costata nello stesso tempo una interazione NV nell'ascoltatore, che è di grande importanza per lo sviluppo del dialogo.

— **CNV nella società:** rituali e cerimonie e persuasione politica. Si dovrebbero valutare i rituali come eventi sociali, in cui una persona singola comunica con altre, oppure numerose persone esprimono le stesse idee o sentimenti contemporaneamente: rituali socialmente condivisi che vengono tramandati o rinnovati secondo le diverse culture (cfr. p. 131). E in questa schematica presentazione non si dovrà dimenticare come la pubblicità faccia prevalentemente leva su elementi espressivi non verbali del corpo, anche quando sfrutta il linguaggio delle immagini.

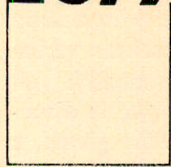
CONCLUSIONI PROVVISORIE

L'importanza della CNV dovrebbe risultare dalle pur sommarie osservazioni desunte dallo studio di Argyle, che del resto meriterebbe un esame più dettagliato. In base alle sue (e ad analoghe) analisi appare evidente il rilievo che ha la comunicazione non verbale, e il significato complesso e articolato del linguaggio del corpo. Si può indubbiamente concordare con le posi-

zioni di Argyle, quando osserva nella parte finale del suo volume come certe zone espressive comunicative non sono raggiunte e non sono raggiungibili dalla pura comunicazione verbale: «È difficile descrivere la personalità dell'altro, esiste un gran numero di parole disponibili, ma è difficile scegliere quelle giuste, e queste non possono essere comprese nel medesimo senso. Considerazioni simili si applicano all'intera area interpersonale. Essa è gestita perfettamente attraverso il nostro primitivo repertorio non verbale, cosicché le parole non sono necessarie, non sono normalmente usate e, se lo sono, risultano inopportune e imbarazzanti» (p. 276). E già in precedenza l'A. aveva sottolineato altre caratteristiche della CNV: «Sebbene le parole **possano** esprimere atteggiamenti verso gli altri, i segnali non verbali hanno certi vantaggi palesi: primo, essi sono più efficaci e hanno un impatto più immediato; secondo, i segnali negativi possono essere adoperati senza che si sia pienamente consapevoli di usarli; terzo, i segnali usati nell'instaurare una relazione sociale si possono usare in modo sottile, anch'essi senza una consapevolezza evidente, e si possono ritrarre facilmente» (p. 98).

Immediatezza, efficacia, genuinità, positiva integrazione con il linguaggio verbale: sono questi i valori principali della CNV, del linguaggio del proprio corpo e delle sue diverse componenti.

Lo stesso Argyle, infine, riconosce come nella scuola si dia troppa importanza all'apprendimento verbale, e come sia possibile un addestramento alla CNV attraverso il gioco dei ruoli e la ripresa e l'esame di certi modelli. Siamo così ricondotti alla problematica delineata nella prima parte di questo intervento. Per una coscienza-conoscenza più completa di se stessi, per una stima globale e integrale della persona umana è necessario avere presente (e sperimentare) la complessità dei linguaggi che l'uomo potenzialmente possiede. E, più chiaramente, non si potranno scoprire e vivere effettivi e sinceri rapporti interpersonali, se non si stima e non si mette in azione tutto l'arco delle possibilità espressive e comunicative, verbali e non verbali. Una «liberazione» della persona si attuerà quando essa si sarà esposta, singolarmente e in gruppo, a «vivere» e a esistere in una espressione mimico-gestuale.

EG79

LE MANI DEL VIGILE, DEL PRESTIGIATORE, DEL LADRO, DEL...

dalla mimica all'expression corporelle

Luigi & Bano

«Mani in alto!» Non è una rapina, ma un esercizio di expression corporelle. Le nostre mani, di uomo o di donna, indicano o descrivono, accarezzano o uccidono... Insieme al volto, sono efficaci strumenti naturali di espressione. E non solo sanno scrivere e dipingere, ma leggono anche, parlano, comunicano, e... fanno teatro.

Chi recita per la prima volta, di solito, non sa dove tenere le mani, le sente inutili e ingombranti. Non è facile insegnare come usarle, dove metterle, come armonizzare i loro movimenti con l'espressività di tutto il corpo. È ancora più difficile insegnare ad esprimere i propri sentimenti con le sole mani.

Per prima cosa, è importante scoprirne la forza espressiva e la loro capacità di dialogare. Esse sono veramente la «longa manus» del cuore e del cervello umano; ci diversificano sostanzialmente dalle bestie; mettono in evidenza anche la nostra personalità, il carattere, le attitudini personali.

Da una stretta di mano possiamo capire, immediatamente, se la persona che incontriamo ci stima o ci vorrebbe morto. Con la comunicazione tonica, una stretta di mano scopre e trasmette perfettamente i nostri sentimenti, anche quelli inconsci, con maggiore sincerità del volto e della parola.

Purtroppo può succedere che la scoperta delle proprie mani, la faccia solo chi le ha perse. Questo non dovrebbe capitare a chi fa teatro, mimo, expression corporelle.

Con occhio attento, curioso e meravigliato, incominciamo ad osservare le nostre e le altrui; noteremo tanti gesti insignificanti, movimenti disordinati, segni contraddittori.

In riferimento ai soli gesti quotidiani ne troveremo molti codificati nel linguaggio internazionale, o in quello regionale. Qualche esempio:

per arrenderci, alziamo le mani;

per salutare, agiamo la palma, oppure, come si insegna ai bambini, l'apriamo e la chiudiamo più volte (gli orientali congiungono le mani e le avvicinano al volto);

per condannare a morte, pollice verso;

per incoraggiare, battiamo la mano sulla spalla;

per interrogare, riuniamo l'estremità delle dita, e...;

per applaudire, battiamo le mani;

per chiedere silenzio, accostiamo l'indice alle labbra.

Come le parole, anche i gesti possono essere logorati dall'uso e abuso che li rendono insignificanti. Recuperiamo la capacità espressiva delle nostre mani e la loro possibilità di comunicare con le persone e le cose che ci stanno attorno, evitando possibilmente di esercitarle solo con la sigaretta o di tenerle oziose in panciolle.

Vi proponiamo una serie di esercizi da compiere con gradualità, partendo dai più semplici. La legge fondamentale è sempre la stessa: tensione-rilassamento.

ARTICOLAZIONE E RESPIRAZIONE DELLE MANI

Allenamento del polso

Sciogliere l'articolazione della zona tra la mano e l'avambraccio, con la mano distesa e impugnata: movimenti in avanti e in dietro; a destra e a sinistra; roteare la mano in un senso e al contrario. Prima la sinistra poi la destra. Roteare le due mani, insieme, nello stesso senso ed in senso opposto.

Respirazione delle mani

Partenza con la mano chiusa a pugno, aprirla lentamente, distendendola al massimo, allargando le dita. La destra; la sinistra; le due insieme. Alternare i movimenti: quando la destra si apre, la sinistra si chiude; e viceversa.

Mano morta

Lasciare la mano « morta », in fase cioè di completa distensione e ritmare movimenti e gesti con l'avambraccio, imprimendo alle mani le flessioni di una frusta.

Le dieci dita

Esercitare le articolazioni delle dita, analizzandole tutte e ventotto.

Uno = pollice; due = indice...

Mani alzate al livello degli occhi, distese, palma in avanti. Occhi chiusi. Al comando di un amico, piegare in avanti le dita chiamate, muovendo le altre il meno possibile, e ritornare subito nella posizione retta.

Aprire e chiudere

Mani distese: aprire e chiudere le dita in un punto solo alla volta: tra il mignolo e anulare; tra anulare e medio; e così via...

Segni codificati

Oltre a quelli nominati sopra, scoprite altri gesti codificati, che indicano un messaggio specifico. Pensate, ad esempio, ai segni del gioco delle carte, della boxe, della pallacanestro. In Brasile per dire sì alzano il pollice destro. Il pugno sinistro, chiuso e alzato, è il saluto delle sinistre; la mano destra, distesa, è invece il saluto fascista. Incrociare le dita delle mani e girare i pollici significa oziare.

DESCRIZIONE MANUALE

Geometria piana e solida

Descrivere figure geometriche con le due mani: il cerchio, il quadrato, un cubo, un cilindro...

Alto o basso?

La mano può indicare l'altezza di una persona o cosa, il volume, la posizione (se verticale, orizzontale, obliqua)...

IDENTIFICAZIONE

Una serie di esercizi che allenano le mani ad interpretare una parte, a identificarsi in un oggetto, a rivivere un sentimento. Di solito le mani partecipano alla espressività di tutto il corpo, dai capelli, ai piedi. In queste esercitazioni è conveniente, all'inizio, allenare solamente le mani con il loro supporto, le braccia.

Sensazioni

Le mani da sole esplorano il territorio in cui vivono; al contatto degli oggetti che incontrano reagiscono: caldo, scotta, freddo, gelato, viscido, ruvido, pungente, soffice...

Per rivivere con intensità e verità la sensazione è necessario immaginare cose concrete e reali, la patata bollente, una viscida biscia d'acqua, il riccio pungente...

Sentimenti

Interpretare con le sole mani alcuni sentimenti ed emozioni.

Odio, rabbia, vendetta: le mani si contraggono, si fanno pugno, in agitazione. Paura, ansia, fuga: le mani coprono la faccia completamente, poi scendono lentamente scoprendone gli occhi...

Nervosismo, irrequietezza, irritazione: le mani si aprono e si chiudono con tensione e ritmo meccanico; voltano e rivoltano un piccolo oggetto: una matita, una pallina, una funicella...

E ancora: amore, gioia, tristezza, forza...

Il vigile, il prestigiatore

Ogni persona ha le sue mani. Ci sono inoltre alcuni personaggi le cui mani sono più caratteristiche di altre.

Prova ad imitare le mani del vigile, quelle del prete, del giocatore di scacchi, del pianista, dell'innamorato, del direttore d'orchestra...

L'orchestra

Con le mani imita i tanti strumenti che fanno l'orchestra: tromba, basso, sax, violino, batteria, piatti...

GIOCHI DI MANO...

La mosca cieca

Chi ha gli occhi bendati deve indovinare le persone che gli stanno intorno, al solo tatto. È conveniente, e più divertente, che gli altri si camuffino, mettendosi in posizioni strane, scambiandosi gli abiti...

Il droghiere

Occhi bendati e, al solo tatto, riconoscere le diverse droghe contenute in cinque bicchieri: pepe, zafferano, farina, sale, sabbia, caffè...

Ombre cinesi

Con l'aiuto di un faro o di un proiettore, proiettare l'ombra delle mani che

costruiscono animali o tipici personaggi: l'oca, il toro, il gatto, l'asino, un cinese, un oratore...

Il gioco di Kim

Indovinare, al solo tatto, gli oggetti distesi sopra un tavolo. Naturalmente ad occhi chiusi o bendati.

Il prestigiatore

Le mani di un prestigiatore sono super-allenate e improvvisano molti giochi con il contributo di bastoncini, carte da gioco, funicelle, palline... Lanciare in alto una pallina e riprenderla; poi due, tre, un carosello di palline.

Mani attrici

Far uscire da un telone nero soltanto le mani e braccia che interpretano qualche personaggio.

Preghiere

Pregare è una delle azioni più naturali alle mani nostre. Studiare con le mani i gesti che esprimono preghiere di lode, di ringraziamento, di perdono, di offerta, di supplica, di comunione, di dolore, di speranza...

LE MANI

PERSONAGGI:

— *da uno a cento mimi.*

COSTUMI:

— *costume nero che copra l'intero corpo tranne le mani guantate di bianco.*
— *potete risolvere il problema del viso coprendolo con una maschera di stoffa nera.*

NOTA:

Più che un mimo vero e proprio è uno studio sulle possibilità espressive delle mani. Ciò che vi proponiamo è solo un piccolo ventaglio delle moltissime possibilità. Sta a voi scoprirne le altre.

Lo spazio scenico deve favorire il risalto delle mani, quindi il fondale e le quinte interamente neri e, se possibile, anche la superficie del palcoscenico. L'illuminazione dev'essere studiata in maniera particolare.

AZIONE NUMERO 1.

1. Entrano le prime due mani. Si fermano, attendono.
2. Si guardano in giro.
3. Si parlano. Interrompono il colloquio. Di nuovo guardano in giro.
4. Entra un nuovo gruppo di mani, che scherzano e parlottano fra di loro.
5. Si vedono. Si corrono incontro, si abbracciano.

6. Iniziano a giocare. C'è chi fa la cavallina, chi gioca a rincorrersi, chi fa il girotondo, ecc. ecc.
7. In disparte due mani si abbracciano teneramente.
8. Altre due mani litigano.
9. Torna la pace.
10. Escono, salutandosi, chi da un lato, chi dall'altro.

AZIONE NUMERO 2.

1. (Già in scena) Un pubblico di mani guarda in alto ed attende che la mano equilibrista inizi la sua esibizione sul filo.
2. Arriva l'equilibrista. Il pubblico applaude.
3. L'equilibrista sale sulla corda ed inizia lo spettacolo.
4. Il pubblico guarda sempre più interessato.
5. L'artista incomincia cautamente, barcolla...
6. Il pubblico lo segue, partecipando, in ogni suo passo.
7. L'equilibrista si ferma, si gira, cammina all'indietro, saltella cambiando piede, infine si prepara per l'esercizio più difficile, sempre più difficile: un salto con arrivo in equilibrio su un piede solo.
8. Il pubblico segue appassionatamente.
9. L'artista esegue l'esercizio, ma, ecco, barcolla, perde l'equilibrio, cerca di recuperarlo ma è troppo tardi, sta precipitando quando con un ultimo guizzo riesce ad afferrare nuovamente la corda. Resta appeso.
10. Durante tutta l'azione, il pubblico è passato da momenti di grande tensione, al terrore... al sollievo. Applauso.
11. Ritornato sulla corda l'artista ripete l'esercizio mal riuscito; questa volta lo esegue magistralmente.
12. Applausi scroscianti, gesti di entusiasmo da parte del pubblico.
13. Terminato il suo numero l'acrobata scende, ringrazia il pubblico sempre più entusiasta. Esce.

IL DIRETTORE E LA BACCHETTA

PERSONAGGI:

— *il direttore, e l'orchestra (immaginaria).*

COSTUMI:

— *il direttore è vestito con un frak (oppure in calzamaglia nera).*

OGGETTI:

— *una bacchetta.*

AZIONE:

1. Entra il direttore dalla destra, con passo deciso raggiunge una posizione centrale rispetto al pubblico.
2. Un leggero inchino a sinistra, uno a destra e uno in mezzo.
3. Solleva le mani rivolto all'orchestra immaginaria, con un rapido sguardo d'intesa agli orchestrali.
4. Con un ampio movimento delle mani sta per iniziare la direzione quando... manca la bacchetta!
5. Si guarda le mani allibito, guarda l'orchestra, guarda le mani rigirandole, ancora uno sguardo all'orchestra. Imbarazzo.
6. Arretra di un passo guardando a destra e a sinistra. Un breve cenno con le mani rivolto ad orchestra e pubblico e sempre arretrando guarda verso sinistra.
7. Si ferma, si volta verso destra e si china come cercasse qualcosa in basso fuori scena.
8. Dalla parte opposta gli arriva nella schiena la bacchetta.
9. Si volta raddrizzandosi di colpo, la bacchetta per terra, la riconosce: sollevio. La raccoglie e deciso si avvia verso il suo posto.
10. Fatti due passi si immobilizza costernato; guarda verso sinistra da dove gli è arrivata la bacchetta ma non vede nulla. Allarga le mani rivolto all'orchestra e prosegue. Si ferma. Un inchino.
11. Con la bacchetta fa un cenno ad ognuno dei suoi orchestrali cominciando da sinistra in basso. A poco a poco l'orchestra assume dimensioni gigantesche con i suonatori disposti un po' dovunque. Gli ultimi che indica sono in posizione verticale rispetto alla sua testa. (Immaginatevi i diversi strumentisti).
12. Con un ampio movimento, per raccogliere l'attenzione di ciascuno, il direttore dà inizio alla sua musica immaginaria.
13. Per seguire tutti è costretto a movimenti sempre più ampi e disarticolati delle braccia e a spostamenti sempre più veloci sulla scena. (Curare particolarmente il ritmo: immaginate il crescendo di una sinfonia).
14. Il movimento si trasforma e i colpi di bacchetta diventano sempre più secchi e violenti, come se il direttore cercasse di liberarsi dalla tela di un ragno.
15. L'ultimo colpo fa volare la bacchetta fuori scena.
16. Si ferma, prende fiato, guarda le mani, poi verso la parte dove è volata la bacchetta.
17. Fa due passi verso l'uscita; si blocca di colpo, guarda verso l'orchestra, come se questa stesse suonando ancora, e con gesti delle mani cerca di far interrompere la musica. Diventa sempre più implorante, ma non c'è niente da fare: l'orchestra continua la sua sinfonia immaginaria.
18. Senza interrompere i suoi tentativi, guarda verso la bacchetta fuori scena, poi ancora verso l'orchestra (una sequenza di sguardi).
19. Sopraffatto, ma non ancora del tutto sconfitto, arretra ed esce cercando la bacchetta...

Carlo Alvoni

I patiti dell'Hi-Fi

Se non te ne intendi molto di elettronica (impedenze, circuiti, segnali...), fa in modo di coinvolgere un amico o conoscente che maneggi un po' di strumenti Hi-Fi (alta fedeltà) o a casa per hobby o per professione. Lo troverai facilmente, perché è un campo di interesse che in questi anni ha visto aumentare sensibilmente il numero degli amatori. Del resto gli audiovisivi — come tutti i mass media — sono frutto di un lavoro di équipe, cioè di varie competenze in collaborazione.

Prima di prendere in considerazione una registrazione da amatore, con strumenti abbondanti oppure anche appena sufficienti, ritengo utile vedere in che modo si lavora al sonoro di un audiovisivo in uno studio professionale: non perché tutti dobbiamo fare altrettanto (in quanto ci mancano forse le attrezzature, le conoscenze tecniche, il tempo...), bensì perché abbiamo più chiari i vari passaggi da compiere.

Un sonoro da professionisti

Il cliente che commissiona l'audiovisivo — ci spiega Beppe Baggio della *Semprini Audiovisivi* di Milano — presenta l'idea per la comunicazione e scriviamo uno story-board, cioè una traccia da seguire per la realizzazione delle diapositive, per la stesura di un testo e per una ricerca musicale adeguata. Qui ci fermiamo alla richiesta più semplice: un audiovisivo monofonico, per un solo schermo. Tralasciando la parte fotografica, vediamo che cosa fare per il testo e la musica.

1. *Il testo.* In base alle diapositive effettivamente scattate, si formula il testo definitivo, che non deve superare i 10 secondi per ogni diapositiva. Deve inoltre essere corredato di note che indichino l'esatta pronuncia di sigle, abbreviazioni, parole poco usate o straniere.

Ora può venir convocato nella sala di registrazione uno speaker. Useremo un registratore a bobine con nastro 1/4 di pollice, velocità 19 cm/sec oppure 38 (vedi fig. 1).

Lo speaker legge il testo tutto di seguito, staccando assai brevemente tra un brano e l'altro. Se sbaglia, ripete la frase, senza che si debba cancellare l'errore. Sarà poi il fonico a togliere le parti errate e a distanziare le varie frasi nel modo e tempo voluti dallo story-board. Tale spaziatura tra un testo e l'altro va eseguita fisicamente. Per esempio: terminato il testo relativo alla prima diapositiva, si taglia il nastro e si aggiunge tanta coda (che è nastro poliestere non magnetizzabile) quanto deve

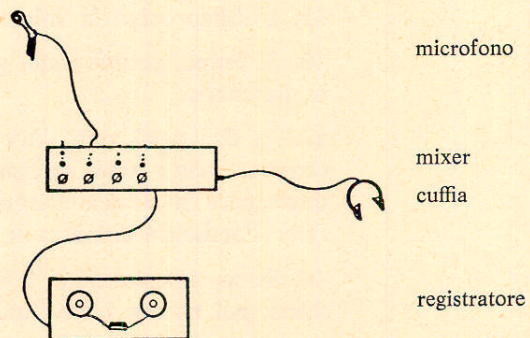


Fig. 1. Si registra il testo parlato e se ne fa il montaggio con forbici e nastro adesivo.

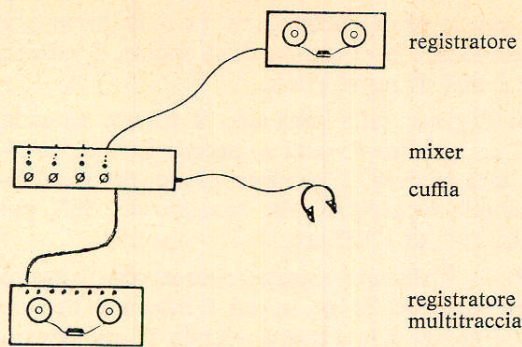


Fig. 2. Si riversa la «colonna parlato» su di una pista di un registratore multitraccia.

durare l'intervallo tra un parlato e l'altro. Nel determinare questo intervallo bisogna tener presente che il proiettore impiega 2-3 secondi per cambiare diapositiva; non essendoci uno standard, ogni casa costruttrice ha tempi suoi che, in più, possono variare da nazione a nazione (per esempio, i proiettori Kodak negli USA hanno tempi di reazione molto inferiori dei Kodak europei); il fonico deve conoscere con esattezza tali tempi.

Perché non facciamo parlare lo speaker già alle distanze volute? Perché, per esempio, terminato un testo, non lasciamo scorrere il nastro e, trascorso il tempo voluto, facciamo proseguire lo speaker con il testo successivo?

Vi è innanzitutto un motivo di costi: lo speaker, facendo la registrazione tutta di seguito, resta in studio meno tempo (e quindi costa di meno); in più, se sbaglia, non si deve interrompere la registrazione e cercare il punto giusto in cui riprendere (con evidente perdita di tempo).

Vi sono poi motivi tecnici: a) facendo fare le pause allo speaker mentre il nastro avanza, sarebbe troppo complicato determinare con precisione i secondi in cui si resta su di una diapositiva; b) quando si inserirà la musica (e non si volesse adoperare un registratore multitraccia), la coda (che è di colore diverso dal nastro) indicherà visivamente la pausa del parlato in cui eventualmente aumentare il volume della musica.

Il risultato di questo lavoro è una «colonna parlato» che riversiamo su una pista di un registratore multitraccia prima di eseguire il missaggio (vedi fig. 2).

2. La musica. La ricerca musicale (e dei rumo-

ri) viene fatto leggendo il testo definitivo e guardando le diapositive scelte.

Su di un registratore multitraccia (per esempio, un otto piste, con nastro da un pollice, velocità 19 cm/sec oppure 38 oppure 76) usiamo due piste diverse e riportiamo, alternandoli in successione, i brani musicali indicati nel copione, al tempo voluto (e quando occorre una dissolvenza musicale incrociata, il brano che termina deve essere più lungo e quello che inizia deve incominciare in anticipo): su di una pista vi saranno quindi i brani musicali di numero dispari e sull'altra quelli pari.

Agli eventuali rumori ed effetti sonori riserveremo un'altra pista (vedi fig. 3).

3. Il missaggio. Ora abbiamo quattro piste distinte (parlato, musica dispari, musica pari, rumori). Collegando il registratore multitraccia al mixer, opero il missaggio su di un registratore a nastro (1/4 di pollice, velocità 9 cm/sec oppure 38), ottenendo sulla pista uno il master mono (come il cliente desidera). Tenendo d'occhio il cronometro e i tempi segnati sullo story-board, ascoltiamo con attenzione le quattro piste che scorrono e, lasciando al livello massimo il parlato, agiamo sui livelli delle altre piste, ottenendo stacchi, diminuzioni, aumenti, dissolvenze incrociate, silenzi, effetti... (vedi fig. 4).

Non è detto che il tutto riesca bene la prima volta. Il risultato va riascoltato, analizzato, criticato... rifatto... E si arriva davvero ad ottenere quello che si voleva.

Con il registratore multitraccia è anche facile sostituire un brano musicale o correggere il parlato. Inoltre, se il cliente chiede lo stesso audiovisivo in più lingue, abbiamo già la «co-

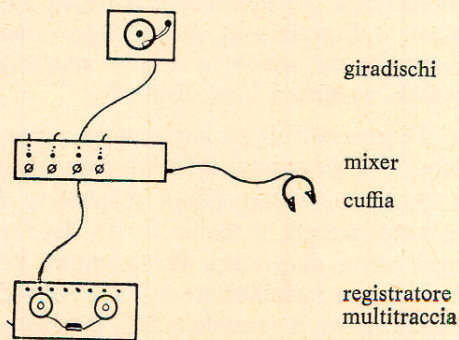


Fig. 3. Da un giradischi si riversano sia la musica (su due piste) che i rumori (su un'altra pista).

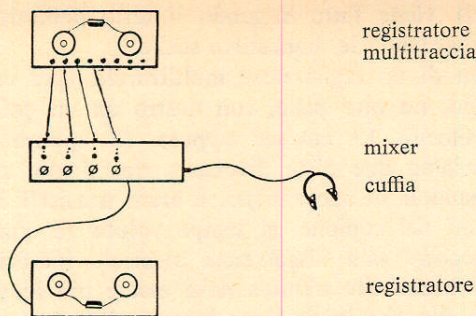


Fig. 4. Si fa il missaggio delle quattro piste, ottenendo la colonna sonora finita.

lonna parlato» separata dalle musiche, che resteranno identiche per le diverse lingue.

4. *Gli impulsi* per far avanzare automaticamente le diapositive. Sul master così ottenuto, collocato su di un registratore stereo, possono ora venir registrati (sulla traccia due) gli impulsi di avanzamento delle diapositive, controllando bene che la traccia uno non venga toccata perché vi è il sonoro che abbiamo preparato finora.

Se il cliente userà l'audiovisivo con un registratore a cassette (come fanno i commessi viaggiatori, i conferenziari...), il master viene riversato sulla cassetta, compresi gli impulsi di avanzamento delle diapositive, e se ne possono fare tutte le copie desiderate.

Concluso qui il percorso di un sonoro in uno studio professionale, vediamo ora come realizzarne uno per conto nostro.

Equipaggiamento amatoriale

Non tutti abbiamo a disposizione uno studio professionale come quello di cui ci ha parlato Beppe Baggio. Facendo quindi vari casi e presentando possibilità diverse (legate agli strumenti a disposizione), diamo suggerimenti per registrare un sonoro a livello amatoriale (e quindi, sempre a buon livello!).

a) *Disponendo di un registratore stereo a bobine, due giradischi, un microfono, un mixer.*

1. Scrivi sullo story-board (copione), accanto al testo parlato, il tempo in cui deve iniziare ogni brano di parlato. Per esempio: il primo brano deve incominciare a 36" dall'inizio dell'audiovisivo, il secondo a 58", il terzo a 1'12" e così via.

2. Chiama un amico che abbia una buona voce

e che la sappia usare bene. Fa delle prove per controllare la risonanza della stanza, il volume e i toni di registrazione.

3. Registra sulla pista uno il parlato tenendo il cronometro davanti e facendo iniziare il dicatore proprio al momento giusto. Secondo l'esempio precedente, allo scoccare dei 36", poi dei 58", di 1'12" ecc.

4. Se il dicatore sbaglia, ritorna con il nastro all'inizio del brano in cui è avvenuto l'errore e riprendi a registrare quando il cronometro segna il tempo scritto sullo story-board. Secondo l'esempio precedente, se vi è stato un errore durante il secondo brano parlato, riprendi la registrazione dall'inizio del secondo brano, ma aspetta che il cronometro segni i 58" scritti sullo story-board, in modo che combacino tutte le seguenti indicazioni di tempo già scritte.

5. Arrivato alla fine di questo lavoro, hai la «colonna parlato». Ora riascolti e mentre giudichi la riuscita, controlli i tempi d'inizio di ogni parlato e *scrivi i tempi* in cui ogni parlato finisce. Adesso sai con precisione quanto dura il silenzio tra un brano parlato e l'altro, in cui inserire eventualmente la musica.

6. Riprendi da capo la «colonna parlato» e incidi sulla pista due i brani musicali. Non devi essere solo. Chi cambia i dischi deve conoscerne la successione e il punto esatto di attacco del brano desiderato. Chi siede al mixer, mentre in cuffia ascolta il parlato, inserisce l'uno o l'altro dei giradischi azionando sui cursori (e può ottenere dissolvenze incrociate, sfumati in diminuzione e in crescendo, silenzi, effetti predisposti...). Occorre pazienza e qualche prova, a motivo della necessaria rapidità del procedimento, in tempo reale. Non si può richiedere la perfezione dei sincroni musicali (quella breve frase musicale in quel punto esatto, attacchi precisi del motivo musicale...), a meno di ripetere la registrazione diverse volte, fino ad ottenerla. Agli stacchi si può fare una pausa e preparare i dischi per il lavoro seguente.

1. Il prodotto finito è un nastro con due piste separate, che si possono ascoltare insieme commutando l'uscita del registratore in mono.

Se si vuole ottenere una colonna miscelata, occorre un altro registratore (tenendo presente che ogni riversamento diminuisce la fedeltà).

Con questo ulteriore passaggio puoi ancora correggere eventuali errori di livello del volume di ognuna delle due piste.

b) *Disponendo di un registratore stereo a bobine, un giradischi con preamplificatore, un microfono (vedi fig. 5).*

Tutto è identico al caso precedente, eccettuato il fatto che ora, con questi apparecchi, non si possono ottenere le dissolvenze musicali incrociate.

c) *Altri possibili casi (senza esaurirli tutti):*

1. Negli esempi a) e b) il giradischi può sempre essere sostituito da un registratore, anche mono, anche a cassetta (che però ha un livello qualitativo inferiore rispetto a quelli a bobine).

2. Se il registratore degli esempi a) e b) è stereo a cassetta, non è possibile la registrazione delle due piste in due momenti diversi: accade lo stesso con un registratore mono a cassetta; e se gli ingressi non sono miscelabili, occorre un mixer a cui collegare il microfono e la musica. Il tasto di pausa facilita molto le operazioni, in quanto ti puoi appoggiare sui testi parlati per cambiare musica senza che si noti il momento in cui la cambi. Eccoti un esempio:

(Diapositiva 1. Un campo di nomadi)

Musica: fisarmonica o violino.

(Testo parlato) C'è festa nel campo degli zingari...

Incomincia ad abbassare lentamente il volume della musica fino a zero.

... per una «slava».

Qui premi il tasto di pausa momentanea. Metti il disco dei rumori e, tolta la pausa, fai proseguire subito il dicitore mentre tu alzi il volume del disco lentamente.

Ma gli abitanti del luogo hanno fatto molte rimostranze...

Il tuo disco incomincia a far sentire bene la sirena.

... ai carabinieri.

Qui si ode solo la sirena.

(Diapositiva 2. Volto smarrito di zingaro)

(Voce off del carabiniere)

Documenti! Cognome e nome!..

Abbassi il volume del disco della sirena, fino a zero. Qui può iniziare un nuovo cambio di musica.

3. Invece di usare dischi, può essere molto più creativo ed interessante far suonare un complesso (come per la colonna originale di un film). In appendice troverai dei consigli utili, forniti da Stefano Pace, per registrare musica dal vivo.

4. Per gli impulsi di avanzamento automatico delle diapositive, negli esempi a) e b) si procede ad un riversamento tramite un registratore (a bobina o a cassetta) che abbia il dispositivo di sincronizzazione (esterno o incorporato). Se invece il prodotto finito è già in cassetta (mono), non occorre nessun altro riversamento: basta aggiungere gli impulsi.

5. Certamente vi sono altre possibilità per registrare un sonoro, soprattutto con strumenti ridotti, o con accorgimenti tecnici poco diffusi (come il multiplay, la sovraincisione...). Va notato, tuttavia, che i mass-media ci hanno abituato ad una tecnica di registrazione ineccepibile e quindi il nostro orecchio difficilmente accetta i fruscii di fondo, il taglio dei toni alti nella musica (quando la si registra con il microfono), i «clank» di stacco tra un periodo di registrazione e l'altro...

Occorre, quindi, curare bene la parte tecnica della registrazione per mettere a suo agio lo spettatore, perché nulla lo distolga dal messaggio dell'audiovisivo.

Proiezione

Ora il lavoro è finito ed entra in quel circuito di base in cui tu operi, come strumento cui ricorrere ogni volta sia richiesto: sempre pronto, con durata fissa, con l'eventuale appoggio di questionari e ricerche, punto di partenza o risultato conclusivo, momento di poesia e di fantasia oppure di indagine o di stimolo...

Ecco il diatape.

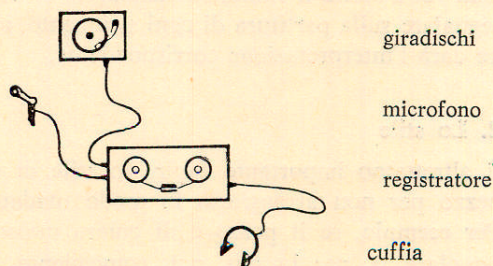


Fig. 5. Uno dei procedimenti amatoriali per registrare il sonoro di una serie di diapositive.

Luciano Scaglianti

Dopo una prima fase, nella quale si sono esaminate le possibilità dei singoli strumenti, occorre affrontare una seconda e ultima fase, nella quale esaminare bene il pezzo che si ha intenzione di arrangiare.

Le osservazioni sono di carattere generale e vogliono lasciare molto spazio alla sensibilità, creatività e gusto delle persone interessate a tale argomento.

Per un arrangiamento occorre tenere conto almeno dei seguenti elementi:

1. Il ritmo

È molto importante decidere quale *colorazione* e *scansione ritmica* abbiamo intenzione di dare a un pezzo. A volte si ritiene opportuno cambiare la struttura ritmica di un pezzo per ottenere nuovi effetti; ed è noto che una buona scelta di un ritmo può valorizzare un canto, mentre una cattiva scelta lo può compromettere. Senza entrare nei dettagli di tutte le figurazioni ritmiche, ne segnaliamo alcune tra le più usate.

Una volta scelto il ritmo, l'arrangiatore lo deve segnalare sulla partitura di ogni strumento, che ne darà l'interpretazione corrispondente.

2. Lo stile

È altrettanto importante capire lo stile di un pezzo per non arrangiarlo in modo inadatto. Per esempio, se il pezzo è di chiara melodia popolare, è, per lo più, non conveniente arrangiarlo con accordi di settime, none e quinte eccedenti.



3. Il sound

Il sound si può interpretare come la sonorità complessiva che caratterizza espressivamente un dato pezzo e soprattutto un dato gruppo. È fondamentale avere ben chiaro che effetto musicale si vuole ottenere: delicatezza, aggressività, ironia, vivacità, solennità, ecc. Ciò influisce sulla scelta del ritmo della strumentazione e dell'arrangiamento vocale.

E curare bene il sound evita la monotonia degli arrangiamenti da cui siamo fin troppo afflitti.

4. Strumenti

Capito lo stile e deciso il sound viene, di conseguenza, la scelta degli strumenti corrispondenti a un dato stile e più adatti a creare un certo sound.

5. Arrangiamento delle voci

Anche questa fase preliminare è di vitale importanza. Non è indifferente affidare una parte vocale a un soprano o a un tenore o a un gruppo.

Se le strofe sono molte si impone una variazione ben studiata degli interventi vocali, per non generare noia e monotonia.

Così pure varierà la strumentazione a seconda che il canto sia affidato a un coro o a un solista; se il canto è a più voci, l'uso di uno strumento o di strumenti che solisticamente «ricamano» potrebbe non essere indicato e disturbare.

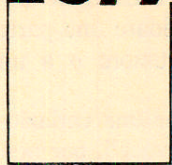
Terminato con questo numero la parte descrittiva di alcuni elementi che occorre tener presente per eseguire un arrangiamento, inizieremo dal prossimo numero la parte pratica con l'esame di esempi concreti di brevi pezzi arrangiati.

CONCORSO FOTOGRAFICO EG 79 "Angoscia e Speranza,,

Ecco l'elenco dei partecipanti al concorso. Pubblichiamo il nome, la città, il numero e il tipo delle foto pervenute. Se qualcuno trova errori o mancanze, lo preghiamo di mettersi in contatto con la redazione con una certa urgenza. I risultati del concorso saranno pubblicati sul numero uno gennaio-febbraio di EG 80.

Roberto Grasso, S. Donato Milanese (Milano), 6 b/n.
Luigi Sanna, Morgongiori (Oristano), 1 col.
Mauro Baffico, Milano, 3 b/n.
Luca Cimacchio, Torino, 2 dia.
Giuseppe Lobefaro, Roma, 3 b/n, 3 dia.
Mariagrazia Centanni, Lama (Taranto), 3 col.
Alberto D'Este, Venezia, 1 b/n.
Walter Obert, Piossasco (Torino), 1 b/n.
Aldo Agnelli, Milano, 6 b/n.
Beppe Buccafusca, Milano, 5 b/n.
Paolo Pogliani, Milano, 1 b/n.
Marco Cadioli, Sesto S. Giovanni (Milano), 4 b/n.
Franco Cadioli, Sesto S. Giovanni (Milano), 4 b/n.
Luciana Scaccia, Roges (Cosenza), 1 col.
Stefano Zuchegna, Roma, 2 dia.
Maddalena Casati, Milano, 1 b/n.
Paola Dell'Acqua, Milano, 1 b/n.
Aldo Banfi, Milano, 8 b/n, 15 b/n.
Solange Gentili, Cesena (Forlì), 1 b/n.
Massimo Del Frate, Norman Pagani, senza indirizzo,
1 comp. b/n.
Franco Lever, Roma, 3 b/n.
Enrico Califano, Roma, 2 b/n.
Aldo Perelli, Valdobbiadene (Treviso), 1 b/n.

Giuseppe Paolucci, Vignanello (Viterbo), 5 b/n.
Walter Turcato, Rho (Milano), 6 b/n.
Giovanna Zorzi, Segrate (Milano), 5 b/n.
Alicja Wysocka, Milano, 2 b/n.
Piermario Piatti, Milano, 1 b/n.
Grazia Mussievic, Milano, 3 b/n.
Pier Lorenzino Alfeo, Genova-Quarto, 3 col.
Mario Comoglio, Torino, 11 col.
Carlo Alvoni, Parma, 14 col, 1 b/n.
Ambrogio Galbusera, Brescia, 2 b/n.
Gianni Bellesia, Bondanello Moglia (Mantova), 5
b/n, 1 col.
Tarcisia Selva, Bellano, 6 dia.
Francesco Ghirardello, Cusano (Milano), 2 b/n.
Giancarlo Lusa, Somma Lombardo (Varese), 6 b/n.
Luigi De Liberali, Roma, 6 dia.
Valentino Corolaita, Roma, 6 dia.
Franco Merici, Corsico (Milano), 5 dia.
Enzo Esposito, Salerno,
Pietro Scala, Milano, 1 b/n, 1 col, 2 dia.
Sante Ottavianelli, Castelfidardo (Ancona), 2 b/n.
José Mena, Madrid, 6 b/n, 6 dia.
Eugenio Bagaglia, Milano, 6 b/n.
Franco Oppizio, Milano, 6 b/n.
Adriano Battarin, Milano, 6 b/n.

EG79

PRIGIONIERO DI UN MITO

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

Giovanni Mauri

UNA COMPRESIONE PIÙ PROFONDA

Riuscì a proseguire quella battaglia, che era sua personale ma anche di tutti, contro la stupidità di quelli che non capiscono, la limitatezza di quelli che non riescono a cogliere le avvisaglie del cambiamento, l'ottusità di quanti guardano ma non sanno vedere: l'assoluta inutilità dei vari anonimi insignificanti *Mister Jones* sparsi un po' per tutta l'America: «Entri nella stanza, la matita in mano, / ce la metti veramente tutta / ma non capisci neppure quello che dici / quando ritorni a casa: perché sta succedendo qualcosa qui, / ma tu non sai che cosa, / non è vero Mr. Jones? / Sei stato con i professori e tutti ti hanno apprezzato / con grandi avvocati hai discusso di lebbrosi e di imbroglioni / Hai letto tutti i libri di F. Scott Fitzgerald / Sei un uomo molto istruito, è risaputo: / ma sta succedendo qualcosa qui, / e tu non sai che cosa / Allora entri nella stanza come un cammello / poi aggrotti la fronte, / metti gli occhi in tasca e il naso sul pavimento / Dovrebbe esserci una legge per impedirti di andare in giro / dovrebbero farti portare auricolari» (10).

Perché quello che interessava — dopo gli entusiasmi e l'ubriacatura della protesta, dopo l'amara constatazione della propria impossibilità a incidere su un tessuto sociale più che inattaccabile, su una realtà profonda e complessa, frutto di secoli di evoluzione e difficilmente disposta ad essere di punto in bianco capovolta — quello che ora contava era semplicemente conoscere e sapere: capire il mondo di fuori, gli altri, ma soprattutto se stessi e la

importanza e la grandezza del proprio *io* individuale.

E per capire occorre tagliare ogni rapporto con gli ottusi, gli imbecilli, le persone grette, fare il vuoto dietro di sé per poter tornare purificati alla semplicità di una dimensione più umana, per *riappropriarsi* di una nuova esistenza.

In parecchie canzoni Dylan descrive personaggi, situazioni, quadri di persone che sono riuscite — secondo il suo punto di vista — ad evadere dalle prigioni terrene per arrivare ad uno stadio di vita più profondo. Di solito sono presenze femminili appena accennate, figure abbozzate di donne che hanno saputo capire e sono riuscite a guardare fino in fondo: «Ha tutto quello che le serve, è un'artista / Non si volta indietro / Può togliere il buio dalla notte e dipingere il giorno di nero / Non inciampa mai, non ha un posto dove cadere / Non è la bambina di nessuno, la legge non la può nemmeno sfiorare» (11)... «Il mio amore parla come il silenzio, senza ideali e senza violenza / Non ha bisogno di dire che è fedele / ma è sincera come il ghiaccio e come il fuoco / Gli altri portano rose e fanno promesse ogni ora / il mio amore ride come i fiori / Regali d'amore non possono comperarla». (12).

Persone che riescono ad andare oltre la meschinità del contingente, ad essere qualcosa di più della norma, a disancorarsi dalle invidie, dai

¹⁰ *Ballad of a thin man*, dall'album (6)

¹¹ *She belongs to me*, dall'album (5)

¹² *Love minus zero/No limit*, dall'album (5)

miti, dai falsi idoli che tutti gli altri — deboli — hanno bisogno di costruirsi intorno: animi inquieti in un perenne andare senza mai voltarsi indietro, senza mai legarsi a qualcosa o a qualcuno: dolorosa disponibilità a riprendere il proprio volo in qualsiasi istante: «Nei magazzini, alle fermate dell'autobus / la gente parla di situazioni / legge libri, ripete citazioni / traccia conclusioni sui muri / alcuni parlano del futuro / ... / Nelle cerimonie dei cavalieri persino la pedina diventa invidiosa / Statue di fiammiferi crollano una dentro l'altra / Il mio amore sorride, non se ne cura / capisce troppo per discutere e giudicare / Il mio amore è come un corvo / alla mia finestra con un'ala spezzata» (12).

Persone che, sole, in un mondo di falso e di vuoto, comprendono rassegnate la complessità del reale e non si sforzano più neppure di penetrarlo: «Rapporti di proprietà bisbigliano nelle quinte / a uomini condannati a recitare in conseguenza / e ad attendere i re che si succedono / Mentre io cerco di armonizzare con canzoni / il passero solitario canta / non ci sono re dentro i cancelli dell'Eden / ... / I poveri cambiano i loro averi / ciascuno desiderando quello dell'altro / E la principessa e il principe discutono cosa sia reale e cosa non lo sia / ... / All'alba il mio amore viene a me e mi dice dei suoi sogni / senza neppure cercare di gettare una scintilla / A volte penso che non ci sono altre parole se non queste / per dire quello che è vero» (13).

LO SCACCO DEI SENSI

Figure femminili o segni più o meno fittizi, persone reali o simboli nei quali è comunque dolce abbandonarsi, e come d'incanto ritrovarsi in una muta inattesa stupita risonanza di sentimenti: «Adesso che tutte le fioraie rivogliono quello che ti hanno prestato / e l'odore delle rose non rimane / e tutti i tuoi figli cominciano a detestarti / adesso che tutti i pagliacci che tu hai ordinato / sono morti in battaglia o invano / e tu non ne puoi più di tutto questo ripetersi / verrai allora a trovarmi Queen Jane» (14). «E io aspetto che facciano cessare il mio bere da questa tazza incrinata / e mi dicano di spalancare i cancelli per te / ... / Allora ritorno dalla regina di picche / e parlo con la mia fantesca / Lei sa che non ho paura di guar-

darla / È buona con me e non c'è niente che non veda» (15).

Donne che molto spesso si caricano di un loro magico potere sensuale: come per ridare significato ad un'esistenza altrimenti vuota, che soltanto sensazioni ed emozioni sempre diverse e intense sono ormai in grado, quasi, di fare rivivere: «Con la tua bocca di mercurio nei tempi missionari / e i tuoi occhi come fumo e le tue preghiere come rime / ... / Con il tuo profilo quando la luce del sole si abbassa / nei tuoi occhi dove nuota la luna / e le tue canzoni di brandelli di carta e i tuoi inni gitani» (16). ... «Ragazza zingara / ... / sono solo e senza casa / vieni e prendimi nell'abbraccio dei tuoi tamburelli tintinnanti / Raccontami la mia fortuna lungo le mie mani inquiete / ... / Mi hai ipnotizzato e io sono precipitato sotto i tuoi occhi di perla veloci e scintillanti / sotto i tuoi denti di diamante lucente / La notte è buia e scura, / vieni ti prego a dare un senso al mio pallido volto / Fammi sapere, io quasi sto affogando / ... / Debbo sapere, *babe*, ti prego abbracciami / così che io sappia se sono veramente vero» (17).

Attrazione magnetica o inebriante gioco di sensi che facilmente sfuma in una percezione angosciata dell'esistere, in uno stato di profondo smarrimento, in un quasi comatoso abbandono alle cose: «Non è proprio la notte di fare i soliti giochi / quando invece cerchi di essere tranquillo / Siamo seduti qui sperduti anche se facciamo di tutto per negarlo / ... / Luce brilla nell'appartamento di fronte / In questa stanza i termosifoni tossiscono / nella radio una musichetta suona dolce / ma non c'è niente, proprio niente da spegnere / ... / Adesso il piccolo ragazzo sperduto si prende troppo sul serio / si vanta della sua infelicità, / gli piace vivere pericolosamente / ha proprio un bel fegato ad essere così completamente inutile / borbottando le sue chiacchiere al muro / ... / Lo spettro dell'elettricità urla nelle ossa del suo volto / dentro ai musei l'infinità viene giudicata / ... / Il violinista adesso cammina verso la

¹³ *Gates of Eden*, dall'album (5)

¹⁴ *Queen Jane approximately*, dall'album (6)

¹⁵ *I Want you*, dall'album (7)

¹⁶ *Sad eyed lady of the lowlands*, dall'album (7)

¹⁷ *Spanish Harlem Incident*, dall'album *Another Side of Bob Dylan*

strada / e scrive: tutto è stato restituito / ciò che era dovuto / ... / La mia coscienza esplosa / le armoniche suonano chiavi per tutte le porte / e la pioggia e queste visioni di Johanna sono ora tutto quello che rimane» (18).

E proprio di fronte a questa nuova ulteriore sconfitta — lo scacco delle sensazioni e delle emozioni, l'impossibilità anche di un ingenuo approccio «naturalistico» al dramma dell'esistenza — proprio di fronte a questa ulteriore sequenza di delusioni tornano ad affacciarsi con rabbia il rancore e la vendetta: contro tutti in generale e nessuno in particolare.

Contro quelle fedi inevitabili che continuamente e fatalmente ogni uomo deve costruirsi intorno, per poter assicurare al proprio vivere una qualche parvenza di lucidità. Contro l'incomprensione degli altri e il tradimento di quelli che pensavi ti avrebbero capito. Ma soprattutto contro te stesso, contro il tuo doloroso male di vivere, contro il tuo illuderti e il tuo abbandonarti infantile, egoistico, inutile. Contro le tue nevrosi, le tue ansie, le tue paure: «Ho paura, sono inquieto e mi sembra di essere un naufrago dannato. Prima credevo di essere furbo, ma ora non lo so più. Non so neanche più se sono normale oppure no».

PIU' SOLO E PIU' FUTILE DI PRIMA

Molte di quelle canzoni crudeli e rabbiose — in cui almeno apparentemente Dylan sembrava gustare un'ingiusta vendetta nei confronti di modi di pensare, di luoghi comuni, di comportamenti standardizzati di agire, tipici anche dell'ambiente e degli amici che frequentava — molte di quelle canzoni-poesia sono in realtà inconsciamente composte per se stesso, come avrà occasione di ammettere in una rara intervista del 1971: per il disgusto di avere intrapreso una strada di cui è quasi impossibile intravedere il senso ultimo o la linea portante. Per l'amarezza di non essere quello che avrebbe voluto: per essere diventato una *star* del *rock'n'roll* e per ritrovarsi poi, in fondo, più solo e più futile di prima.

Anche quando parla con toni crudeli di personaggi femminili fittizi, sembra in realtà quasi rivolgersi a se stesso: forse compiangendosi nel suo doloroso cammino di sradicato, nevrotico, alienato: «Ridevi, ti divertiva la gente che cercava di stare a galla / Ora non parli più così

forte, ora non sembri più così fiera / ora che devi racimolare il tuo prossimo pranzo / ... / Non ti sei mai voltata a vedere la fronte aggrottata / dei giocolieri e dei pagliacci quando tutti facevano trucchi per te / non hai mai capito che non è bello, non dovrei lasciare che gli altri ti divertano / ... / Va' da lui adesso / ti chiama, non puoi rifiutarti / Quando non hai più niente, non hai niente da perdere / Sei invisibile adesso, non hai segreti da nascondere / Come ci si sente, come ci si sente a essere per conto proprio / senza sapere dove andare / una completa sconosciuta / come una pietra che rotola» (19).

Forse per demolire, con la forza delle sue parole e l'ossessione delle sue musiche, quello stato di ipocrisia e di falsità che accompagnano i nostri passi quotidiani, che ci perseguitano negli amici, veri o falsi, nei conoscenti occasionali e nel fondo di noi stessi: «Quando io stavo male tu mi guardavi e ridevi / Tu che vuoi soltanto stare dalla parte di chi sta vincendo / Dici che hai perduto la fede, ma tu non avevi una fede da perdere, e lo sai / Quando mi vedi per strada ti comporti come se ti sorprendesse / Mi dici come stai e buona fortuna, ma non lo dici sul serio: / quando tu sai bene quanto me che preferiresti vedermi paralitico / perché allora almeno una volta non me lo gridi? / ... / Vorrei che ti mettessi nei miei panni e che solo per un momento io potessi essere te / Sapresti allora che schifo è doverti vedere» (20).

O forse ancora per lanciare una sfida a se stesso, per darsi appuntamento a quando le esperienze saranno maturate ed il tempo avrà potuto giudicare senza appello: «Ti lascerò andare e io verrò dopo / Il tempo dirà chi di noi è caduto e chi è stato sorpassato / quando tu andrai per la tua strada ed io per la mia» (21).

Perché anche la *conoscenza* affidata a queste figure femminili, simbolo quasi di una comprensione puramente intuitiva, emotiva, lontana da ogni atto razionale riflesso, si rivela fallimento profondo: «Tu gli servi solo per porgergli il gesso o per riportarlo quando lo ti-

¹⁸ *Visions of Johanna*, dall'album (7)

¹⁹ *Like a rolling stone*, dall'album (6)

²⁰ *Positively 4th Street*, 45 giri

²¹ *Most likely you go your way and I'll go mine*, dall'album (7)

ra» (22). ...«Fu allora che mi alzai per andare / ma lei mi disse: non dimenticare / tutti debbono dare qualcosa per qualcosa che hanno ricevuto / ... / ma tu non hai mai sprecato tempo / e io, io non ho mai preteso troppo / non ti ho mai chiesto la tua stampella / adesso tu non chiedermi la mia» (23).

Rimane soltanto il crudele rinfacciarsi i propri egoismi e debolezze, l'impossibilità di stabilire legami profondi, costanti, maturi. Soltanto, in fondo, un vago rimpianto, una sofferenza del cuore, la voglia di potersi spiegare, di dire quanto non si è mai riusciti a comunicare, il desiderio di capire e di essere capiti: «Pioveva fin dal principio ma là fuori io motivo di sete / Così sono entrato qui dentro / e la tua antica maledizione fa male / Ma quello che è peggio è questo dolore che sento qui / non posso più restare, non capisci che non ce la faccio / è tempo che ci separiamo / quando ci rincontreremo e ci presenteremo come amici / non far vedere, ti prego / che mi hai conosciuto quando avevo fame» (24)... Un senso indicibile di fallimento, di tristezza, di rinuncia: «Non intendevoti trattarti così male, non avresti dovuto prendertela / ... / La tua voce era tutto quello che sentivo / Non mi accorsi quando cominciai a nevicare / non mi accorsi dove stavamo andando, ma tu dicevi di saperlo, e ti credetti / ma poi dopo mi dicesti mentre io ti chiedevo scusa / che mi stavi solo prendendo in giro, che non eri un'ingenua / e io ti dissi mentre mi strappavi gli occhi / che non avevo mai voluto farti del male» (25)... «Tutti i tuoi marinai malati di mare remano in porto / il tuo esercito con le mani vuote ritorna in patria / il tuo amore appena uscito dalla porta si è portato via tutte le sue coperte / ... / Lasciati dietro i gradini che hai salito / qualcosa ti sta chiamando / Dimentica i morti che hai abbandonato, non ti seguiranno / Il vagabondo che bussa alla tua porta ha indosso i vestiti che portavi tu una volta / Accendi un altro fiammifero, comincia daccapo / ed è tutto finito, adesso, *baby blue*» (26).

INTROSPEZIONE E INTIMISMO

Il risultato di questo fallimento e incomprendimento non poteva che essere la chiusura più radicale all'altro, il ripiegamento, la disillusione, l'abbandono, un'introspezione e uno pseudo-

misticismo portati alle loro forme più deleterie: «Quando mi capita di essere nervoso e non c'è nessuno a farmi compagnia e fuori piove e la persona che vorrei non c'è, perché per di più è via con un altro, allora non ho voglia di mettermi a cantare *House of the Rising Sun* (27). Non m'importa di sapere quanto è grande una vecchia canzone né m'importa della sua gloriosa tradizione. Voglio fare una canzone nuova nella quale mettere quello che *io* so e quello che *io* sento».

Gran parte delle sue canzoni di quel periodo saranno accentrate attorno all'*io*, attorno ad esperienze oniriche o misticheggianti, per le quali la giustificazione culturale è lo studio raffazzonato da incostante autodidatta delle religioni orientali, ed il tramite fisiologico è l'uso delle droghe e degli eccitanti psichici. «Sono pronto a provare ogni esperienza almeno una volta. Voglio abituarci a tenere i contatti con le cose. Se qualcuno mi dicesse che devo morire tra un'ora accetterei la cosa, perché in realtà non ho nulla da sistemare, non ho nessuna questione in sospeso; non mi preoccupa di sapere se fra un anno o cinque ci sarò ancora. Non ci conto, devo morire, ecco tutto. Joan Baez e tutti quelli che come lei organizzano dimostrazioni, per quanto facciano non riusciranno a salvare il mondo. Non è vero che loro riusciranno a cambiare il cuore degli uomini... Per me si tratta di vivere la mia vita nel migliore dei modi. Devo scoprire come sono fatto io e non come sono fatti i vari slogan e quelle falsità lì. Voglio conoscere me stesso attraverso la mia mente. Non ho tempo da perdere con le cose che sono al di fuori di me. Nessuno imparerà niente seguendo gli esempi e gli insegnamenti degli altri. Dobbiamo imparare da soli, attraverso l'esperienza, e attraverso questa dobbiamo raggiungere il centro del problema e poi andare oltre».

Quella riportata ora è un'eccezione alla regola, perché Dylan non costruiva teorie sulla sua pratica: difficilmente discuteva delle proprie convinzioni, forse anche perché in realtà non ne

²² *Can you please crawl out your window*, 45 giri

²³ *Fourth Time Around*, dall'album (7)

²⁴ *Just like a woman*, dall'album (7)

²⁵ *One of us must know*, dall'album (7)

²⁶ *It's all over now baby blue*, dall'album (5)

²⁷ Celebre canzone popolare americana, tradotta in Italia da noi come *La casa del sole*

aveva di ben precise. Semplicemente viveva alla giornata: reagiva come una membrana sensibilissima alle sollecitazioni esterne, ma non si preoccupava certo che queste avessero un qualche filo conduttore, una loro coerenza intrinseca. La sola cosa che sapesse fare era scrivere canzoni: in quei momenti l'illogicità delle visioni e la sconnesione sintattica delle immagini riuscivano veramente a farsi poesia. La confusione di una singola mente tormentata e complessa diventava in realtà qualcosa di ben più universale: il desiderio di un nuovo linguaggio, il bisogno di comunicare la propria esperienza oltre i confini delle visioni temporanee della droga, oltre l'angusto corridoio del tempo: «Sebene sappia che l'impero della sera è ritornato nella sabbia / svanito dalla mia mano / lasciandomi in piedi, accecato ma ancora senza sonno / la mia stanchezza mi sorprende, i miei piedi sono segnati / non ho nessuno da incontrare / e le antiche strade morte troppo vuote per sognare / ... / Allora portami scomparendo attraverso gli anelli di fumo della mia mente / giù per le rovine nebbiose del tempo / lontano, oltre le foglie gelate, gli alberi incantati spaventati / fuori sulla spiaggia ventosa / lontano dalla portata contorta del dolore senza senso / ... / fammi dimenticare l'oggi fino al domani» (28).

LA STRADA DELLA FOLLIA

Ma l'introspezione e la ricerca del proprio io, se non sono inseriti o riferiti ad un ben preciso quadro di valori assoluti, non possono che generare cinismo, disinteresse, egoismo. E questa è proprio l'immagine che ci resta del Dylan di quegli anni: tutte le persone che gli erano vicine sono concordi oggi nel giudicarlo diffidente, ingiusto, cattivo senza motivazioni né spiegazioni, velenoso con sé e con gli altri, sopraffatto da complessi di persecuzione, lacerato da tensioni contraddittorie che avrebbero potuto mettere in difficoltà psicologie ben più solide. Dustin Hoffmann nel film *Chi è Harry Kellermann* e perché dice tutte quelle cose cattive su di me interpreta il ruolo di un idolo della musica giovanile, paranoico e sofferente di complessi di persecuzione, la cui somiglianza somatica e biografica con Dylan non è certo casuale: il giovane poeta di *Freewheeling*, il profeta di *Bringing it all back home*, il cantore della fol-

lia *made in USA* di *Highway 61 Revisited*, si era trasformato inconsapevolmente nel pericoloso paranoico divo della musica leggera di *Blonde on Blonde*.

Quello che una volta era stato un ragazzo comune e poteva entrare in un bar e scambiare quattro chiacchiere e conoscere la gente, ora non poteva più farlo. Un ragazzo che aveva voluto essere famoso era diventato subito un *personaggio* e aveva perso la strada per restare *persona*. Un ragazzo che voleva imitare Elvis Presley si trovava a dover essere il nuovo Gesù Cristo dei *mass media*. «Non cercate di interpretarmi, le mie canzoni non hanno alcun significato, sono soltanto parole, non sto cercando di insegnare niente a nessuno». E malgrado tutto continuava ad essere interpretato ed acclamato come autore, educatore, rivoluzionario, sovversivo, mistico, profeta. E attorno soltanto folla, volti anonimi, l'impressione di essere stretto da ogni parte, migliaia di persone... Così il ragazzo aveva perso il controllo delle sue possibilità e aveva ucciso quel poco di lucidità razionale che gli era rimasta. I suoi concerti con gli *Hawks* (poi più famosi come *The Band*), che formavano ormai il suo complesso fisso, «si facevano sempre più sfrenati e surreali, permeati da un suono elettrico simile al frastuono di una squadriglia di jet, un *sound* pulsante, aggressivo, esplosivo, che lacerava l'aria e sembrava far sobbalzare le poltrone». Non sarebbe potuto durare più a lungo.

Qualche mese prima, durante un giro di concerti che comprendeva anche la città della sua adolescenza, ebbe modo di parlare con quella che era stata un tempo la sua ragazza. Lei — raccontò in seguito — gli disse cose del tipo «le persone più felici sono quelle sposate che vivono una vita normale ed hanno abbastanza buon senso da apprezzare quello che hanno». Lui rispose senza troppa convinzione di averlo sempre pensato.

Ma in fondo non poteva capire che avevano scelto due strade completamente diverse. E soprattutto non poteva prevedere che la sua strada di follia allucinogena si sarebbe chiusa, di lì a poco, con un pauroso incidente motociclistico: segnando la fine di un mito e, ancora una volta, la rinascita di un nuovo personaggio.

²⁸ *Mr. Tambourine man*, dall'album (5)

EG79 UN TEMA DI MATURITÀ

espe
rienze
nuove

“Il sonno della ragione genera mostri (Goya)”

Io sono un mostro. Uno di quelli di cui parla il titolo del tema. Per maturare mi ci sono voluti cinque anni. Cinque anni nel grembo della ragione addormentata. Ora una commissione messa insieme all'ultimo minuto, composta da ragazzini inesperti e che non sanno niente di me, deciderà se sono pronto a sbucare fuori dal sogno e andarmene per il mondo sui miei piedi; se, come mostro, posso far parte della società.

Perché sono un mostro? Non lo so. So che per cinque anni la scuola in cui ho scelto di andare per prepararmi ad un lavoro è stata per me soltanto un lungo sonno, anzi un incubo. Un incubo piacevole, a volte. Era piacevole stare con le ragazze a fumare e parlare nelle aule occupate. Era piacevole scrivere i manifesti da incollare sui muri all'ingresso. Era piacevole marciare insieme in corteo per le strade, scrivere con lo spray sui muri, litigare coi professori, fare sciopero, discutere di politica durante le lezioni di italiano.

Ma, intanto, cresceva dentro di me, sotto la pelle, un altro me: non ero più io, lo stesso io di prima. Giusto, dicevano tutti: stai diventando maturo. Ma cosa significa essere maturo? È maturo chi non sa scrivere, parlare nella sua lingua: e avrebbe delle idee da dire, ma non sa farlo che con slogan spruzzati con la vernice rossa o nera su una parete?

È maturo uno come me che voleva imparare a fare il regista di cinema e che non è capace di distinguere l'obiettivo dal mirino se non de-

cide il collettivo quale è l'uno e quale l'altro? È maturo uno che non è capace di ragionare, che è costretto a gridare «fascista» per affermare le sue idee di fronte alle obiezioni di chi non la pensa come lui? Io sono così. Lo so e lo riconosco. Non so parlare di niente, nemmeno di quella politica di cui tanto s'è parlato in questi anni invece di studiare. Non so fare niente. Domani, finiti gli esami, sarò un disoccupato in più. Tutto ciò che sarò capace di fare sarà esigere, in nome dell'ideologia, diritti che non sento di meritare. Domani sarò violento, ruberò, forse ucciderò. La grammatica della P 38 si impara presto, con poche lezioni: e funziona subito. Con le donne non saprò come comportarmi, ne avrò più paura di un bambino perché sono emancipate, e le tratterò con brutalità e disprezzo, per non far vedere la paura. Domani sarò un altro mostro generato dal sonno della scuola. Proverò con la droga ad addormentarmi un po' anch'io: ma questo dopo. Quando sarò stanco di vivere da mostro. Per ora voglio godermi la mia maturità: ho diritto ad essere me stesso e quello che la scuola ha fatto di me. Mostro è bello.

Non ho avuto bisogno di comprare il tema: nessuno ha il coraggio di bocciare un mostro come me. Tutta la commissione si è offerta di farmelo. Ma non ho voluto. Hanno fretta di liberarsi di me? Beh, ho voluto dire una buona volta, l'ultima, quello che ne penso, di me e della loro scuola. Ora sono pronto, sono maturo: la società mi aspetta. Io, mostro.

(Anonimo Maturo).

EG79
avve
nimen
tie no
tizie

MATERIA ELETTIVA: LA CINEMATOGRAFIA

Relazione di un corso di sperimentazione
nel Liceo Classico "Michelangelo" di Firenze.

Mario Brusasco

Scuola e mass-media

L'introduzione dei mass-media quale materia di studio nella scuola, oltre che auspicata da anni in sedi scientifiche e politiche, si impone per l'importanza stessa che il fenomeno riveste nella nostra società.

La comunicazione odierna tra gli uomini, infatti, è fortemente *sorretta*, ma anche *condizionata*, dallo sviluppo vertiginoso delle nuove tecniche di riproduzione e diffusione, rapida e quantitativamente enorme, dei messaggi.

È dall'onnipresenza stessa dei mass-media che emergono vari problemi che interessano direttamente la scuola.

Da una parte, gli strumenti di comunicazione sociale — monopolio del potere economico a causa della loro complessità tecnica, o del potere politico per la loro forza di persuasione sulle masse («Di tutte le arti, diceva Lenin, il cinema è per noi la più importante»), «livellatori verso il basso» per la loro intrinseca necessità di attingere pubblici vasti e indifferenziati — tendono ad assolvere funzioni di controllo e di manipolazione nei confronti dei fruitori delle comunicazioni.

In particolare, questi mezzi costituiscono anche fatto semiologico autonomo a causa del tipico «linguaggio dell'immagine» che usano di loro natura, e che, per le sue caratteristiche di suggestività, di immediatezza, di a-logicità e di coinvolgimento emotivo, di illusione, di realtà ecc., è tale da condizionare il modo di pensare e di esprimersi dell'uomo contemporaneo, e soprattutto dei giovani, provocando il fenomeno socio-antropologico della massifi-

cazione e di quella che Edgar Morin chiama la «colonizzazione dei cervelli»; un fatto di linguaggio capace di caratterizzare la cultura della nostra epoca come quella della schiavitù mentale sotto una effettiva, anche se non facilmente individuabile oligarchia.

D'altra parte, la presenza massiccia di questi mezzi svolge proprie funzioni positive, allargando l'area delle conoscenze e della fruizione del patrimonio culturale, facilitando una informazione e una comunicazione planetarie, trasformando il mondo in un «villaggio globale» come dice la antropologa Mead, dilatando la stessa personalità umana con una sorta di «implosione», come sostiene McLuhan.

Dal momento che il presente contesto storico-sociale rende ineliminabile questo tipo di rapporto comunicativo, anzi tende ad amplificarlo, la scuola — senza cadere, come mette in guardia Umberto Eco, né in un moralismo apocalittico né in un ottimismo integrato — ha un dovere e una necessità di accostare gli alunni allo studio di questo fenomeno, e di intraprendere un'azione culturale che si proponga di trasformare i mass-media in veicolo di autentici valori culturali e in strumento di libertà, mediante la formazione di recettori critici.

Tale intervento educativo può enuclearsi attorno alle seguenti *linee programmatiche*:

— conoscenza degli elementi *tecnici* che sottostanno a tali mezzi (processi di realizzazione e di diffusione, organizzazione industriale e monopolistica, ecc.);

— studio delle tipiche caratteristiche *semiolo-*

giche e linguistiche proprie di ognuno di tali mezzi (cinema, televisione, radio, giornali e rotocalchi, fumetti);

— acquisizione di metodologie di *lettura strutturale* che permettano di pervenire all'esatta individuazione dei messaggi veicolati, per procedere poi alla formulazione di una articolata *valutazione critica*;

— *esercitazioni* di lettura e valutazione di singoli prodotti di tali mezzi (film, trasmissioni televisive e radiofoniche, pubblicità, giornali, fumetti);

— analisi dei *processi psicologici, antropologici, sociologici*, innescati da tali mezzi sugli individui e sulle masse (identificazione, proiezione, massificazione, controllo, determinazione, moda, divismo ecc...);

— inquadramento *storico* (storia del cinema, del giornalismo...) e *teorico* (teoria della comunicazione di massa...) dell'intero fenomeno dei mass-media.

Naturalmente, stante l'attuale ordinamento, nella scuola non tutti questi temi potranno essere affrontati simultaneamente; l'*obiettivo* però che si deve cercare di raggiungere — con metodi sistematici e non provvisori — è comune ad ognuno di essi e si può riassumere in quello della «educazione *all'immagine*», mediante l'acquisizione di strumenti critici di tipo linguistico, cioè di metodologie di lettura strutturale e di conseguente valutazione analitica.

Tale azione non può essere disgiunta da una parallela «educazione *con l'immagine*», la quale a sua volta comporta due generi di problemi:

— anzitutto, quello della dotazione sufficiente di strumenti specifici (hardware e software, ambienti di lavoro, ecc.);

— su un piano di strategie già generali, l'adozione di nuove tecnologie didattiche, che tengano conto, all'interno del processo di istruzione, dei mutamenti, tecnici e socio-antropologici, prodotti dai mass-media («Le tecnologie scolastiche non sono congegni che si possono montare in un sistema convenzionale per completare o potenziare i procedimenti tradizionali: esse acquistano valore solo se integrate al sistema globale e se costringono a ripensarlo e a rinnovarlo. L'innovazione tecnica ha senso ed efficacia solo nella misura in cui produce

effetti sul sistema scolastico nella sua totalità» - E. Faure, «Rapporto sulle strategie dell'educazione», Unesco, Parigi 1972).

È alla luce di queste premesse che si comprende l'importanza dell'introduzione della materia di «Cinematografia» tra quelle elettive nel Corso di Sperimentazione del Liceo, ed è a queste premesse che è stata informata l'azione.

Incontro col gruppo e scelte operative

Tra le materie extracurricolari elettive previste dal piano di sperimentazione, la cinematografia è risultata quella che ha raccolto il maggior numero di adesioni da parte degli alunni (21 partecipanti).

Tale «indice di gradimento» ha destato inizialmente alcune perplessità, perché poteva nascondere il pericolo di scelte basate, più che su esigenze sentite, su motivazioni più superficiali, quali curiosità, «moda culturale», attrattiva verso qualcosa di più epidermicamente piacevole...

Fin dal primo incontro col gruppo si è quindi cercato di dissipare gli eventuali equivoci, evidenziando:

— da un lato l'importanza culturale-sociale-politica del fenomeno dei mass-media, per la loro diffusione, il loro linguaggio del tutto nuovo, i loro poteri di suggestione e di massificazione, per le loro occulte manipolazioni;

— dall'altro lato, insistendo sulla necessità di un approccio che fosse basato su una serietà di intenti e sulla volontà di studiare realmente e in modo adeguato il fenomeno nei suoi aspetti, cercando di far prendere coscienza dei valori positivi, di liberazione interiore e di acculturazione, che da tale lavoro potevano derivare. È stata quindi proposta la seguente gamma di argomenti di lavoro:

— Teoria della Comunicazione di massa.

— Lettura strutturale del film e della fotografia, e giudizio critico.

— Tecnica e linguaggio dell'immagine cinematografica.

— Tecnica, linguaggio e lettura della fotografia.

— Televisione e giornali.

— Storia del cinema.

Gli alunni hanno scelto di lavorare sul tema della *tecnica e del linguaggio cinematografico*

quale premessa per la *lettura del film*, concordando di impostare l'attività in due momenti:

— acquisizione delle basi teoriche e linguistiche indispensabili;

— esercitazioni di lettura di singole opere filmiche.

Le scelte e le motivazioni hanno sembrato offrire sufficienti garanzie di serietà, nonostante una certa preferenza per gli argomenti e le attività che toccavano più direttamente l'esperienza e la sensibilità dei ragazzi, a scapito di quelli più teorici e astratti (ma anche più profondi).

Metodi e contenuti

Dal punto di vista *organizzativo*, nonostante il numero molto elevato degli alunni potesse rendere più macchinoso il lavoro e pur potendo disporre di due animatori incaricati, si è preferito mantenere un unico gruppo, con la possibilità tuttavia di svolgere in vari momenti alcune attività per sottogruppi più ristretti. Ciò, se ha impedito una precisa dinamica ed esperienza di «in-group», era in parte esigito dal tipo di scelte operative previste, consistenti in uno studio iniziale collettivo dei termini di riferimento necessari e in secondo tempo nella visione e analisi in comune di alcune opere cinematografiche.

Inoltre tale compresenza di due docenti ha anche potuto offrire alcuni vantaggi, quali alleggerimento delle parti espositive di tipo teorico tramite l'alternarsi di persone, un arricchimento nella trattazione tecnica e teorica della materia (per la derivazione dei due animatori da due diverse «scuole» di studi cinematografici), un miglior controllo del gruppo nello svolgimento di esperienze specifiche (proiezioni, fotolinguaggio, esperimenti col videotape, ecc.).

In pratica, tale complementarietà si è espressa mediante una continua e naturale collaborazione sia nei momenti di programmazione che in quelli di realizzazione.

Sul piano *metodologico*, l'attività svolta — come già accennato — si è così articolata:

a) alcune lezioni iniziali, tendenti a fornire i necessari presupposti di conoscenze teoriche, tecniche e linguistiche, animate attraverso l'applicazione di sussidi di tipo audiovisivo (foto-

grafie, diapositive, telecamera) e accompagnate, al fine di offrire una più adeguata sistematizzazione della materia, da una dispensa a cura del sottoscritto su «tecnica e linguaggio del cinema» e da ciclostilati riguardanti «teoria del linguaggio dell'immagine», «metodica di lettura del film», «schema per l'analisi di trasmissioni televisive»;

b) successive esperienze di applicazione pratica, consistenti in: esperienze con telecamera e videotape, esercizi di fotolinguaggio, visione di films, cinedibattiti di lettura, costruzione di sceneggiature in vista di brevi filmati da realizzarsi a gruppi.

In dettaglio, i *contenuti* dei singoli interventi sono stati i seguenti:

— fenomeni percettivi della visione cinematografica;

— l'iter di realizzazione del film: dall'idea alla sceneggiatura; fasi di realizzazione; tecnici e troupe; aspetti produttivo-finanziari; esercizio, distribuzione, pubblico;

— gli elementi fondamentali del linguaggio cinematografico, nel loro aspetto statico e nel loro aspetto dinamico;

— visione di diapositive sulla tecnica cinematografica ed esercitazione di linguaggio dell'immagine mediante racconto fotografico;

— teoria del linguaggio dell'immagine, livelli di comunicazione e decodificazione;

— metodologia di lettura del film, dall'informazione materiale all'idea centrale e alle comunicazioni alonate e clandestine;

— cenni di valutazione critica del film;

— metodica di analisi di trasmissioni televisive, ed esercitazione pratica con videotape;

— elaborazione di una sceneggiatura e sua realizzazione con telecamera e videotape;

— elaborazione di sceneggiature per la realizzazione a gruppi di filmati in 8 mm.

— visione e lettura (mediante la tecnica del cinedibattito) delle seguenti opere cinematografiche:

IL VERGINE di Skolimowski (per la «nouvelle vague»).

LA STRATEGIA DEL RAGNO di Bertolucci (visto in TV).

LA BATTAGLIA DI ALGERI di Pontecorvo (per il film di valore artistico a soggetto storico-politico).

IL GESU' di Zeffirelli (come fenomeno di massa).

LA STRADA di Fellini (come opera tipica per l'applicazione di criteri strutturali di lettura).

LA FEBBRE DELL'ORO di Chaplin (per lo studio di uno dei maestri dell'arte cinematografica).

Per quanto riguarda le varie esperienze ed esercitazioni, lo scopo è stato quello di stimolare la partecipazione attiva, le capacità inventive e creative degli alunni, e pare che, anche se non con risultati particolarmente brillanti, tale obiettivo sia stato raggiunto.

Rapporto con le materie curriculari

Oltre quanto può emergere dal fin qui esposto, il rapporto tra la materia selettiva di «Cinematografia» e le materie curriculari può individuarsi nei seguenti risultati:

a) ad un livello di mera organizzazione, l'ottima qualità di intesa e di collaborazione intercorsa tra i docenti delle materie curriculari e gli animatori del gruppo di «Cinematografia»;

b) a livelli più profondi, in vario grado e con varia importanza:

— stimolazione negli alunni di abiti mentali di approccio problematico e di fruizione critica (e non consumistica e massificata) dei prodotti di tipo informativo, culturale ed estetico diffusi sia dai mezzi tradizionali (stampa) che moderni (mass-media);

— miglioramento qualitativo del «gusto» estetico, atto a incanalare le scelte future verso prodotti di qualità meno grossolana;

— acquisizione di metodologie di lettura strutturale, applicabili a tutti i tipi di comunicazione linguistica, e capaci di introdurre alla decodificazione dei «messaggi», passando dalla percezione materiale alla presa di coscienza dei

contenuti più profondi (spesso invece mentalizzati in modo inconscio);

— una certa esperienza di dinamica di gruppo, con abitudine al lavoro socializzato.

Verifica e problemi emersi

Durante queste ore di attività, l'interesse dimostrato dagli alunni è parso sufficientemente sentito e continuativo, anche nei momenti di lezione puramente teorica. L'atteggiamento disciplinare è stato sempre buono e di collaborazione, mentre minore è parso in alcuni l'impegno di assimilazione personale dei contenuti, la volontà di studio approfondito e la capacità di lavoro socializzato. Tuttavia, nel complesso, la valutazione può essere soddisfacente.

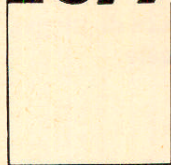
Per un giudizio individuale più preciso, non si è invece riusciti ad applicare tests di valutazione singola, sia dal punto di vista delle acquisizioni teoriche sia dal punto di vista delle abilità operative.

Per una migliore comprensione di questo punto, va però osservato che l'attività svolta in quest'anno non poteva, per sua natura, andare molto al di là di un primo accostamento generale della problematica e di una prima informazione panoramica circa tecniche e metodologie. L'intervento educativo necessita quindi di una prosecuzione che miri ad approfondimenti più sostanziosi.

Tra i problemi emersi, vanno rilevati:

a) la non eccessiva funzionalità di un gruppo così grande, per quanto riguarda gli alunni;

b) per quanto riguarda la scuola, la povertà di strumentazioni specifiche, sia del tipo hardware che del tipo software, e le conseguenti difficoltà (che si sono d'altronde in quest'anno potute superare mediante sopperimenti individuali da parte dei docenti incaricati) operative, in specie per le necessarie esperienze didattiche.



DUE PAROLE SOPRA UN CIRCO IMMAGINARIO

Carlo, Brunella e Bano

È sbarcato a Milano, nel mese di ottobre, un circo un po' strano: un piccolo circo immaginario.

Gli artisti sono quattro: Victoria Chaplin, Jean Baptiste Thierrée e i loro due bambini.

Lo spettacolo teatrale mantiene la struttura dello spettacolo circense, una sequenza di numeri con accompagnamento musicale.

Non vogliamo farvene qui un riassunto, ma ci sembra interessante riportare una serie di impressioni ed intuizioni legate non solo a questo spettacolo ma, secondo noi, anche ad una concezione più vasta del lavoro teatrale.

CARLO

È uno spettacolo inconsueto. Gli attori ci sono e sono ben presenti e la struttura è quella classica del circo. Ma è il modo, lieve e ricco di charme, con cui viene porto al pubblico, che stupisce ed attrae. È come se si entrasse in casa Chaplin - Thierrée, e i padroni di casa ti intrattenessero con uno spettacolo in casa loro, uno spettacolo immaginario appunto.

BANO

D'accordo con te su questa dimensione domestica dello spettacolo. Ma aggiungerei una cosa secondo me importante. Mi sembra che gli attori qui abbiano ritrovato o reinventato un circo a dimensione umana, scoperto nella sua dimensione più vera e profonda; quella della poesia, del sogno sottile e delicato.

BRUNELLA

È vero. Pensa solo al numero che Victoria Chaplin fa sulla corda. Non fa niente di straordinariamente difficile. Ma è importante e significativo il modo, il come lo fa. È naturale, quasi sospesa su questo filo. È straordinaria questa semplicità.

CARLO

Anche Thierrée, nei suoi numeri, ripropone questa dimensione. Quando esegue dei giochi di prestigio a cui nessuno, neanche lui, crede

ed immagina commedie in quattro atti con pesci si carta attaccati a bastoncini e pesci invisibili attaccati a bastoncini invisibili.

BANO

È importante anche il suo atteggiamento smitizzante. Il suo sguardo tra l'ingenuo e il diabolico. La capacità di scoprire i trucchi e le gags con una buona e sana dose di autoironia.

CARLO

A volte rischia di cadere nel banale. Ma questo non accade mai, perché anche lui cammina su un filo, quello della comicità fine e leggera, quasi più umorismo che comicità, e ci cammina sicuro perché sembra conoscere bene gli invitati.

BRUNELLA

Questa comicità così diversa dalla nostra, che è più legata alla Commedia dell'Arte. La nostra è più sanguigna, legata alla terra, questa è più sospesa, legata alle nuvole.

BANO

È interessante anche il gioco sottile e raffinato dell'uso degli oggetti scoperti nelle loro possibilità diverse. Sono sorprendenti, per noi che abbiamo perso il gusto del particolare, queste continue scoperte semplici ma straordinarie.

CARLO

Come quando Victoria mostra cosa ha trovato ed immaginato lavorando con ventagli e ritagli di carte colorate, oppure quando gioca all'orchestra che cammina con percussioni e strumenti vari appesi un po' dovunque. Non è per lei solo un'occasione di mostrare la propria abilità. L'abilità a cui lei dà importanza è infatti quella immaginativa.

BANO

Direi, in fine, che è da sottolineare il senso del provvisorio e del viaggio, di radici conficcate profondamente in se stessi più che in un luogo fisico preciso e limitato. Questa è l'anima del circo e di questo spettacolo.

Editoriale

Ancora sull'attore di teatro, cinema, tv., EG 5, 2
Attori cercansi per l'industria, EG 3, 2
Bambini solo spettatori o anche attori?, EG 4, 2
I giovani d'oggi, ieri erano bambini, EG 1, 2
Non crediamo alle ricette miracolose, EG 6, 2
Scritto insieme ai lettori, EG 2, 2

Teatro

Assemblea generale, di Pilar Enciso e Lauro Olmo, EG 5, 5
Il guardaroba. La scuola del partito. I tre ladri e altri sketches, di Luigi Melesi, EG 3, 5
Morte e vita Severina, di João Cabral De Melo Neto, EG 6, 5
Occhiali per vederci, di Luis Coquard, EG 1, 5
La pelle di Dio, di Bruno Ferrero, EG 2, 7
La storia della bambola abbandonata, di Giorgio Strehler, EG 4, 5

Cinema

1. Introduzione allo studio del film

Cinescuola, Esprimere il film, di Federico Bianchessi, EG 3, 17/EG 4, 33/EG 5, 27/EG 6, 35
La scheda di presentazione dei film, di Arturo Bombardieri, EG 2, 43
Spunti e appunti per un cineforum, di Arturo Bombardieri, EG 1, 20

2. Letture di singoli film

Caro papà, di Francesco Minninni, EG 5, 39
Cristo si è fermato a Eboli, di Federico Bianchessi, EG 5, 37
Dimenticare Venezia, di Valerio Guslandi, EG 4, 38
Due pezzi di pane, di Ezio Leoni, EG 5, 35
Garage, di Federico Bianchessi, EG 2, 51
The harder they come, di Federico Bianchessi, EG 4, 43
Interiors, di Federico Bianchessi, EG 2, 46
La Merlettaia, di Valerio Guslandi, EG 6, 51
Mariti, di Federico Bianchessi, EG 2, 46
Un mercoledì da leoni, di Valerio Guslandi, EG 2, 48
Preparate i fazzoletti, di Francesco Minninni, EG 5, 40
Prova d'orchestra, di Federico Bianchessi, EG 5, 30
La sera della prima, di Federico Bianchessi, EG 5, 38
Lo specchio, di Enzo Natta, EG 3, 23
Superman, di Ezio Leoni, EG 5, 29
L'uomo che fuggì dal futuro, di Francesco Minninni, EG 1, 33
L'uomo di marmo, di Enzo Natta, EG 4, 40

3. Analisi di gruppi di film

Ciacole veneziane, di Ezio Leoni, EG 6, 43
Chi c'è al volante del camion?, di Federico Bianchessi, EG 1, 26
La donna nel cinema USA degli anni 70, di Federico Bianchessi e Valerio Guslandi, EG 1, 29
La donna invisibile: il personaggio femminile nel cinema italiano degli anni 70, di Federico Bianchessi e Valerio Guslandi, EG 3, 25
Giovani leoni alla Biennale '79, di Federico Bianchessi e Paola Fornaro, EG 6, 36
La donna con la macchina da presa, di Federico Bianchessi e Valerio Guslandi, EG 4, 45
Una panoramiea, di Valerio Guslandi, EG 2, 54

Drammatizzazione e scuola

- «C'era una volta...» Anche il corpo racconta, di Luigi e Bano, EG 4, 54
Il corpo cerca compagnia, di Luigi e Bano, EG 1, 42
Il corpo si muove... è vivo, improvvisa, di Luigi e Bano, EG 2, 61
Le mani del vigile, del prestigiatore..., di Luigi e Bano, EG 6, 62
Gli occhi specchio fedele dell'anima, di Luigi e Bano, EG 5, 50
Ti aiuta a stare in forma, EG 3, 35
Ripercorriamo la strada dell'animazione, di Gottardo Blasich, EG 1, 35
Problematiche dell'animazione, di Gottardo Blasich, EG 2, 60
Prospettive e limiti dell'animazione del bambino, di Gottardo Blasich, EG 3, 29
Esperienze di animazione e drammatizzazione, di Gottardo Blasich, EG 4, 49
Esperienze di animazione e drammatizzazione, di Gottardo Blasich, EG 5, 42
Uso del corpo come oggetto espressivo, di Gottardo Blasich, EG 6, 56

Audiovisivi

- Comunicare in super 8, di Flavio Parozzi, EG 1, 53
Una diapositiva sullo schermo, di Carlo Alvoni e gruppo Espressione AV, EG 3, 42
Due note per vivere, di Bartolini e Comoglio, EG 4, 49
Prepariamo il sonoro per una serie di diapositive, di Carlo Alvoni, EG 5, 58
Registriamo il sonoro, di Carlo Alvoni, EG 6, 68
Gli zingari all'ONU, di Maddalena Casati, EG 2, 71

Musica

- Parabola di una vita, di Giovanni Mauri, EG 1, 60/EG 2, 75/EG 3, 45
Prigioniero di un mito, di Giovanni Mauri, 1, EG 5, 64/EG 6, 74
Musica insieme, di Luciano Scaglianti, EG 2, 81
Strumenti musicali a corde e a fiato, di Luciano Scaglianti, EG 3, 53
Strumenti a tastiera e a percussione, di Luciano Scaglianti, EG 4, 63
L'armonica a bocca e la voce, di Luciano Scaglianti, EG 5, 62
Ritmo, stile, sound, di Luciano Scaglianti, EG 6, 72

Esperienze nuove

- La ballata di Joe, di Enrico Vergani, EG 1, 65
Il fumetto, un'esperienza, di Paolo Zubelli, EG 4, 71
Un fumetto da una lirica moderna, di Paolo Zubelli, EG 5, 70
Poesie, di Valerio Guslandi, Armando Trabucchi, Antonio Canegallo, EG 1, 69
Il rastramento, di Specchio magico, EG 3, 63
Specchio magico, EG 3, 59
Un tema di maturità, EG 6, 79

CGS

- Cineforum per bambini, EG 6, 53
Un corso-atelier per animatori di centri socio-culturali, EG 1, 57
Il manifesto del super8, EG 2, 59
Proposte cineforum, EG 2, 58/EG 6, 54
Serate musicali sinfoniche, di Claudio Valnegri, EG 4, 81

Avvenimenti e notizie

- Cinema canadese per ragazzi, di Adriana D'Innocenzo, EG 1, 73
Concorso fotografico, EG 6, 73
Condizione giovanile e cultura alternativa, di Giancarlo Milanese, EG 4, 77
Due parole sopra un circo immaginario, di Carlo Brunella, Bano, EG 6, 84
Il futuro della televisione, di Mario Brusasco, EG 2, 86
Laboratorio Sala della Comunità, di Carlo Montelaghi, EG 1, 71
Mass-media e violenza, di Mario Brusasco, EG 5, 73
Materia elettiva: la cinematografia, di Mario Brusasco, EG 6, 80
Quellidigrock, di Carlo Rossi, EG 2, 83
Teatro senza Teatri: il teatro per l'infanzia, di Ebbe Mork, EG 5, 78
Voglio fare l'operatore tv, il cameraman, l'aiuto regista..., EG 1, 75
C. Debussy, di Luigi Lacchini, EG 5, 77

Segnalazioni

- Ludwig van Beethoven taglia primo il traguardo, di Antonio Sartori, EG 4, 53
Vivaldi, di Luciano Scaglianti, EG 1, 52
Leggere il cinema, di Mario Paggi, EG 1, 78
Produzioni musicali giovanili, EG 2, 70
Scheda censimento di gruppi teatrali, EG 1, 56

Che cosa proponi a ESPRESSIONE GIOVANI 80 perchè ti sia più utile e gradita?

Devi numerare da 1 a 5, in ordine di preferenza le proposte elencate, motivando possibilmente la tua scelta.

Spedisci a Espressione Giovani - via Rovigno, 11/a, 20125 Milano.

LA MIA PROPOSTA A EG 80

EDITORIALE

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

TEATRO

- Copioni impegnati
- Copioni «comici»
- Testi per ragazzi
- Lezioni di regia... ..
- Pezzi brevi
- Esperienze di gruppi
- Mimo, clownerie, expression corporelle
- Recensioni
- Altro

CINEMA

- Recensioni documentate
- Schede di film (quali?)
- Esperienze di registi
- Facciamo un film insieme (lezioni)
- Proposte cineforum
- Problemi della cinematografia
- Soggetti, scalette, sceneggiature
- Altro

AUDIOVISIVO-TV

- Proposte di montaggio dia su temi (quali?)
- Lezioni di fotografia
- Recensioni e critiche di programmi TV
- Radiodramma e programmi radiofonici
- Fotolinguaggio
- Videotape
- Altro

compila, stacca e spedisce a ESPRESSIONE GIOVANI Via Rovigno 11/A - 20125 MILANO

A chi ha risposto lo scorso anno abbiamo spedito il libro «Teatro fattore di Comunione». Anche quest'anno offriamo un dono ai compilatori della scheda-proposta. Per questo non dimenticare di mandare il tuo indirizzo.

MUSICA

- Facciamo musica insieme
 - Complessi musicali
 - Segnalazione di opere
 - Personaggi emblematici
 - Musica classica
 - Musica leggera
 - Altro
-

ANIMAZIONE E SCUOLA

- Presentazione di esperienze
 - Ricerca motivazioni e obiettivi
 - Tecniche espressive (maschere, burattini, collage, ecc.)
 - Linguaggi espressivi
 - Mass-media e scuola
 - Animazione e progetto educativo
 - Altro
-

INSERTO FOTOGRAFICO

- Cinema
 - Teatro classico
 - Teatro sperimentale
 - Scenografia
 - Trucco
 - Tecnica fotografica
 - Altro
-

ALTRE PROPOSTE

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ABBONAMENTI 1980

Espressione giovani '80

- Rivista bimestrale, 88 pagine con inserto fotografico
- Teatro, cinema, audiovisivi-tv, musica animazione
- Per giovani, educatori, operatori culturali, animatori e insegnanti che optano per la creatività della persona e del gruppo.
- Abbonamento annuale
per l'Italia lire 7500
per l'estero lire 9500
(un numero lire 1500)

Spedire a Elle Di Ci 10096 Leumann (Torino) ccp n. 32684102

Chi trova entro il 31 gennaio 1980 un nuovo abbonamento a EG '80 oltre al proprio, riceverà in omaggio il nuovo libro "Pantomimo" di Luigi e Bano, illustrato da Carlo, di prossima pubblicazione.

S'invita a segnalarlo nel modulo d'abbonamento.

dimensioni nuove

- Rivista mensile
- Per affrontare insieme gli interrogativi più grossi del nostro tempo
- Abbonamento annuale lire 6000

mondo erre

- La rivista mensile per ragazzi della scuola dell'obbligo
- Abbonamento annuale lire 4000



*fate gli auguri di Natale
con "espressione giovani 80"
un regalo che dura un anno!*

ESPRESSIONE GIOVANI Bimestrale

N. 6 - Novembre-Dicembre 1979 - Sped. in abb. post. Gr.IV (70)
EDITRICE ELLE DI CI - 10096 LEUMANN (TORINO)