

ESPRESSIONE GIOVANI 79



ESPRESSIONE GIOVANI 79

bimestrale. anno 2. numero 1. gennaio-febbraio 1979

redazione

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

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

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

corrispondenti

09100 CAGLIARI, viale Fra Ignazio 74
Francesco Loi

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

16151 GENOVA, via Rolando 63
Gino Berto, Primo Campion

62100 MACERATA, viale D. Bosco 55
Giulio Nicolini

98100 MESSINA, via Lenzi 24
Vincenzo Caruso, Olimpio Simonato

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

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

28100 NOVARA, via Lamarmora 14
Danilo Carretta

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

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

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

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

37100 VERONA, via Provolo 16
Gianni Bazzoli, Giancarlo Neffari

amministrazione e distribuzione

EDITRICE ELLE DI CI

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

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

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

Scuola grafica salesiana. Milano

abbonamento annuo
responsabile
stampa

il cartellone di

**EG
79**



numero
uno

editoriale

I giovani d'oggi, ieri erano bambini, 2

teatro

Occhiali per vederci, favola esistenziale con un pizzico di magia,
di Luis Coquard, trascritta da Vittorio Chiari, 5

cinema

Spunti e appunti per un cineforum, di Arturo Bombardieri, 20
Chi c'è al volante, di Federico Bianchessi, 26
La donna nel cinema USA degli anni 70, di Federico Bianchessi e
Valerio Guslandi, 29
L'uomo che fugge dal futuro, di Francesco Mininni, 33

drammatizzazione
e scuola

Ripercorriamo la strada dell'animazione, di Gottardo Blasich, 35
Il corpo cerca compagnia, di Luigi & Bano, 42

audiovisivi

Comunicare in superotto, di Flavio Parozzi, 53

cgs

Un corso-atelier per animatori di centri socioculturali, 57

musica

Parabola di una vita, di Giovanni Mauri, 60

esperienze nuove

La ballata di Joe, di Enrico Vergani, 65
Poesie, 69

avvenimenti
e notizie

"Laboratorio Sala della Comunità", di Carlo Montelaghi, 71
Cinema canadese per ragazzi, di Adriana D'Innocenzo, 73
Voglio fare l'Operatore TV, il Cameramen, l'Aiuto regista..., 75

segnalazioni

Vivaldi, di Luciano Scaglianti, 52
Leggere il cinema, di Mario Paggi, 78
Scheda censimento di gruppi teatrali, 56

fotografia

Foto-inserito, 64
In copertina: Frederik
Concorso fotografico

I GIOVANI D'OGGI IERI ERANO BAMBINI

Non c'è da vergognarsi, né da vantarsi perché domani saranno uomini. Gli adulti che accusano i giovani contemporanei di scarsa fantasia, di espressività anemica, vita insignificante e impotenza creativa, devono con coraggio e verità autogiudicarsi. Troveranno forse nel rapporto errato bambino-adulto di qualche anno fa, l'origine dei limiti denunciati.

Infanzia, giovinezza, maturità, sono infatti tre momenti della vita umana profondamente innestati l'uno nell'altro e causalmente interdipendenti. Non è una scoperta ma un fatto evidente, anche se, di solito, se ne tiene conto per la durata di una tavola rotonda o per il tempo di una notizia di cronaca sulla devianza.

Una visione globale della persona, dall'anno zero agli ottanta, nei suoi graduali sviluppi, non si riscontra facilmente in un progetto educativo privato o pubblico che sia. Nella prassi quotidiana è ancora più difficile considerare l'infanzia un'autentica esperienza vitale, parte essenziale e determinante, vorremmo dire «natura», della futura personalità del bambino.

Le loro espressioni e impressioni, i gesti, le reazioni, i giochi, gli interrogativi, le delusioni e le attese, gli incontri e gli abbandoni, i capricci e le gioie dai grandi vengono definiti infantili per dire inutili, insignificanti, passeggeri; convinti che col passare degli anni tutto verrà dimenticato, buttato o perso, e che il giovane lascerà la sua infanzia come una serpe si sfilava dalla propria pelle.

Invece le radici delle virtù e vizi di noi giovani del 1979 affondano nel terreno della nostra infanzia tra gli anni '55-'65 circa, quando nell'epoca esaltante del boom economico il bambino, per certe famiglie, era una inutile cosa, insignificante e controproducente. E quando da bambini non si impara a scoprire passo passo il significato comunitario della vita, e si è costretti a subire un senso di inutilità perché gli adulti non hanno più bisogno di lui per fare la spesa, condurre il gregge, raccogliere i frutti, ripulire la casa, lavare panni e stoviglie, custodire i fratellini... da giovani si tenterà di fuggire dalla vita, si rifiuterà la responsabilità, tutto apparirà un non-senso, e inutile la propria esistenza.

La via per non ripetere gli sbagli educativi di ieri e sviluppare gli interventi che hanno dato risultati positivi è quella di interrogare e ascoltare i giovani d'oggi. Essi ci possono aiutare a meglio comprendere il bambino, anche

perché la loro infanzia non è così lontana da essere diventata mito o pezzo unico da museo etnico.

Inoltre i giovani conservano ancora abbastanza vivo il fanciullino che in qualche caso l'adulto ha ucciso o fatto invecchiare insieme alla pelle e al cervello.

Il tentativo non riuscirà facilmente con qualsiasi giovane. Alcuni infatti, messi davanti alla propria infanzia, provano un senso di colpa, la rimuovono quando addirittura non la rifiutano con coscienza e violenza. E tutto questo ci può far capire che i primi anni della loro vita non sono stati di certo i più belli.

Del resto il ricordo di una infanzia in cui non era permesso essere se stessi provoca tristezza e rabbia in chiunque.

Ambiente, cultura, società o autorità non potranno mai giustificare il fatto che un bambino venga considerato «cosa» o «persona di serie B», perché non autosufficiente, improduttivo o disarmato. E a nostro avviso, è violenza negargli i diritti della persona umana, ad esempio condizionarli nelle scelte con programmazioni sia pure ambiziose per il sistema e l'istituzione, non per la persona, senza la minima e adeguata loro partecipazione; oppure proibire ad essi, con metodi momentaneamente indolori o addirittura piacevoli, di esprimersi nel proprio linguaggio, quello affettivo e simbolico.

In difesa dei bambini di tutto il mondo, per la loro promozione integrale dentro le comunità umane, l'UNESCO ha promosso un anno di sensibilizzazione mondiale: 1979 anno del fanciullo.

Una delle prime cose da fare a nostro parere è quella di creare spazi e tempi per ascoltarli.

Solitamente gli adulti si preoccupano di che cosa insegnare ai bambini; raramente si mettono in atteggiamento di ascolto nei loro confronti.

Alle volte nella scuola lo si fa: solo quando i ragazzi ripetono meccanicamente la lezione del libro o dell'insegnante, senza variazioni o valutazioni personali.

Quattro proposte

Espressioni Giovani propone che i mass-media, anche i nazionali e non solo i privati, vengano messi a disposizione dei fanciulli perché possano comunicare su largo raggio e capillarmente il loro mondo, messaggi, sentimenti, interpretazioni, delusioni e aspettative. Siamo certi che su tanti problemi di tipo, diciamo filosofico: sulla vita, la morte, l'amore, la guerra, la pace, Dio, la giustizia, la fratellanza..., i bambini danno spesso ed inaspettatamente risposte stimolanti e sconvolgenti.

Forse perché senza pregiudizi o interessi da difendere, si pongono faccia a faccia con la realtà. La cosa non sarà del tutto facile, anche perché certe regie non accettano la spontaneità e alcune verità, e preferiranno ridurre i bambini a scimmie ammaestrate o a pappagalli da Portobello.

La seconda proposta che facciamo è che scuola, televisione, produttori e registi prendano coscienza delle possibilità e necessità di programmi e films per bambini e ragazzi: è possibile realizzare spettacoli divertenti, educativi, artistici; è necessario per non costringerli a diventare adulti prima del tempo con spettacoli le cui dominanti sono violenza, sesso o insipienza. Ci potrà

suggerire qualcosa l'esperienza fatta nel Canada, il paese di Marshall McLuhan interprete e filosofo della comunicazione di massa, dove il governo ha promosso da anni una intelligente produzione di programmi radiotelevisivi e films proprio per bambini e adolescenti.

Una terza proposta: dovunque sia reso possibile ai bambini di esprimersi in diretta, senza strumenti e nel loro linguaggio. Gioco e teatro sono i moduli espressivi più adeguati alle loro personalità; si identificano perfettamente; sono la loro vita. Anche qui importante sarà non strumentalizzare i bambini per il nostro gioco e teatro (degli adulti cioè) e colonizzarli ancora una volta con l'illusione o la pretesa di liberarli.

E' quindi da condannare una compagnia teatrale professionale di bambini. Si dovrà invece promuovere presso maestri e insegnanti l'utilizzo del teatro scolastico, animato e regolato da veri esperti di arte drammatica e non fatto in qualche modo o in uno spontaneismo caotico. Da preferire per i bambini è il «gioco drammatico» che è spontaneità e creatività, dialogo e socializzazione. In merito alla drammatizzazione EG ha già fatto diversi interventi nel '78, e continuerà nel '79.

E, da ultimo, vorremmo che i centri culturali, le biblioteche, i consigli di zona, i comitati di quartiere, le parrocchie, università e scuole superiori, facessero opera promozionale di «gruppi teatrali giovanili» con lo scopo di allestire spettacoli per bambini e ragazzi.

Siamo a conoscenza di alcuni gruppi sorti proprio nel '78 anche con il contributo della rivista EG. Non sono poche ormai le lettere giunte in redazione, in cui amici di EG si congratulano per la rivista, danno suggerimenti intelligenti, fanno critiche costruttive e motivate, presentano proposte e soprattutto, lavori ed esperienze personali e di gruppo.

Trascriviamo alcune frasi.

«Espressione Giovani ci aiuta tantissimo nella scuola».

«Stiamo facendo un gruppo teatrale, e l'idea è partita dalla vostra rivista».

«I laboratori fatti con voi hanno già un prodotto: la nostra compagnia.

Abbiamo allestito uno spettacolo che rappresentiamo in scuole materne, elementari e medie».

«Suggeriteci come fare un teatro politico, che non sia cioè fine a se stesso».

«EG ha fatto risuscitare il teatro nel nostro centro giovanile».

«Dateci notizie di gruppi teatrali giovanili; ci piacerebbe arrivare ad uno scambio di esperienze e materiali».

«Non ci siamo divertiti tanto come il giorno in cui abbiamo rappresentato "L'avarò, il soldato, lo stivale e Belzebù" in una scuola elementare alla periferia di Milano».

C'è da concludere che anche il teatro può dare significato alla vita.

Oltre a queste nostre quattro proposte, altre potrebbero essere fatte da voi lettori, soprattutto se non solo leggete di teatro, ma operate nel tessuto vivo della società accanto a bambini e ragazzi. Inviatetele: le pubblicheremo.

la redazione

OCCHIALI PER VEDERCI

Fiaba esistenziale con un pizzico di magia

di LUIS COQUARD

trascritta da VITTORIO CHIARI

LUIS COQUARD un uomo legato al teatro infantile da sempre. Incominciò a scrivere teatro nel 1948 e non ha ancora terminato. Attualmente alterna la sua attività teatrale con la collaborazione ad alcune riviste e alla radio nazionale della Spagna.

Dal 1973 alla televisione spagnola cura programmi per bambini e spettacoli umoristici per adulti. Le sue opere, hanno trovato nei teatri Guinerà e Romea di Barcellona il trampolino di lancio con successo entusiasmante e non ancora interrotto.

Oggi in Spagna è lo scrittore di teatro per l'infanzia più premiato. I testi più rappresentati sono: Titirimunidi, Purgacito y los gigantes, El viajero del espacio.

OCCHIALI PER VEDERCI, una delle sue ultime opere teatrali, è stata non tradotta ma trascritta da VITTORIO CHIARI che ha voluto adattarla ai giovani in difficoltà fra i quali vive da alcuni anni. Nella versione che pubblichiamo è stata rappresentata al Teatro Nuovo di Milano nel maggio del '77 dalla compagnia del Centro San Domenico Savio di Arese.

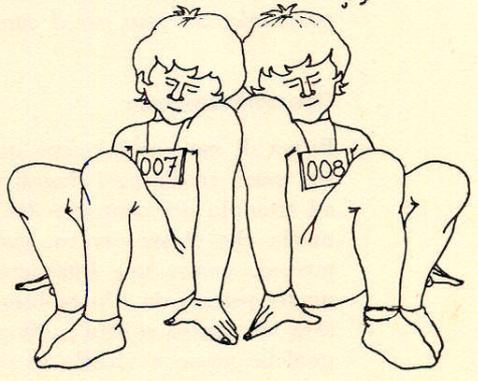
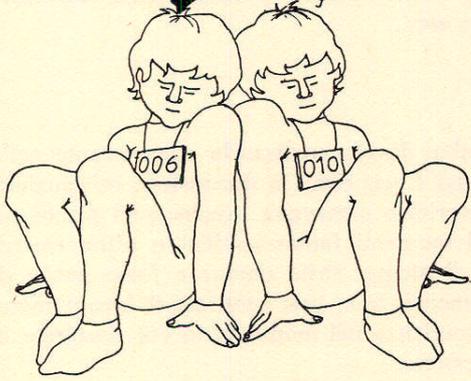
Un testo agile, suggestivo, umoristico e drammatico insieme, gustato e applaudito. Può essere messo in scena da ragazzi o da adulti.

Personaggi

Prima di iniziare a rappresentare la fiaba sono un numero; e personaggi lo diventeranno dopo.

- 001 CANTASTORIE
- 002 GALAX il Presidente
- 003 PIM il professor-scienziato
- 004 AMIL segretario personale del Presidente
- 005 ANTONIO datore di lavoro
- 006 ZIUZIN segretario del segretario
- 007 CARMINE apprendista
- 008 IPPOLITO uomo ricco
- 009 UGO uomo povero
- 010 POLIZIOTTO della strada
- 011 CAMERIERE privato
- 012 LUCA ragazzo fuggito da casa
- JIM il drogato





ROSY ragazza delusa

DUE POLIZIOTTI

I GIUDICI: BAMBINO, GIOVANE, AMMALATO, VECCHIO, CARCERATO, STRACCIONE

La scena

Palcoscenico spazioso con fondale neutro: il nostro era nero. Ha suggestionato subito il pubblico. Metteva in evidenza le persone e le cose.

PRIMO QUADRO

Dodici sedie verso il fondo, allineate, equidistanti. Su ognuna gli abiti dei personaggi. Le sedie dovranno scomparire all'inizio della fiaba.

SECONDO QUADRO

Al centro dello spazio scenico il trono presidenziale, magari sopra un podio cilindrico a gradini.

TERZO QUADRO

Una strada della città moderna: cartelloni pubblicitari, segnaletica stradale, frecce, manifesti politici, religiosi, ecologici...

QUARTO E QUINTO QUADRO

Come il secondo quadro. Il trono del presidente è rovesciato nel quinto quadro.

I costumi

All'inizio gli attori, quando sono numeri, vestono calzamaglia (o tuta) bianca oppure a colori differenti. Portano al collo ciascuno un cartello con scritto il proprio numero: 001, 002, 003... e così via.

Nella fiaba ogni personaggio indossa la divisa segno del suo ruolo sociale. Ad esempio: manto regale o smoking presidenziale per Galax; camice bianco per Pim lo scienziato; frac a coda di rondine e cilindro per il segretario personale; un saio per il cantastorie; ecc...

Operazione-ricerca

Prima di mettere in scena questa fiaba, dovete analizzarla attentamente nelle sue parti, studiarne i singoli personaggi e scoprirne la dimensione esistenziale, ad esempio nel continuo duello tra verità e menzogna. Anche quel pizzico di magia che ci sta dentro, insieme ai momenti fantascientifici o ultraterrestri, possono essere una interpretazione di alcune ansie umane e forse anche di quella psicosi da ufo esplosa ultimamente. Solo così sentirete il lavoro maturare nel vostro spirito e diventerà esperienza nel momento in cui riuscirete in qualche modo a viverlo in prima persona.

Lo studio delle luci dovrà essere curato nei particolari, così anche la scenografia che ambienterà l'azione nel futuro, in un mondo galattico, e la coreografia specie quando l'azione diventa corale.

Questo testo può essere interpretato solo da ragazzi o da ragazze, o anche da ragazzi e ragazze insieme. La qual cosa richiederà qualche cambio di psicologie. Gli occhiali, grandi e belli, devono fare molta scena.

PRIMO QUADRO

(All'apertura del sipario gli attori sono seduti per terra, appoggiati a due a due. Fermi immobili. Portano al collo un cartello con scritti i numeri 001, 002, 003, 004... fino a 010.

Musica dolcissima che va sempre più crescendo. Verso la fine, se possibile, un suono di tromba, un assolo che sveglia gli attori, i quali con gesti lenti e misurati incominciano a muoversi lentamente come se si svegliassero da un sogno lungo. Si alzano).

001 – E ora, fratelli, che facciamo?

002 – Ora, giochiamo!

003 – Siamo o non siamo attori?

004 – E' vero che siamo attori; tutti in questo mondo, su questo pianeta, sono attori.

005 – Ogni uomo, ogni donna, giovane o anziano, ha una sua parte da interpretare, un suo ruolo da svolgere.

006 – *(atteggiandosi)* Io sono il duro, il forte, il fusto!

007 – *(atteggiandosi)* Après moi, le deluge, dopo di me il diluvio

008 – *(atteggiandosi)* Casanova? E' un'ombra appetto a me: io sono il latin lover di Porta Ticinese.

009 – *(atteggiandosi)* Un milione, due milioni, tre milioni, milioni di milioni: il denaro è potenza, è forza che conquista, travolge!

005 – Ogni uomo, ogni donna, giovane o anziano, ha una sua parte da interpretare, un suo ruolo da svolgere nella vita.

010 – Bisogna che lo interpreti con fedeltà, verità, autenticità.

001 – Ma ora, fratelli, che facciamo? Tutti dobbiamo recitare ma tutti vogliono la parte migliore.

002 – E' vero: tutti vincitori, tutti forti, tutti potenti, nessuno vuol essere il debole, il perduto, l'oppresso, il martoriato.

003 – Tutti vogliono la parte più lunga.

004 – Eppure, lo dobbiamo ammettere, anche la parte più breve ha la sua importanza.

005 – Stasera proviamo ad interpretarne qualcuna.

006 – L'autore le ha scritte con simpatia e noi con simpatia dovremo viverle.

(Insieme si danno la mano).

007 – Lavorando insieme, nel modo migliore, vi racconteremo stasera una parabola del 2000, vissuta nel 3000.

008 – E' una storia che stiamo inventando per voi.

009 – Inventando, sì, perché non sappiamo ancora come andrà a finire.

010 – Lo scrittore non ha voluto dircelo.

001 – Sappiamo solo come comincia.

002 – Se è come la nostra vita, inizia con una storia d'amore.

003 – Se è come la nostra speranza, termina con una storia d'amore.

004 – Se il finale sarà lieto, la chiamerete commedia.

005 – Se sarà tragico, chiamatela pure tragedia.

006 – Ma forse voi, non avete voglia di cose tristi.

007 – Ce ne sono già fin troppe nella vita dell'uomo.

008 – Allora?

009 – *(rivolto a 010)* Tu che ne pensi?

- 012 – *(risponde lo 012)* Quelli che non vedono vedranno, e quelli che vedono diventeranno ciechi.
- 001 – Ma noi siamo ciechi o vediamo?
- 002 – Suvvia, un po' d'allegria, signori: noi vogliamo stare allegri stasera.
- 003 – «La vida en el planeta era un carnaval.
Nadia aparecia ante los demás como era realmente».
- 004 – Ecco la storia che abbiamo scelto per voi.
- TUTTI – «Occhiali per vederci».
- 005 – Non più ombra ma realtà.
- 006 – La realtà di tutti i giorni.
- 007 – Quella che non vediamo mai.
- 008 – Quello che è nascosto diventerà manifesto, ciò che era segreto diventerà realtà.
- 009 – Andiamo dunque a cominciare: maestro, prego, musica da fantascienza...
One, two, three, coment ...

(Durante la musica, gli attori vanno alle sedie e cominciano a vestirsi con disinvoltura ... Il narratore avanza per primo e inizia la recita).

SECONDO QUADRO

CANTASTORIE – *(Era lo 001)* La storia che stiamo per raccontarvi potrebbe anche accadere un giorno o l'altro: non si sa mai. Il sogno può sempre diventare realtà ... Prego, ora chiudete un attimo gli occhi ... Non abbiate paura, succederà niente... Tenete pure la mano sul portafoglio, non vogliamo uno scippo di massa, ma un salto nel buio, nel futuro... Uno, due e ... tre. Oplà: apriteli pure: siamo arrivati.
Siete su GALAX 3033, una delle tante galassie del nostro universo, quella che uno non può scoprire senza il cuore, senza la fantasia...

(Gli attori sono ormai tutti truccati).

- 009 – Siamo nell'anno tremila.
- 010 – Qui gli abitanti sono «sudditi», sudditi ma intelligenti.
- CANTASTORIE – Sudditi perché solo chi è suddito può avere un presidente, un dittatore, un grande dittatore.
- GALAX – Un grande dittatore, un presidente, il più grande dittatore, il più grande presidente di tutti i tempi passati e venturi: ecco chi sono... Io GALAX nato con camicia aramis e biancheria ragno, sono il centro, l'anima del pianeta.
- AMIL – Bravo! Bravo! Bravo! Bravo! Viva il presidente...
Permettete, AMIL, il suo segretario personale.
- 006 – Io invece sono ZIUZIN, il segretario del segretario personale del presidente...
- 008 – Io, ... *(balbettando)* Me, mi sì, ecco...
- CANTASTORIE – Stop. Prego. Ho già personaggi più che sufficienti per iniziare la storia.
- 005 – Abbiamo capito... Noi siamo i sudditi: per noi non c'è posto. Noi dob-

biamo star sotto... Sì, sotto, sotto. Andiamo compagni, rientreremo quando ci sarà bisogno di sudditi...

CANTASTORIE – Ciak! Si gira! Si dia inizio alla recita!

(*rimangono in scena solo GALAX, AMIL, ZIUZIN*)

ZIUZIN – Signor presidente illustrissimo, si sente forse stanco? Desidera riposare?

GALAX – Riposare! Come può riposare un presidente che non solo deve fare le leggi, emanarle, ma anche governare ogni giorno con autorità...

Riposare? Come? Eppure sono stanco, stanchissimo! Sempre in giro di qua e là! Tutti mi vogliono, tutti mi cercano, lallà (*Sull'aria del Barbiere di Siviglia*) .. Al nord, al sud, all'ovest dovunque reclamano il presidente. Inaugurazioni, tagli di nastri, commemorazioni, genetliaci, funerali, feste popolari, stragi e banchetti. Chi deve parlare?

ZIUZIN e AMIL – (*insieme all'unisono*) Il presidente! Viva il presidente!

GALAX – Blablablabla ... Non ce la faccio più: io sono stufo di viaggiare, sono stufo di blablablare.

AMIL – Presidente illustrissimo, se lei volesse dare retta a me, non si stancherebbe poi tanto tanto...

GALAX – Beh! Cosa intendi dire?

AMIL – Presidente: i suoi discorsi li lasci fare a me, glieli preparo io. (*Ad alta voce*) Popolo di Galax, ascoltate: quello che un tempo fu e che un tempo sarà, che un tempo era e che un tempo...

GALAX – No, Amil, non sia mai! I discorsi li devo fare io: a me piace parlare in diretta, senza replay capisci... Fossi anche senza voce, muto co me un pesce, parlerei io... (*in faretto*) Popolo di Galax, mi è rimasto solo uno spaghetti di voce, pur tuttavia...

AMIL – Bravo! Bravo il presidente spaghetti!

ZIUZIN – Evviva il presidente Maccheroni...

AMIL – E per il nostro presidente Buitoni, ip, ip!

ZIUZIN – Hurrà, hurrà, hurrà!

AMIL – Lunga vita al presidente!

ZIUZIN – Lunga vita al presidente!

GALAX – Grazie, amici, grazie; il vostro attaccamento mi commuove. Quant'è il vostro stipendio?

ZIUZIN – Da uscieri di Montecitorio.

GALAX – Bene da domani sarà raddoppiato, miei fedeli, del 50%.

ZIUZIN – Del 50%? Oh! oh! oh! Viva Viva Viva il presidente!

AMIL – Con il cuore e con la mente, vita vita al presidente! Saggio, giusto, intelligente, non ci fa mancare niente!

GALAX – Ragazzi, ragazzi! Basta! Avete rotto il disco perbacco! Cambiamo, cambiamo musica e lasciatemi solo: devo preparare il discorso per l'inaugurazione della centrale del latte condensato di Valtellina: è una cosa impegnativa. Da quando l'ultima vacca ci ha lasciato, il problema del latte è diventato drammatico.

AMIL e ZIUZIN – E va bene, presidente, ce ne andiamo; ma il nostro cuore rimarrà qui accanto a te... (*Escono ritmando*) Con il cuore e con la mente vita vita al presidente! Saggio, giusto, intelligente, non ci fa mancare niente!

GALAX – Oh! Eccomi solo! ... Vediamo il discorso... (*Gesti, mimica e atteggiamento di chi si prepara a parlare nello stile fascista...*) Dunque, potremmo

iniziare così: Marziani e marziane... No, non mi piace, ci vuole qualcosa che colpisca subito l'occhio del popolo. (*Stringendo il pugno*) Marziani di Marte... Peggio! Ah! Ecco: (*Allargando le braccia*) Marziani tutti, compagni e amici del cuore e dell'anima, marziane tutte, dilette figlie di Marte, compagne e amiche del cuore e dell'anima... Ma, i Marziani sono giù di moda in questo periodo! Invece (*riprendendo il tono oratorio*) Ufi e Ufe, ...

PIM – (*Entra entusiasta, trafelato*) Presidente, presidente!

GALAX – Uffa!

PIM – Ah! Ah! Ah! Ah!... (*Ride soddisfatto, sudato; si siede...*) Mi scusi presidente, ma...

GALAX – Calma, calma; Pim! che ti succede?

PIM – Presidente! Siamo soli?

GALAX – Soli!

PIM – Watergate!

GALAX – Eh?

PIM – Telefoni, microspie, intercettazioni telefoniche?

GALAX – Niente Watergate! Cose dell'altro mondo, d'altri tempi.

PIM – Presidente! Ho fatto una scoperta sensazionale; roba da prima pagina, da TG1, TG2, da radio libera, ma... non posso dirlo a nessuno, presidente: non deve saperlo il popolo! Eureka, presidente, eureka!

GALAX – Eureka?

PIM – Eureka, presidente, aoristo di eurisko: greco antico, greco dei colonnelli. Vuol dire ho trovato!

GALAX – Parla, Pim, non lasciarmi in ansia! Sai che soffro di cuore!

PIM – Presidente, merito veramente il premio Nobel della scienza, della fisica, della chimica, dell'elettronica, della maionica... Mi nomini cavaliere, commendatore, barone, barista! Io sono il campione degli inventori, il Cristoforo Colombo della tecnica, il Vespucci dell'elettronica!

GALAX – Pim cosa hai scoperto? Il modo di risolvere la congiuntura economica in Italia?

PIM – Di più! di più!

GALAX – Il metodo per far lavorare i ragazzi di Arese?

PIM – Meglio, meglio!

GALAX – Il sistema per far funzionare Poste e Ferrovie? Ma dimmi, parla; esponi, rivela, Pim, non tenermi sulle spine...

PIM – Ssstt!

GALAX – Ssstt?

PIM – Ssstt!

GALAX – Ssstt!

PIM – (*A grande fiato*) Presidente!

GALAX – (*sobbalza*)!

PIM – (*Estrae gli occhiali*) Gli occhiali! Ho inventato gli occhiali!

GALAX – Gli occhiali? Pim, non mi dirai che tu hai fatto tutto questo baccano per un paio di occhiali?

PIM – Sì, mio presidente...

GALAX – Ma Pim tu hai inventato una cosa che esiste già dai tempi di Carlo Magno!

PIM – No, presidente, questi non sono occhiali qualsiasi: questi sono occhiali per vederci!

GALAX – Già per vederci. Ah!, ma tutti gli occhiali sono per vederci.
PIM – Tutti sì, ma come questi no! Essi servono per vedere quello che non si vede mai: l'interno del cuore, il pensiero della gente, la realtà vera, quella più nascosta! Più nessuno ti potrà ingannare, mentire, frodare... eh! eh! eh!! (*risata di gioia*).
GALAX – Ah! ah! ah!
PIM – Eh! eh eh! Ecco! Metti su...
GALAX – (*mette gli occhiali*).
PIM – Brutto pancione, ma guarda se devo perdere tutto questo tempo per convincerti di una cosa così importante. Brutto gorillone, se non mi fai capo dei servizi segreti, io ti rovino...
GALAX – Pim, tu mi manchi di rispetto! Non te lo permetto! (*toglie gli occhiali*).
PIM – Che te ne pare, presidente amatissimo?
GALAX – (*mette gli occhiali*)
PIM – Grasso trippone.
GALAX – (*toglie gli occhiali*)
PIM – Saggio governante? E' o non è una buona invenzione?
GALAX – (*mette gli occhiali*)
PIM – Sei proprio un elefante; non capisci niente.
GALAX – (*Toglie gli occhiali*). Sì è una buona invenzione però non mi piace che tu mi chiami brutto gorillone, trippone ed elefante. Elefante poi!
PIM – Io, presidente, ma io vi assicuro che...
GALAX – Sì tu... tu mi hai offeso! L'ho visto con i tuoi occhiali! Ma questa è una prova che valgono. Bravo Pim, voglio sperimentarli ancora prima di...
PIM – Fa pure caro presidente, io sarò sempre ai tuoi servizi: Pim l'inventore senza trucco che ti lascia lì di stucco! Con i suoi occhiali verità vedi giusta la realtà.
GALAX – Perfetto! Così potrò distinguere gli amici dai nemici! Amil e Ziuzin saranno il mio primo esperimento. Din Don! Din Don! (*li chiama*).
CAMERIERE – Presidente, desidera!
GALAX (*mette gli occhiali*).
CAMERIERE – Pezzo d'un asino, stavo dormendo così bene... Rompiscatole...
GALAX – (*Toglie gli occhiali*).
CAMERIERE – Ai suoi ordini, signor presidente!
GALAX – Chiamami Amil e Ziuzin e per oggi dieci giorni di digiuno e quaranta legnate, così impari a chiamarmi pezzo d'asino...
CAMERIERE – Ma io...
GALAX – Vai, servo traditore e infame!
CAMERIERE – Uh! Che rabbia, quello ci vede anche dietro!

(*Un attimo: entrano Amil e Ziuzin*).

AMIL – Presidente! Eccomi qua, pronto prontissimo ai tuoi comandi.
ZIUZIN – Presidente! Presidentissimo, prima ancora che tu ordini io sto già eseguendo quello che tu vuoi da me!
AMIL – (*tra sé*) Quante storie pur di avere aumenti di stipendio!
ZIUZIN – Taci, Amil, o ti faccio inghiottire la dentiera!
GALAX – Silenzio, amici fedeli: io vi ho chiamato perché ho bisogno di voi, della vostra fedeltà.
AMIL – Le tue parole sono comandi!

ZIUZIN – Quello che tu dici è sempre ben detto e meglio ancora ben fatto.
 GALAX – Lo spero. (*Inforca gli occhiali*).
 ZIUZIN – Dirai qualche tua stupidaggine come sempre. Che cosa pretendi che facciamo per quel poco che ci paghi, strozzino d'uno strozzino.
 AMIL – Continui a darci ordini e pretendi sempre che ti obbediamo come dei burattini... Verrà il giorno che non sarai più presidente... e allora faremo i conti!
 GALAX – (*Sbalordito si toglie gli occhiali*)
 AMIL – Come stavo dicendo, mio caro presidente, io spero di poter esserti vicino, anche nei momenti più difficili della tua vita, proprio per dimostrarti l'amicizia che mi lega a te.
 GALAX – Sì? (*mette gli occhiali*).
 AMIL – Sì? Te lo sogni che ti stia vicino, se va male, io ti pianto lì e me la squaglio!
 ZIUZIN – E io ti dirò: addio balena affumicata!
 GALAX – (*si toglie gli occhiali*). Ma siete voi che state parlando?
 AMIL – Naturalmente, signor presidente. Stiamo elogiando le tue grandi capacità di governatore, le tue sagge decisioni, il tuo spirito di sacrificio per il popolo...
 ZIUZIN – Tu sei certo il miglior presidente di questi ultimi 100 anni.
 GALAX – Son vere le parole che dici? (*occhiali*)
 ZIUZIN – Cosa ti credi di essere? Sei il più infelice di tutti. Leggi la storia e ti accorgerai di valere proprio niente!
 AMIL – Sì è vero che ti dai da fare, che ti sacrifichi ma solo per denaro; ti conosciamo bene!
 GALAX – Basta! (*Toglie gli occhiali*)
 AMIL – Oh! Perché si arrabbia signor presidente! Che, alza la voce?
 ZIUZIN – Ti scoppiano le aorte, nobile presidente!
 GALAX – Ipocriti! Falsi! Bugiardi! Filibustieri! Io vi leggo dentro il cuore. Fuori!
 AMIL – Noi?
 ZIUZIN – Ma presidente, noi, i tuoi fedeli scudieri!
 GALAX – Fuori, dico! Sparite dalla mia vista...
 AMIL – Ziuzin! Ziuzin! Andiamo, sta diventando pazzo furioso!
 ZIUZIN – Uh! Ci vuole ammazzare...
 GALAX – (*Rincorre i due segretari che escono in salvo. Torna indietro e si lascia cadere su una sedia, senza fiato*). Oh! il mio povero cuore! Disgraziati! Chi l'avrebbe mai detto: così attenti, servizievoli... Ma io li ammazzo!
 PIM – (*Entrando alla chetichella*). Allora funziona?
 GALAX – Fin troppo! Ora non posso più fidarmi di nessuno!
 PIM – Preferisci forse ignorare la verità!
 GALAX – Eh, sì: quasi è meglio. E' molto triste la vita quando ti accorgi che tutti vivono fingendo, recitando una parte non vera!
 PIM – Non disperarti. Questi occhiali ti aiuteranno a scoprire altri aspetti inediti della realtà. Esci dal tuo palazzo. Scendi in mezzo alla gente del tuo pianeta. E osserva bene quali sono i suoi veri problemi. Vai, Galax, vai in mezzo al tuo popolo!
 GALAX – Seguirò il tuo consiglio, Pim. Oggi stesso voglio provare...
 CANTASTORIE – (*Entra*). Signori, si cambia scena!

TERZO QUADRO

(In una delle tante strade della capitale. Una sequenza di cartelli: senso vietato, vietato il parcheggio, divieto di affissione, proibito il passaggio, bevi COCA-COLA, fuma Marlboro, compra Colgate, vesti jeans. 005, 007, 008, 009 sistemano il tutto. Passanti numerosi: gente che va e che viene).

CANTASTORIE – Signori, abbiamo cambiato scena. Siamo per le strade del nostro pianeta. Traffico, fumo e cartelli! Così è la nostra città del 3000: hanno rivoluzionato tutte le mode, hanno fatto mille invenzioni, esistono mille agi, comodità, però per le strade... tutto continua come o peggio che nel 20° secolo.

POLIZIOTTO – (regola il traffico e fuma).

GALAX – Oh! Non avevo mai visto la città con così tanti cartelli!

CANTASTORIE – Sono quelli di sempre, presidente. Ordini e proibizioni. L'uomo della città non è libero. Vive schiavo di regole, prigioniero di cartelli.

GALAX – Mi sembra che tu abbia ragione.

CANTASTORIE – Ho ragione. Te ne convincerai presto!

GALAX – (mette gli occhiali e legge i cartelli). Proibito! Proibito! Proibito! Troppi cartelli «Proibito». Li sistemo io subito... Via tutti (incomincia a stracciarli).

POLIZIOTTO – Ah! E' proibito stracciare i cartelli!

GALAX – Proibito! Proibito! Sempre proibito. E' così che si distrugge la felicità dei cittadini. Bisogna toglierli tutti!

POLIZIOTTO – Chi sei tu per prendere questa decisione?

GALAX – Io sono il presidente!

POLIZIOTTO – (Lo afferra per il braccio) Ah! Tu sei il presidente? Io invece sono un grande capo Sioux: Toro seduto, Luna fumante. Ohe amico! Non puoi togliere tutti i cartelli, sarebbe il caos!

GALAX – Non è vero: bisogna avere un po' di fiducia nella gente, nella loro coscienza, nella loro capacità di autoeducarsi!

POLIZIOTTO – Però quanto sei saggio: parli proprio come un libro stampato!

GALAX – Abbastanza e non è superbia la mia. Per questo mi hanno fatto presidente.

POLIZIOTTO – Ah! sì, certo Presidente! (gesto significativo). Ma tu sei matto, caro mio e io ti mando in manicomio dritto e filato!

GALAX – (preoccupato scappa). No, tu non mi chiuderai via!

POLIZIOTTO – Non mi scapperai! Io sono il miglior poliziotto dello Stato...

PIM – (Entra, e...). Ferma! Perché lo minacci?

POLIZIOTTO – E' un pazzo! Pretende di dettar leggi a tutti!

GALAX – Diglielo, Pim, diglielo che sono il Presidente.

PIM – (Mostra un foglio. Il poliziotto scatta sull'attenti!)

POLIZIOTTO – Mio Presidente! Ai suoi ordini! Per il Presidente: urrà, urrà urrà!

GALAX – (infastidito, lo manda via con un gesto... Il Poliziotto esce dispiaciuto).

Hai visto, Pim, cosa ci guadagno a seguire i tuoi consigli. Volevo togliere un po' di proibizioni e a momenti finivo dentro.

PIM – Mio caro presidente! Non puoi pretendere di cambiare l'universo così ad occhio, come vuoi tu... Bisogna pensarci su, bisogna conoscere bene le cose. Tu devi ancora renderti conto del bene e del male, che è presente nel nostro pianeta.

GALAX – Il bene finora non l'ho ancora incontrato.

PIM – Se lo cerchi, lo incontrerai... Guarda bene con gli occhiali della verità.

GALAX – E' più facile vedere il male che il bene!

PIM – Prova a guardarti intorno in questa sala: forse avrai fortuna! Prego, accendete la luce in sala.

(Mentre la luce si accende, alcune persone si coprono gli occhi... Fanno per uscire. Sono gli attori!).

GALAX – Buona sera, signori e signore, carissimi abitanti di Galax. Vi vedo un po' impacciati: avete paura che vi guardi? Non volete proprio? Se vi danno fastidio le luci, spegniamole pure... Ehi, tu? sì tu in quarta fila. Sei capace di fare il bene?

ANTONIO – Altroché; al mio paese do lavoro a un sacco di gente. Mi conoscono tutti e tutti tratto bene.

GALAX – *(mette gli occhiali).*

ANTONIO – E' vero, a quello il lavoro non giel'ho dato, ma non è colpa mia se si è ucciso... Era appena uscito dalla galera e io... Insomma lei, voi il lavoro glielo avreste dato? Ho diritto a difendermi della mia roba!

GALAX – *(Toglie gli occhiali).*

ANTONIO – Sì, vado volentieri a Messa. Perché non dovrei andarci: a me piace essere in pace con Dio.

GALAX – E tu, ragazzo chi sei? Mi sembri un poco di buono: hai una faccia! Meglio non incontrarti di notte al buio! *(Mette gli occhiali).*

CARMINE – E' vero, sono un poco di buono: lavoro alla Bicocca... ma qualcosa di buono l'ho fatto anch'io. Dove abito io, nella mia corte una donna è diventata matta perché il marito l'ha piantata insieme ai suoi due bambini. L'ha portata al manicomio: d'accordo con mia moglie, i bambini li ho presi in casa io. Ora ne ho sei!

GALAX – *(Guarda in giro...).*

IPPOLITO – No, non mi guardi: tolga prima gli occhiali. Non voglio che lei veda la tristezza che è in me... Io...

GALAX – Ma tu non sei?... Non stai bene?... Così vestito mi sembri...

IPPOLITO – Io sono molto triste... Mi sto accorgendo solo ora che i soldi non fan felici ma il modo con cui uno li ha. La sera, quando mi tolgo la maschera, mi ritrovo così povero che più di una volta ho pensato di togliermi la vita.

GALAX – E tu chi sei? Abiti qui? Nella capitale? Sei proprio fortunato.

UGO – Dove abito io, c'è un cesso ogni dieci famiglie. Sono sei anni che sto aspettando una casa... Siamo undici in due stanze.

JIM – E' vero: mi buco e fumo droga... Con me, altri amici... Sono solo anche se in tanti a fracassare la roba degli altri... E' la rabbia che ci abbiamo dentro tutti... E la rabbia è contagiosa... come coi cani.

ROSY – La città? E' stata un sogno di me piccola, ora la maledico per ciò che non mi ha dato. Ma forse ho sbagliato tutto io: ho cercato l'amore dove non c'è.

LUCA – *(Entra scortato da due poliziotti. E' sprezzante, sembra rotto a tutto...)*

POLIZIOTTO 1 – Capo, abbiamo preso questo giovane: stava facendo una rapina!

POLIZIOTTO 2 – Io lo conosco, presidente: è un delinquente dalla nascita. E' un irricuperabile, con lui c'è niente da fare! Guardi che faccia!

LUCA – *(Butta il fumo negli occhi a Galax).*

GALAX – Portatelo via: giudicatelo e sbattetelo in un'isola!... No, un momento! *(Mette gli occhiali).*

LUCA – (*Triste, appassionato nel tono*). Io ho sempre avuto un grande desiderio: di trovare mia mamma. Un giorno le ho scritto:
Cara mamma, io ti scrivo perché ti voglio bene, anche se tu ci hai abbandonato. Se tu torni a casa noi faremo una grande festa, il papà ti comprerà i vestiti più belli e io una collana. Tutta la mia vita non è servita a niente, e non servirà a niente neanche nel futuro, e a nessuno, perché io lo so, io sono un ragazzo che non sa amare, perché non sono mai stato amato da nessuno. Vorrei tanto avere una famiglia, una casa, dei figli, ma so che non avrò mai questo. Mamma, torna a casa. Senza di te la casa è vuota, anzi è come l'inferno perché non ci si vuole bene. Io ti ho sempre rispettato come una mamma anche se non te lo meriti. Ma il passato lo dimentichiamo. Ricordati che io ti voglio bene più di quanto tu lo immagini. Ti aspetto.
(*Cambiando tono*). La mamma non è tornata, e io me ne sono andato.

GALAX – (*E' stravolto dalla storia di Luca. Toglie gli occhiali e...*) Ma che razza di occhiali sono questi... Pim! Pim! Dove sei maledetto inventore!... Pim, Pim (*Esce di scena*).

QUARTO QUADRO

(*Amil e Ziuzin entrano quasi contemporaneamente ignorando Galax che esce. Trascinano il trono del presidente*).

AMIL – Te lo dico io: sono i suoi occhiali.
ZIUZIN – Potessimo averne un paio anche noi... Chi li avrà inventati?
AMIL – Io no, parola d'onore!
ZIUZIN – Ma questo lo so anch'io... Ah! ecco: deve essere stato Pim!
(*In quel momento arriva Pim*).

PIM – Buon giorno.
ZIUZIN – Oh! Pim, giungi proprio al momento giusto!
PIM – Che succede?
AMIL – Succede che per colpa tua, siamo stati licenziati...
ZIUZIN – Tua e dei tuoi occhiali...
AMIL – Adesso ne dai un paio anche a noi, altrimenti... (*Lo minaccia*).
ZIUZIN – Prima li dai a me.
AMIL – No, a me, sono io che ho avuto l'idea!
ZIUZIN – Piantala lì, o io...
AMIL – Provacì!
ZIUZIN – E toh! (*dà uno sberlotto... Via a soggetto!*)
PIM – (*interviene*). Pace, amici, pace: ne darò un paio a ciascuno!

(*Ziuzin e Amil si fermano, prendono gli occhiali, si danno la pace e poi*).

AMIL – (*Guardando bene Ziuzin*). Adesso potrò vedere i tuoi pensamenti: vedo, vedo... Ah! perbacco vedo che vuoi soffiarmi il posto più vicino al Presidente.

ZIUZIN – E tu vuoi farmi lo sgambetto.

AMIL – Hmm!

ZIUZIN – Hmm!

(Si squadrano, poi arriva il Presidente).

GALAX – Calma, cosa state facendo?

AMIL – *(Squadra il Presidente)*. Presidente, abbiamo scoperto il tuo trucco.

ZIUZIN – Ora possiamo vedere anche noi cosa hai dentro.

PIM – *(Rassegnato)*. Presidente, mi hanno obbligato con la forza.

GALAX – Pim la tua invenzione comincia a disgustarmi.

AMIL – *(Intanto riprende a litigare)*. Sei un asino con gli occhiali!

ZIUZIN – E tu un quadrupede stambeccuto! Toh, prendi! *(E giù botte)*.

(Litigano, rompono gli occhiali. Come si accorgono del Presidente che ha su gli occhiali...)

AMIL – Oh! oh! stiamo litigando davanti al Presidente: che vergogna.

ZIUZIN – Perdono, signor Presidente, perdono perdono perdono...

GALAX – Sparite dalla mia presenza: sono stufo delle vostre menzogne.

(Amil e Ziuzin escono umiliati).

GALAX – Caro Pim, non va bene che gli occhiali della verità siano diffusi tra il popolo... E' bene che il popolo rimanga nell'ignoranza altrimenti non potremo più comandarlo bene.

PIM – Obbedisco!

GALAX – Vedi, Pim, se ogni persona conoscesse veramente il pensiero degli altri, la vita sarebbe un disastro.

PIM – Se conoscessimo tutti i drammi della gente, non riusciremmo più a dormire...

GALAX – *(Preso da isterismo)*. Prendi, Pim, prendi e distruggili: io non li voglio più vedere questi occhiali: mi tolgono l'appetito!

PIM – Ma non ti servono? Almeno saprai distinguere chi ti è amico e chi ti è nemico... Non puoi continuare a tenere la testa nascosta nella sabbia, così come fa lo struzzo. Tu sei capo: non può un cieco guidare un altro cieco: finireste nel fosso. Beati gli occhi che vedono... Galax tu sei uno stolto se agisci così.

GALAX – Io uno stolto? L'avete sentito? Ha bestemmiato. Si è ribellato contro il potere e la città... Ziuzin, Amil: venite, miei fedeli. Io vi perdono tutti. Ritornate a me e siate miei testimoni contro di lui: ha bestemmiato!

PIM – Perché dici questo contro di me: io ho fatto niente di male. Ho solo cercato di darti una vista nuova.

GALAX – *(Gridando)*. Pim, cerca di capirmi: io non voglio essere come un cieco costretto a gridare: ci vedo! ci vedo! Io non voglio il sole, io voglio il buio! *(Getta gli occhiali a terra, li frantuma. A Ziuzin e Amil che giungono di corsa)*. Prendetelo, portatelo via, questo oculista da strapazzo: io voglio dormire tranquillo, la notte! Io voglio... comando...

(Pim viene portato via dai due poliziotti. Musica. Galax si siede beato, circondato dai due o più servi che lo riveriscono... E' soddisfatto...)

CANTASTORIE – Così la nostra storia va a finire. Voleva essere una commedia, poteva essere una farsa, si è trasformata in parabola amara, di chi guarda

ma non vede, di chi ascolta ma non capisce. Non lo sapevamo all'inizio che sarebbe finita così... Forse è meglio che finisca così:

(La luce si abbassa lentamente. Musica di fondo).

CANTASTORIE – Forse è meglio così: rompere gli occhiali per provare la beatitudine... ma alla fine non sarà così.

QUINTO QUADRO

(La luce si spegne di colpo. Musica fortissima da giudizio. Si accende una luce vivissima e penetrante. Galax caduto dal trono è abbattuto a terra, spoglio dei suoi abiti presidenziali, uomo come tutti ma sotto giudizio. E' stordito, terrorizzato, meravigliato. Dalla platea salgono i suoi giudici: la gente che non ha amato).

VOCE DEI GIUDICI – *(Corale, da ogni parte della platea).* I progetti dei superbi li ha mandati in rovina. Ha rovesciato i potenti dai troni. E i ricchi li ha lasciati a mani vuote.

BAMBINO – Galax, che posto hanno i bimbi nel tuo sistema? Nella tua città? C'è un posto per loro? C'è il sole, un giardino, un cortile, la scuola, possibilità di vita? Sei stato un egoista, Galax.

GIOVANE – Galax, a noi giovani hai tolto il gusto di vivere, della poesia, del canto, di ogni fantasia. Tu sei la nostra rabbia, Galax, con la tua mania di grandezza, di potere, di soldi. Sei stato uno sfruttatore, Galax!

CARCERATO – Tu mi hai solo condannato al carcere. Mai mi hai visitato; mai ascoltato, né aiutato, Galax!

AMMALATO – Il mio corpo ti accusa. Tu non hai avuto attenzione a chi è ammalato, handicappato. Li hai considerati diversi, inferiori, inabili. Il tuo cuore resterà di pietra, Galax!

VECCHIO – Sono vecchio ormai, Galax, non ho avuto la forza per contestarti: ho sempre lavorato per te; ora mi hai messo da una parte come uno straccio perché improduttivo per il tuo sistema.

GALAX – Ma voi, ma voi, come potete giudicare il mio cuore: non avete gli occhiali!

TUTTI – E' la tua vita a giudicarti. Gli occhiali sono il nostro cuore.

GIOVANE – Si vede bene solo con gli occhi del cuore. Galax, tu non hai avuto cuore. Sarai cieco per sempre. Buona notte, Galax!

CANTASTORIE – Tutto ha un inizio, ma non tutto ha una fine. L'amore non finirà mai.

Arturo Bombardieri

0. Il cineforum è...

un'occasione per essere dentro ai propri tempi: il mezzo cinema come mass media;

un'occasione per crescere in dialettica con i propri tempi: il film come prodotto;

un'occasione per partecipare in dialogo con gli altri ai propri tempi: il dibattito.

1. Elementi da tenere in considerazione per una corretta gestione di cineforum

1.1 Il pubblico

quale destinatario della programmazione-messaggio del cineforum.

Il pubblico va studiato e conosciuto per quello che è o per quello che lo si vuol far divenire.

La conoscenza del tipo di pubblico riguarda il suo ambiente sociale, il grado di cultura e di sensibilità politica, il genere di interessi prevalenti, le lacune di informazione o di coscienza civile, sindacale, religiosa, da colmare, ecc.

1.2 La programmazione

quale messaggio che il cineclub, il centro culturale, il gruppo promotore, vuol inviare al pubblico e pertanto anche a sé in veste di pubblico fruitore-lettore del film.

1.2.1 Difetti da evitare:

- *la mania dei film del giorno! Le prime visioni o quasi sono solitamente irraggiungibili per la legge della distribuzione e per i costi elevati. Inoltre l'attualità non è affatto un sicuro criterio di valore.*
- *la mania del film provocatore e provocante ad ogni costo per i contenuti sia di contestazione che di erotismo. Tra l'altro un eccesso di choc emotivo ostacola fortemente l'attenzione analitica del pubblico.*

1.2.2 Piste di programmazione

- per genere: *western, giallo, fantascientifico...*
- per regista: *Eisenstein, Fellini, Bergman, Antonioni...*
- per attore protagonista: *Mastroianni, Volonté, Monica Vitti...*
- per problematiche: *l'uomo e la società, la guerra, la fede...*

1.3 La scheda di presentazione del film

può essere di tre tipi: informativa, problematica, informativa-problematica.

- *scheda informativa circa la filmografia del regista, il cast di attori, la nazione produttrice, la data di uscita nella distribuzione, le eventuali partecipazioni e premiazioni a festivals, la dichiarazione del regista e degli attori, le valutazioni della critica tanto sul piano artistico che contenutistico, morale...*
- *scheda problematica: dopo le indispensabili informazioni sul regista, cast, nazione e anno di produzione, continua con una serie, pensata e logica, di interrogativi stimolanti la «lettura» e inerenti al film, su piste diverse: strutturale-linguistica, artistica, politica, morale, religiosa...*

1.4 Il dopo proiezione: commento e dibattito

- *si ha il commento quando parla uno solo come maestro e competente. Questo tipo di dopo-proiezione ha il pregio di centrare, subito e bene, i valori, di evitare dispersioni di ogni genere, ma il difetto di soffocare la partecipazione e di alimentare l'etero-direzione della persona.*
- *si ha il dibattito quando al posto di un direttore-maestro opera un animatore-coordinatore. Questo tipo di dopo-proiezione ha il pregio di alimentare la ricerca, la problematica, la criticità, in una parola, la partecipazione, ma il difetto che il dibattito spesso resta aperto e, questa è la critica più frequente, «non conclude».*
L'animatore-coordinatore più del direttore-maestro deve possedere una buona informazione di storia del film e di linguaggio filmico ed, inoltre, deve possedere doti di comunicativa. Non si nasce animatori di dibattito.

1.5 Suggerimenti metodologici

per un buon dibattito

- *circa le piste di lettura bisogna distinguerle ma nei limiti del possibile non trascurarne alcuna.*
Possono essere: la psicologica-esistenziale, la socio-politica, la fantastico-artistica, la storico-documentaristica, la religiosa...
- *circa il taglio da imprimere al dibattito bisogna, anche qui, distinguere ma non trascurare sia quello tecnico-linguistico-estetico, sia quello contenutistico-ideologico-morale.*
- *la formulazione-base del dibattito è quella di documentare ed illustrare ogni intervento con le scene, le sequenze, le inquadrature, i dialoghi del film. Si può anche proiettare un film per illustrare una tesi, un argomento di studio e di ricerca.*
E' un uso senz'altro lecito e proficuo del film, ma in questo caso il film non è tanto un messaggio da decifrare, ma piuttosto lo spunto per costruire un messaggio. Va tutto bene, ma non è cineforum.

2. Programmazioni

Quattro programmazioni di cineforum suddivise in cicli.

2.1 LA VIOLENZA. ISTITUZIONE E SOCIETÀ. I REGISTI

2.1.1 Primo ciclo: «La violenza»

– «Monsieur Hulot nel caos del traffico» di Jacques Tati, (Francia, 1971, col.). Nella vita moderna l'automobile è diventata una vera «prigione» dell'uomo. Hulot costruisce una auto-camping tanto «casalinga e umana» da cessare d'essere auto. Forse tecnica e umanità si possono conciliare... ma solo nel sogno?

– «Scene di caccia in Bassa Baviera» di Peter Fleischmann (Germania, 1969, b.n.). Una facciata «perbene» può celare le più sottili e scarnificanti punte di rigetto e di violenza che si indirizzano, regolarmente, sul debole o l'innocente. Tragica è la constatazione che il «perbenismo» non ha mai coscienza d'essere un violento.

– «Au hasard, Balthazar» di Robert Bresson (Francia, 1966, b.n.). La violenza si annida dentro e fuori dell'uomo e si crea le sue vittime. Balthazar, l'asino del villaggio, diviene, per opera di Bresson, la denuncia amara e sofferta di questa sconvolgente realtà.

2.1.2 Secondo ciclo: «Istituzioni e società»

– «La classe operaia va in Paradiso» di Elio Petri (Italia, 1971, col.). Tutto e tutti per la classe operaia: studenti, sindacalisti e buone intenzioni. Alla classe operaia, però, sembra non resti che la pazzia, l'infortunio e la catena di montaggio.

– «Detenuto in attesa di giudizio» di Nanni Loy (Italia, 1971 col.). L'amarrezza di scoprire come la macchina della giustizia arrivi spesso a lavorare per sé anziché per l'uomo, l'unico essere che per la giustizia vive e soffre.

– «Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto» di Elio Petri (Italia, 1970 col.). L'istituzione, in questo caso la polizia, è sempre al di sopra d'ogni sospetto? Può la sovrastruttura professionale sovrapporsi alla coscienza? Interrogativi di drammatica attualità.

– «Easy rider (Libertà e paura)» di Dennis Hopper (Stati Uniti, 1969, col.). La strada è l'eterno simbolo della vita. La moto può essere il simbolo dell'evasione dal quotidiano, dal tradizionale, dal già acquisito. Il problema è oggi più che mai vivo, infarcito com'è, da una parte, di contestazione, di droga e di sesso, dall'altra di conformismo e di paura.

2.1.3 Terzo ciclo: «I registi»

– «Passione» di Ingmar Bergman (Svezia, 1969, col.). L'alienazione che diviene incomunicabilità e autodistruzione. Come spezzare questo fatale «montaggio» nella vita dell'uomo moderno.

– «Zabriskie point» di Michelangelo Antonioni (Stati Uniti, 1970, col.). Le matrici liberatorie e purificatrici, che alimentano alla radice la contestazione, viste in una parabola cinematografica d'altissimo livello.

– «Messaggero d'amore» di Joseph Losey (Gran Bretagna, 1971, col.). Un quadro della società inglese del primo novecento, tratteggiato con maestria da un Losey più esteta che regista d'urto, ma che lascia numerose aperture per una critica sociale di fondo.

– «Per grazia ricevuta» di Nino Manfredi (Italia, 1971, col.). Nino Manfredi,

protagonista e, per la prima volta, regista di un lungometraggio, delinea con spunti autobiografici, giocando sul «complesso del miracolo», una religiosità popolare e affronta, in chiave leggermente comica, il problema di una falsa educazione religiosa e delle conseguenze che può portare nella vita d'un uomo.

2.2 IL FILM WESTERN. IL FILM POLITICO. IL FILM COMICO

2.2.1 Primo ciclo: «Il film tra mito e demitizzazione: il film western»

«Lontano o no, il mito può avere solo un fondamento storico, è una parola scelta dalla storia» (R. Barthes). Il film western ci rievoca lo storico avanzare dei pionieri americani nell'Ovest.

Lo spazio del «mito», però, è l'immaginazione: il mito tende a divenire «racconto immaginario», a confondere la realtà immaginata con la realtà storica. Il mito-western è divenuto falsificazione della storia.

La «demitizzazione» è lo sforzo di ricostruire la verità ed il nuovo film western tenta questa via.

- «Lo chiamavano Trinità» di E.B. Clucher (Italia 1971).
- «Mezzogiorno di fuoco» di F. Zinneman (USA 1952).
- «Pat Garret e Billy Kid» di S. Peckinpah (USA 1973).
- «Corvo Rosso non avrai il mio scalpo» di S. Pollack (USA 1972).
- «Butch Cassidy» di G. Roy Hill (USA 1968).

2.2.2 Secondo ciclo: «Il film tra evasione ed impegno: il film politico»

«Il cinema o dell'immaginario» (E. Morin) è una sequenza di immagini pilotata dalla fantasia.

L'evasione che ne segue ha il suo effetto boomerang: ributta lo spettatore nel reale, gli riscopre la sua natura di «vivente politico», lo provoca all'impegno. Se il film non è politico, vi è sempre un uso politico del film.

- «E Johnny prese il fucile» di D. Trumbo (USA 1972).
- «Fascista» di N. Naldini (Italia 1974).
- «Una giornata di Ivan Denisovich» di C. Wrede (Gran Bretagna 1971).
- «Sangue di Condor» di Jsanjines (Bolivia 1969).
- «Allonsanfan» di P. e V. Taviani (Italia 1974).

2.2.3 Terzo ciclo: «Il film tra gioco e satira: il film comico»

Il godimento del gioco viene dalla possibilità di creare.

Il godimento della satira viene dalla capacità di far esplodere le contraddizioni. Il godimento del comico viene dal suo potere di osservazione.

Il film comico è il godimento di creare, giocando con le contraddizioni dell'uomo.

- «Luci della ribalta» di C. Chaplin (USA 1952).
- «Fantasma della libertà» di Buñuel (Francia 1974).
- «Provaci ancora Sam» di H. Ross (USA 1972).
- «Come si distrugge la reputazione del più grande agente segreto del mondo» di P. De Broca (Francia 1974).
- «Ma papà ti manda sola?» di P. Bogdanovich (USA 1973).

2.3 PERSONA E POTERE. SOCIETÀ, ISTITUZIONI, FOLLIA. I REGISTI

2.3.1 Primo ciclo: «Persona e potere»

- «Il grande Dittatore» di Chaplin (USA 1960, b.n.). L'«omino» Charlot alle prese con il «superuomo» Hitler. Nelle pieghe della comicità un ottimismo messaggio di umanità.
- «Il potere» di Tretti (Italia 1973, col.). Una carrellata storica su potere militare, agrario, commerciale, allo scopo di smascherarne la costante natura malvagia sotto il suo ritornante «volto perbene».
- «Giordano Bruno» di Montaldo (Italia 1973, col.). Il tentativo di farci vivere il clima culturale e politico del nostro '500, mediante la figura e la filosofia di G. Bruno, è certamente arduo ed impegnativo, ma ricco di forti impressioni e di stimolanti riflessioni.
- «Queimada» di Pontecorvo (Italia 1968, col.). Portare l'uomo alla coscienza della sua libertà e dignità è sempre un momento di verità e di liberazione anche per sé.
- «L'udienza» di Ferreri (Italia 1972, col.). Un giovane «evangelicamente povero di spirito», alla ricerca senza posa di una irrealizzabile udienza del Papa, diviene per Ferreri il simbolo dell'uomo che cerca il possesso di una verità intravista ed amata.
- «Effetto notte» di Truffaut (Francia 1973, col.). Truffaut, mentre si diverte a mostrarci come si gira un film, mette in evidenza il dramma che spesso si cela sotto il binomio uomo-attore e realtà-finzione.

2.3.2 Secondo ciclo: «Società, istituzioni, follia»

- «Piccoli omicidi» di Arkin (USA 1971, col.). Omicidi bianchi... piccoli omicidi... La vittima è sempre l'uomo, ma chi è l'omicida?
- «La classe dirigente» di Medak (Gran Bretagna 1973, col.). Cristo e Jack lo squartatore presenti nello stesso uomo. Il primo ama e fa paura, il secondo domina e uccide: entrerà nella classe dirigente!
- «Il candidato» di Ritchie (USA 1972, col.). Diventerà senatore, ma ormai privo della propria personalità... Un caso di disumanizzazione attuato con le raffinate tecniche della propaganda e della manipolazione.
- «Lo spaventapasseri» di Schatzberg (USA 1973, col.). Due vagabondi in giro per l'America opulenta, alla ricerca di un ruolo che consenta la sopravvivenza. L'uno continuerà a sognare, l'altro si sveglierà all'improvviso.

2.3.3 Terzo ciclo: «I registi»

- «Lancillotto e Ginevra» di Bresson (Francia-Italia 1974, col.). La nota vicenda cavalleresca è trasformata dalla meditata elaborazione e dalla raffinata tecnica di Bresson in un tormentato simbolo dell'aspra e fallimentare esistenza dell'uomo moderno.
- «Il fascino discreto della borghesia» di Buñuel (Francia 1972, col.). Un film di non facile lettura, in cui Buñuel ci provoca con violenza, a suo modo, ad un'analisi e ad una critica non solo sociale ma anche personale.
- «Crepa padrone, tutto va bene» di Godard (Francia 1972, col.). Una specie di «ripresa» autobiografica della presenza di Godard nelle vicende politiche della Francia del '68 e del '72, che offre a tutti validi spunti di considerazioni critiche.
- «Repulsion» di Polansky (Gran Bretagna 1965, b.n.). L'armonia psichica dell'uomo è la risultante di innumerevoli e irresponsabili elementi. Può essere facile e forse divertente «spezzarne» qualcuno, ma terribili sono le conseguenze.
- «Sussurri e grida» di Bergman (Svezia 1973, col.). Un drammatico e scon-

volgente incontro con l'amore e la morte, i due eterni protagonisti della vita di ogni uomo, in una cornice estetica ed artistica di eccezione.

2.4 FILM E LETTERATURA. FILM-DOCUMENTO. STORIA DEL CINEMA

2.4.1 *Primo ciclo: «Il film sfida la letteratura - la letteratura provoca il film - due linguaggi a confronto: il verbale e l'iconico»*

- «L'Agnese va a morire» di G. Montaldo (Italia 1976).
- «Il caso Katharina Blum» di V. Schlöndorff, M. von Trotta (Germania 1975).
- «Casa di Bambola» di J. Losey (Gran Bretagna 1972).
- «Un borghese piccolo, piccolo» di M. Monicelli (Italia 1976).
- Incontro-dibattito. La funzione della letteratura e del film, come prodotti artistici, nei confronti dell'uomo della nostra società.

2.4.2 *Secondo ciclo: «Il film come documento fattuale e visivo - il film come occasione di vivere il fatto o come informazione (alternativa?) sul fatto»*

- cortometraggi di argomento socio-politico
- cortometraggi di giovani registi
- incontro-dibattito. Cosa dire e come dirlo con la cinepresa: scontro fra ideologia e mezzo espressivo.

2.4.3 *Terzo ciclo: «Storia del cinema. Lo sviluppo del cinema: dal muto al sonoro al colore. Lo sviluppo della tecnica, l'evoluzione del linguaggio».*

- «Ivan il terribile» di S. Eisenstein (URSS 1945).
- «La madre» di V. Pudovkin (URSS 1926, sonorizzato nel 1936; cineteca).
- «La Marchesa von...» di E. Rohner (Germania-Francia 1976).
- «Quell'oscuro oggetto del desiderio» di L. Buñuel (Francia 1977).
- «La Parola» di C.T. Dreyer (Danimarca 1955; cineteca).
- Incontro-dibattito. Il Regista del film, come il testimone e lo storico del suo tempo che descrive con immagini, interpretandolo.

Rinnova l'abbonamento a

ESPRESSIONE GIOVANI 79

Teatro, cinema, drammatizzazione e scuola, audiovisivi, musica, esperienze nuove, avvenimenti e notizie, segnalazioni, fotografia.

ITALIA, Lire 6.000

ESTERO, Lire 7.000

Editrice Elle Di Ci - 10096 Leumann (Torino)

Conto Corrente Postale 2/27196

CHI C'È AL VOLANTE DEL CAMION?

Federico Bianchessi Taccioli

Mostruoso incrocio tra un dinosauro e una gigantesca caldaia, l'abbiamo visto ruggire fumando dietro a un terrorizzato automobilista: nero, catramoso moloch del nostro tempo, moby dick delle autostrade, il camion di Spielberg (*Duel*, 1972) era un automa, un drago meccanico il cui cervello restava inesorabilmente celato dietro i riflessi bui dei vetri del parabrezza. E noi, lì, a fare a gara a chi indovinava il nome del misterioso guidatore: la morte? il male? l'inquinamento? la civiltà industriale? l'uomo nero?

A distanza di qualche anno, dopo che a fare compagnia al camion assassino sono arrivati squali, orsi, macchine nere, api cannibali eccetera, qualcuno ha provato ad azzardare l'ipotesi che a guidare quei mostri per le strade, spaventando i «piccoli» automobilisti costretti a strisciare al livello dei loro pneumatici, siano (ohibò!) dei camionisti.

Tre registi, un ambiente

Ecco infatti tre nomi di un certo peso nel cinema americano, Friedkin, Peckinpah e Jewison, puntare i loro obiettivi dietro i parabrezza di quei «grossi bestioni» (accenno ad un altro film di ambiente camionistico, ma decisamente di stampo pornografico) per riscoprire quegli uomini cui ventisei anni fa Clouzot dedicò *Le salaire de la peur* (in italiano *Vite vendute*, un classico delle repliche televisive). E, guarda caso, proprio di quel film è un remake *Sorcerer* (in italiano, letteralmente «mago», ma gli è stato dato, così per confondere le idee, il titolo originale dell'altro, *Il salario della paura*) di William Friedkin, il quarantenne autore de *Il braccio violento della legge* (1972) e del famosissimo *Esorcista* (1974).

«Il salario della paura»

Friedkin è assai abile nel raccogliere inquietudini e umori latenti nella società, specialmente in quei fondali di violenza e di anormalità che si celano sotto una superficie di tranquillità, apparente razionalità, e a trasformarli in miscele altamente esplosive quanto a spettacolarità, ma che spesso, dopo lo scoppio, l'emozione e la notizia, lasciano dietro di sé buche poco profonde.

E' il caso di questo film, attraversato da un gruppo di quattro camionisti il cui curriculum potrebbe risultare assai più efficacemente. Si tratta infatti di un terrorista palestinese, di un banchiere francese in cattive acque, di un gangster americano e di un ebreo sionista alla caccia del solito criminale nazista: una bella bomba, che però resta, almeno psicologicamente, inesplosa.

Al volante del camion, in sostanza, si scopre un violento inghippo internazionale, dove denaro, petrolio, terrore funzionano come altrettante «marce» di un mondo meccanico, arancia ad orologeria programmata alla catastrofe. Un camion-mondo, insomma, quello di Friedkin, imbottito di esplosivo e di «vite vendute».

«Convoy»

Vantaggiosamente vendute, si potrebbe invece dedurre dal film di Peckinpah, *Convoy* (che in Italia si è pensato bene di rendere più affascinante col titolo di *Trincea d'asfalto*), dove si mostrano robusti cowboys spadroneggiare disinvoltamente per le strade della Confederazione ridendosi del codice e dei poliziotti, seducendo disponibili bellezze e arredando fantasiosamente spaziose cabine in grado di contenere persino confortevoli garçonnieri.

Il film rappresenta nello stesso tempo una tra-

sgressione dei codici tradizionali dei film di Peckinpah (la violenza sanguinaria e prolifica di cadaveri di tutti i suoi film, da *Il mucchio selvaggio*, 1969, a *Cane di paglia*, 1971, da *Pat Garret e Billy Kid*, 1973, a *Voglio la testa di Garcia*, 1974, ecc.) e l'exasperazione di un elemento, quello comico-grottesco, che negli altri film rappresentava soltanto una specie di remoto sorriso dell'autore, conscio delle esagerate ammucciate di morti che compivano i suoi personaggi: esasperando la violenza ed esasperando il comico, Peckinpah ha qui dato via libera alle scazzottate, alle sparatorie, alle bombe, ma, come nei film di Bud Spencer e Terence Hill, come nelle commedie classiche e nei fumetti di Walt Disney, abolendo i morti. Il che potrà piacere o meno (dispiacerà a chi ama Peckinpah per l'abbondanza di vernice rossa che solitamente adopera), ma non impedisce che al di là della cartapesta e della messa in scena ostentatamente artificiosa e spettacolarmente costruita, si intravedano le fisionomie di uomini reali e le ombre di problemi concreti.

Autocritica del cinema americano

Una lettura in chiave sociale del film, al di là della sua confezione e della sua stesura, un po' banale schematizzazione sociale (che, a mio parere, è il merito del film perché si autode-nuncia, criticando implicitamente la soggezione del cinema americano alle leggi dei «generi» e l'obbligo dei suoi registi di aderire al proprio cliché, stabilito solo in ragione della funzionalità economica del mercato), insinua una serie di interrogativi sulla reale condizione di una classe di proletari «di lusso», favoriti dal fatto di disporre di strumenti di produzione del tutto particolari come i camion (sono completamente affidati a loro, sono spostabili da uno stato all'altro, si trasformano all'occasione in armi spaventose, possono formare inarrestabili convogli), ma contemporaneamente posti in una condizione di emarginazione e di ghettizzazione, di cui la strada è l'elemento, materiale e simbolico, essenziale: mezzo di comunicazione ma anche recinto chiuso, lontano dai centri nervosi della società, con una sua cultura che è la sottocultura degli snack, dei bar, dei ritrovi per camionisti; controllata os-

sessivamente dalle forze dell'ordine; percorsa da personaggi ambigui e bizzarri, da politicanti in cerca di successo, da deboli e da violenti. Il camionista è il re di questa *frontiera* d'asfalto (e frontiera sarebbe più preciso dell'ambiguo *trincea*), ma ne è anche il servo, la vittima, lo strumento.

Peckinpah inserisce volentieri gli uomini del camion nella mitologia cinematografica americana, ma lo fa con una ironia che impedisce una adesione passivamente emotiva al mito, lasciando invece spazio ad una ricerca personale da parte dello spettatore all'interno delle strutture del film e di quelle della società.

«F.I.S.T.»

Sebbene tendenzialmente orientato in misura più precisa verso l'aspetto sociale del fenomeno, riesce in definitiva più mitologico, e più retorico, *F.I.S.T.*, il film di Norman Jewison dedicato alla vicenda di un sindacalista della «Federation of interstate Truckers», immaginaria organizzazione dei camionisti statunitensi.

Al pari di Friedkin e Peckinpah, anche Jewison ha alle spalle un passato di successi con film spettacolari, primo fra tutti *Jesus Christ Superstar* (1973) e poi anche *Rollerball* (1975). La struttura narrativa dell'eroe che si immola per la massa si ritrova fedelmente trasportata dal campo religioso-canoro a quello sportivo-gliadiatorio e a quello sindacal-gangsteristico di *F.I.S.T.*, dove si presta a organizzare una vicenda per molti aspetti illuminante sulla situazione sociale degli Usa, ma anche stilisticamente soggetta alle suggestioni del cinema nero hollywoodiano. E' d'altra parte un prezzo non grave, pagato per offrire scene assai spettacolari di scontri tra bande, camionisti e padroni, e per saldare anche un debito nei confronti di un filone di cinema che, pur soffocando regolarmente i problemi seri tra montagne di romanticismo, servì a rivelare a tutti il terreno inquinato in cui erano germogliate tante delle più tipiche istituzioni americane.

Lotta affittasi

Jewison individua con precisione il nodo della questione nella malsana pratica di affittare la

lotta di classe alle organizzazioni mafiose, che al soldo ora dei padroni ora dei sindacati ora di entrambi potevano disporre a loro piacimento dei destini di milioni di persone.

Il patto che, pur contro voglia, il sindacalista Kovak (S. Stallone) stringe col diavolo, gli è imposto dalla necessità di far fronte alla stessa prassi sociale seguita dagli industriali, forti dell'appoggio delle mercenarie «leghe dell'ordine», noleggiatrici di violenze tollerate anche da una compiacente polizia. E' un patto alla Faust, che gli consentirà di portare il sindacato in tutti gli Stati Uniti, facendone una forza considerevole alle cui pretese gli industriali dovranno regolarmente cedere nel timore di scioperi economicamente disastrosi, e di collocare se stesso al vertice del sindacato. La resa dei conti, dopo vent'anni di ascesa, Kovak però dovrà inevitabilmente firmarla, com'è nei costumi del diavolo, con il proprio sangue.

La base del sindacato

E i camionisti? Per la verità, come si diceva, sebbene il taglio del film sia intenzionalmente sociale, l'obbiettivo resta sempre puntato sul piccolo vertice di eroi, buoni e cattivi, sul tradizionale ristretto olimpo di personaggi del film «anni 30», abbassandosi di rado sui volti di quei due milioni di lavoratori che costituiscono l'arma di lotta e lo strumento di potere di Kovak. Il solo rapporto tra il capo e la base sono discorsi zeppi di slogan, di grida di guerra, di esaltazioni fanatiche, di verità nascoste e sovente di menzogne. Tutto per il loro bene, ma sempre dietro e sopra le loro spalle. Il ritratto sociale del camionista, tracciato da Jewison è perciò inquietante, e ripropone l'interrogativo sulla consistenza culturale e politica di un proletario ricco e sindacalmente potente più di ogni altro al mondo, ma sempre inesorabilmente espropriato della propria autonoma coscienza di classe, sempre costretto a seguire dal basso e nel buio i giochi, a volte mortali, che si fanno in suo nome: giochi tra imprenditori, uomini politici e capi sindacali, nessuno dei quali ha le mani pulite, e in cui la posta è il potere di disporre della forza di lavoratori che, in cambio del benessere eco-

nomico, sembrano avere rinunciato alla propria identità.

I film presentati nell'articolo

VITE VENDUTE

Titolo originale: Le salaire de la peur - *Regia:* H.G. Clouzot - *Interpreti:* Fosco Lulli, Yves Montand, Charles Vanel, Vera Clouzot, A. Centa - *Origine:* italo-francese, 1952 - *Produzione:* Fono Roma / C.I.C.C. / Filmsonor - *Distribuzione:* Fono Roma - *Lunghezza:* m. 3.400 - *Genere:* tragico.

DUEL

Regia: Steven Spielberg - *Soggetto:* dal romanzo di Richard Matheson - *Sceneggiatura:* Richard Matheson - *Musica:* Billy Goldenberg - *Fotografia (panoramica, technicolor):* Jack A. Narta - *Montaggio:* Frank Morris - *Interpreti:* Dennis Weaver, Jacqueline Scott, Eddie Firestone, Lou Frizzel, Gene Dynarski, Lucille Benson, Tim Herbert, Charles Seel, Shirley O'Hara, Alexander Lockwood - *Origine:* USA 1972 - *Produzione:* George Eckstein - *Distribuzione:* Cinema International Corporation - *Durata:* 90' - *Genere:* drammatico.

IL SALARIO DELLA PAURA

Regia: William Friedkin - *Soggetto:* basato sul libro «Le Salaire de la peur» di Georges Arnaud - *Sceneggiatura:* Walon Green - *Scenografia:* John Box - *Musica:* Tangerine Dream - *Interpreti:* Roy Scheider, Bruno Cremer, Francisco Rabal, Amidou, Ramon Bieri - *Origine:* USA 1977 - *Produzione:* William Friedkin - *Produttore associato:* Bud Smith - *Distribuzione:* CIC - *Genere:* drammatico

CONVOY - TRINCEA D'ASFALTO

Titolo originario: Convoy - *Regia:* Sam Peckinpah - *Adattamento e sceneggiatura:* B. William L. Norton, basata sul disco «Convoy» di C.W. McCall - *Interpreti:* Kris Kristofferson, Ali McGraw, Burt Young, Ernest Borgnine (lo sceriffo Dirty Lyle) - *Origine:* USA 1978 - *Produzione:* Robert M. Sherman - *Distribuzione:* Titanus - *Genere:* grottesco.

F.I.S.T.

Regia: Norman Jewison - *Soggetto e sceneggiatura:* Joe Eszterhas e Sylvester Stallone, dal romanzo di Joe Eszterhas (edito in Italia da Mondadori) - *Fotografia:* Laszlo Kovacs - *Musica:* Bill Conti - *Interpreti:* Sylvester Stallone (Kovak), Rod Steiger, Peter Boyle, Melinda Dillon, David Huffman (Abe Belkin), Kevin Conway, Tony Lo Bianco - *Origine:* USA 1978 - *Produzione e distribuzione:* United Artists - *Genere:* drammatico.

LA DONNA NEL CINEMA U.S.A. DEGLI ANNI SETTANTA

Per un cineforum della presenza: abbiamo iniziato con i giovani (nel n. 5), proseguiamo con la donna. Due modi, spesso collegabili, di evidenziare una presenza problematica per la cultura, per i costumi.

Non si tratta di temi per esercitazioni retoriche: sono questioni sulle quali ciascuno deve quotidianamente riconsiderare se stesso, sono le vere ruote del carro della storia sotto le quali tutti rischiano di finire e di farsi male. Può il cinema servire a salire o, se ci si è già, a restare sul carro, a non farsi travolgere? Certamente sì, ma con la stessa facilità il cinema può mostrarvi la storia che sta arrivando verso di voi quanto farvi guardare da un'altra parte, ipnotizzarvi, addormentarvi. Come i cineforum, anche i film sono film di presenza e film di assenza. Cerchiamo perciò di aiutarvi a trovare i film di presenza: quelli nei quali con più chiarezza è possibile leggere il presente e il futuro di noi stessi.

In modo del tutto singolare, la storia dello spettacolo ha svolto il tema della contrapposizione sociale e culturale dei sessi con emblematica limpidezza. Le accuse femministe alla fallocrezia, le analisi tendenti a sottolineare la sessualità, quasi sempre maschile, di istituzioni, tecnologie, leggi, comportamenti, trovano pieno riscontro in questa dimensione dell'esibizione del «mondo come dovrebbe essere», secondo la formula aristotelica: e, a giudicare dal ruolo femminile, il «dovrebbe essere» è a tutto vantaggio del maschio.

Se il palcoscenico (e lo schermo) è lo spazio sacro in cui la società celebra i riti della propria mitologia, non c'è dubbio che alle donne è sempre stato riservato il ruolo di umile sacerdotessa dell'onnipotente dio-maschio, dio da divertire, innamorare, distrarre, servire, e soprattutto conservare nel proprio trono. Dalle «mimae» di cui i nostri buoni padri latini reclamavano con altisonanti strepiti la «nudatio» alle attuali acrobate della «luce rossa», dalle eroine scespiriane create da un maschio, impersonate da un maschio e di maschi ora vittime

ed ora carnefici (anche Elisabetta I era un'eroina-maschio) alle dive di Hollywood alle carnefici (sentimentali) di centinaia di personaggi e dei sogni di milioni di uomini e vittime della macchina (maschile) che le aveva fabbricate.

La donna, come personaggio e come interprete e ancora più come creatrice, ha vissuto la propria vicenda nello spettacolo come una marionetta infilata sulla mano dell'uomo, parlando con le parole dell'uomo, sognando i sogni dell'uomo, desiderando i desideri dell'uomo. La propria femminilità la donna l'ha recuperata nel teatro soltanto con Ibsen e poi con Wedekind, anche se solo come personaggio. Nel cinema questo recupero è un fatto estremamente recente e che tuttora si sta svolgendo attraverso forme diverse, a volte in contrasto fra loro.

Il personaggio donna

Esamineremo questo recupero in tre fasi, che coincideranno con altrettante proposte di cineforum: iniziamo, con questo numero, dalla analisi del personaggio femminile nel cinema americano, riservandoci di affrontare, nei prossimi numeri, il ruolo della donna nel cinema italiano e la produzione femminile di cinema. La scelta di iniziare questa serie di «proposte» dal cinema americano non è stata casuale; ci sono almeno tre motivi: innanzitutto, perché è negli Stati Uniti che il movimento femminista si è affermato per primo; è lì che si è dovuto scontrare con codici culturali particolarmente resistenti perché radicati nella storia di un popolo pioniere, per il quale la donna era un prezioso strumento di produzione da conservare gelosamente al sicuro nel recinto dell'istituzione familiare, che era anche un «popolo di Dio», legato profondamente ad un puritanesimo in cui si identificavano libertà di coscienza e libertà politica, ma che ben poca libertà concedeva all'iniziativa della donna. La storia del-

l'emancipazione femminile in America è perciò esemplare ed è anche un po' la storia del cinema di Hollywood.

Il secondo motivo è l'esemplarità dell'incontro-scontro della donna con la società industriale più tipica del mondo occidentale. L'industria capitalistica offre alla donna i mezzi per emanciparsi dal suo passato, ma non sempre, anzi quasi mai, questa emancipazione coincide con un'effettiva riappropriazione della propria personalità che diventa ancora una volta strumento del sistema, meccanismo di un ingranaggio nuovo, ma sempre meccanismo. Ed anche questo fatto trova riscontro nel cinema più recente in cui molto spesso la denuncia dell'oggettivizzazione della donna coincide con una nuova forma, più mediata e sottile, di strumentalizzazione se non di mercificazione.

Terzo motivo, legato all'attualità cinematografica, l'uscita in Italia di diversi film americani in cui al centro dell'attenzione sono problemi di donne, analisi sociologiche o psicologiche della condizione femminile.

Abbiamo detto come il recupero della componente femminile nel cinema, ad un livello di protagonista fuori dagli stereotipi maschilisti, è un fatto recente, recente in modo particolare nel cinema americano. Nel passato, la produzione tipica americana aveva standardizzato alcuni modelli femminili che rispondevano tutti ad una concezione «maschile» della vita: c'era prima di tutto la brava donna di casa, la fedele compagna del suo uomo, disposta a seguirlo dovunque senza discutere salvo dargli qualche prezioso suggerimento al momento opportuno, sempre impegnata a piacergli; c'era poi la svampita, oca e simpatica, in cerca di un uomo che la proteggesse da se stessa; c'erano le cattive, fatali e perdute, moralisticamente votate ad una brutta fine che coinvolge generalmente anche i loro uomini, più di rado salvate dal pentimento.

Con qualche modesta variante, con qualche mescolamento, dallo standard non si usciva: il mondo cinematografico della donna (e non solo quello cinematografico) era un mondo decisamente maschile. In esso le donne erano quasi sempre dei caratteri, mai dei personaggi; erano l'anima buona o cattiva dell'uomo, il suo specchio, la sua forza o la sua debolezza.

Alla fine degli anni Sessanta le cose cominciano a cambiare. La contestazione, il diffondersi in strati sempre maggiori di popolazione di idee più anticonformiste riguardo al ruolo della donna nella società, lo sviluppo di nuovi temi nella letteratura, nella filosofia, nella politica spingono anche il cinema a osservare con più attenzione l'«altra metà del cielo».

Abbiamo preso in considerazione una quindicina di film dal 1968 ad oggi cercando di individuare i motivi fondamentali, le strutture del nuovo personaggio femminile, i contesti narrativi, gli ambienti più caratteristici. In alcuni film si ripresentano, sotto nuove forme, magari passate per femministe, clichés antiquati e tradizionali, oppure nuovi stereotipi non meno schematizzati di quelli di un tempo; in altri la ricerca è più libera e più profonda, cercando di mettere in luce l'evoluzione della psicologia femminile, i suoi progressi e le sue crisi.

Nella famiglia oltre la famiglia

Una prima struttura narrativa e psicologica, caratteristica soprattutto dei primi anni del periodo considerato, è quello che si instaura a partire dalla situazione della donna all'interno della famiglia. E' sempre una situazione di tensione che spinge la donna a cercare soluzioni nuove che le propongano un ruolo diverso da quello domestico imposto dalle regole sociali della tradizione. E' il caso di Nelly, protagonista de «La signora amava le rose», del 1968, la cui solitudine nel rapporto col marito viene accentuata, anziché eliminata, dal rapporto col figlio: soltanto la partenza di questi, dopo un temporaneo abbandono della casa da parte di Nelly, rende possibile, sciogliendo una dipendenza edipica, il restaurarsi di un dialogo tra marito e moglie. Si potrebbe chiamare, questa, la struttura «famiglia-fuga-ritorno», in cui ancora la crisi matura e si risolve nell'ambito della famiglia.

E' la struttura anche di «Diario di una casalinga inquieta» di Frank Perry, 1971, in cui il tentativo di Tina di superare la famiglia e trovare un ruolo diverso da quello di «casalinga» attraverso un rapporto con uno scrittore viene frustrato dal carattere dell'amante, rivelatosi peggio del marito. La crisi della fuga, un analogo insuccesso del marito, un fallimen-

to economico di quest' ultimo sono le molle che spingono i coniugi a riprendere il loro posto di sempre, ravvicinandosi. Si inserisce qui un elemento caratteristico, che è il fascino esercitato sulla donna dal mondo della cultura (lo scrittore) come antitesi della propria condizione: libertà, creatività non sottomessa alle regole, intelligenza, autonomia.

La follia di cambiare

Una variante di questa struttura, fermo restando il perno «famiglia» è quella che vede la donna impegnata a tentare di modificare le leggi, tutte «maschiliste» che la reggono. E, regolarmente, con esito negativo.

E' il caso della protagonista di «Una moglie» di Cassavetes, 1975: qui Mabel non cerca di fuggire dalla famiglia, ma paga con l'alienazione il tentativo di ricostruirla secondo la propria sensibilità. Mabel è un'ottima madre e si sforza di essere una moglie perfetta: ma se cerca di organizzare la vita di sé e dei figli secondo i propri sentimenti e le proprie idee, non del resto più audaci di quelle di Rousseau, ecco la risposta dei conoscenti, dei parenti e dello stesso marito è concorde: «sei pazza».

Magari è il marito a non avere sempre le rotelle a posto, ma questo non ha importanza: nella famiglia la donna deve solo applicare i regolamenti che il marito porta con sé dalla società. Fuori di quei regolamenti non contano l'amore, la fedeltà, l'entusiasmo: conta la dipendenza economica dal marito, conta l'opinione degli altri, conta la reputazione sociale.

«Una donna sotto influenza» è il titolo originale, denuncia della soggezione della donna alle alternative tra la famiglia (del marito), un sesso alienante (dell'amante casuale) e il manicomio (della società «benpensante»).

Disgregazioni e alienazioni

La disgregazione dell'elemento «famiglia» è invece la struttura di due film molto diversi tra loro. «Images» di Altman e «AAA Ragazza affittasi per fare bambino» di Bridges.

Nel film di Altman viene svolto un tema collegabile a quello di «Una moglie», la pazzia della donna: una pazzia sociale, allucinatoria,

in cui una donna tenta di liberarsi dei fantasmi che la tengono prigioniera: il marito e i due amanti, più il proprio stesso fantasma. Affascinante favola sulla alienazione femminile, «Images» risolve la crisi della famiglia borghese (e dei suoi fantasmi cinematografici) attraverso la reazione violenta della donna: credendo di uccidere la propria immagine, il proprio fantasma, essa elimina invece il marito (vero), dopo aver ucciso i due amanti.

Il tema dell'alienazione è, ma in termini differenti, al centro del secondo film, di James Bridges. Qui l'esito della crisi della famiglia è solo apparentemente meno violento e drammatico. La coppia borghese è sterile: la sua stessa funzione biologica, è esaurita: non però, grazie al sistema capitalista e all'universale potere del denaro, la sua funzione sociale, che è quella di trasformare tutto in merce. Non disponendo più della propria sessualità la coppia borghese acquista quella di Tish, una ragazza che accetta di fare da macchina fabbrica-bambini («The Babymaker» è il titolo originale) rinunciando, per contratto, ad ogni sentimento verso il «datore di lavoro» e verso il «prodotto». E' il discorso marxista dell'alienazione del lavoro applicato alla maternità. E' chiaro, che, a queste condizioni, la famiglia non esiste più.

Sola allo specchio

Il trapasso dalla struttura della «famiglia» a quella della «donna sola» costituisce, a sua volta, un altro schema ricorrente. Non c'è più la famiglia, ma la donna non se ne è ancora completamente staccata, è ancora al bivio tra il ritorno alla condizione di partenza e l'esperienza di una vita autonoma.

Si può applicare questo schema ad «Alice non abita più qui» di Scorsese, in cui il distacco è molto parziale, in quanto protagonista è una vedova ancora giovane col figlio. La struttura narrativa è quella del «viaggio», assai frequentemente accoppiata per l'immediata analogia, alla trama della «ricerca di una nuova condizione». Il punto di arrivo sembra quello di un rapporto di tipo familiare ma più spontaneo, all'interno del quale ognuno conserva il proprio spazio di autonomia.

Assai simile nell'evoluzione è la vicenda di

«Una donna tutta sola»: il distacco dalla famiglia qui è assai più traumatico, in quanto Erika viene improvvisamente e inaspettatamente piantata dal marito. Più legato a schemi tradizionali, il film svolge il tema della donna alla ricerca di un uomo che le garantisca, al di fuori delle ipocrisie della famiglia, amore e rispetto. Come Alice, anche Erika si mantiene da sé, lavorando. Nessuna rivoluzione: soltanto la ricerca di modi più maturi per ricostruire la coppia.

L'accettazione della propria condizione di indipendenza dà luogo ad una gradazione di esiti che vanno dal riuscito inserimento nella società alla sofferenza per la propria solitudine, dalla positiva parificazione, a tutti i livelli, con il sesso maschile, al rifiuto violento da parte della società di accettare l'indipendenza femminile.

Un tentativo di uscire dalla solitudine di una condizione che è ancora di stallo è rappresentato in «Appuntamento con una ragazza che si sente sola», di Herbert Ross, 1972: gli sforzi di una ragazza di provincia per inserirsi nella dimensione sociale della città trovando uno spazio per la propria affettività sono vanificati e conducono soltanto all'amarezza di uno sfogo intriso di nostalgia, insieme ad un vecchio compagno di scuola.

L'impossibilità per la donna di «essere normale», viene esasperata fino alla violenza della conclusione di «In cerca di Mr. Goodbar» (Richard Brooks, 1977). Qui la famiglia, riassunta nella ossessiva figura del padre, rappresenta lo sfondo di un caso di schizofrenia accettata consciamente come unica soluzione al proprio isolamento affettivo. Attraverso una doppia esistenza, Teresa cerca di liberarsi dalla pesante soggezione: di giorno vivendo una forma di maternità che la conduce, non potendo avere figli, all'assistenza dei bambini sordomuti; di notte, affermando la propria sessualità nella disperata ambizione di un rapporto adulto con un uomo che la sottragga al suo stato quotidiano di «bambina anormale» dipendente dagli altri. Ma dell'anormalità, come di un destino, rimane vittima nel tragico epilogo.

Una «riuscita» secondo la tradizione

Uno schema diverso è quello della donna che «riesce nella vita» al di fuori della prospettiva

domestica: non però trovando una strada del tutto autonoma né nuova rispetto a quella maschile (e hollywoodiana). E' il caso di Lilian, nel film «Giulia» di Fred Zinnemann (1977) che incarna il prototipo della selfmadewoman, che ha successo scrivendo commedie e in cui i rapporti affettivi vivono in una dimensione di parità culturale con l'altro sesso. Simbolo di questa parità, e stimolo all'azione per la stessa Lilian, è Giulia che affronta con spirito virile l'impegno politico.

Il contrasto tra la donna che sceglie di percorrere la strada del successo, sempre secondo i canoni hollywoodiani, rinunciando alla famiglia, e quella che fa invece la scelta contraria è il tema di «Due vite una svolta» di Ross (1977). Come nel film precedente, anche qui viene svolto un altro tema: quello dell'amicizia tra due donne che, in versione femminile, ricalca però strutture classiche nel cinema.

In «Io e Annie» di Woodie Allen (1977) (cfr. EG n. 2), la protagonista, pur timida e impacciata come il suo alter-ego maschile, riesce a ricavare dal rapporto una maggior sicurezza e a superare la banalizzazione che del sesso e dei sentimenti tende istintivamente a fare l'uomo. All'immaturità forse cronica di questi, corrisponde la maturazione di lei.

Verso il pianeta donna

Un tentativo di più ampio respiro è quello di Altman che, sviluppando in una dimensione di onirica corallità il discorso di «Images», giunge con «3 donne» (1977) alle soglie di un universo di costellazioni femminili. Tra Millie, Pinky e Willie si intrecciano i fili tenui di un equilibrio in cui ciascun elemento modifica di volta in volta, la propria immagine, il profilo di donna che Altman cerca di evocare dal mondo fatato (le donne sono magiche? si chiede Truffaut in «Effetto Notte») in cui la supremazia maschile l'ha costretto ad assumere la maschera paralizzante di una bambola.

Con questo film, il cinema americano si apre, per quanto riguarda la donna, su una prospettiva ancora da esplorare, e dalla quale possono giungere fermenti nuovi e più sensibili ad una lettura più sincera e profonda della realtà femminile.

FEDERICO BIANCHESI TACCIOLI e
VALERIO GUSLANDI

Elenco film

La signora amava le rose di Ulu Grosbard, 1968, MGM

Non torno a casa stasera di Francis Ford Coppola, 1969, Warner

A.A.A. Ragazza affittasi per fare bambino di James Bridges, 1971, PEA

Diario di una casalinga inquieta di Frank Perry, 1971, UNIVERSAL

Appuntamento con una ragazza che si sente sola di Herbert Ross, 1972, CIC

Alice non abita più qui di Martin Scorsese, 1974, PIC

3 donne di Robert Altman, 1977, 20th Century Fox

Images di Robert Altman, 1972, Lion's gate

Due vite una svolta di Herbert Ross, 1977, 20th Century Fox

In cerca di Mr. Goodbar di Richard Brooks, 1977, CIC

Una donna tutta sola di Paul Mazursky, 1978, 20th Century Fox

Una moglie di John Cassavetes, 1975, CIC

Io & Annie di Woody Allen, 1977, UNITED ARTISTS

Giulia di Fred Zinnemann, 1977, CIC

Vedere anche

Il simbolo del sesso di Lowell Rich, 1974, CEIAD. Vita di Marilyn Monroe, strumentalizzazione della donna nel cinema

Smile di Michael Ritchie, 1976, (inedito in Italia)

The All-american girl di Jerry Shatzberg, 1976, (inedito in Italia)

L'UOMO CHE FUGGÌ DAL FUTURO

di George Lucas

Il futuro prossimo venturo

«L'uomo che fuggì dal futuro» è un film su cui sembra gravare una singolare maledizione: dei tre lungometraggi di George Lucas (gli altri due sono «American graffiti» e «Guerre stellari»), è senz'altro il migliore, eppure senza i più illustri successori non sarebbe mai arrivato in Italia.

Il film, infatti, è del 1969, ed è arrivato da noi soltanto nel '74, in seguito al successo di «American graffiti», passando, in pratica, sotto silenzio. Adesso, grazie all'exploit de «La bella addormentata sul satellite», pardòn, «Guerre stellari», ecco che i furbi distributori, contando particolarmente sul fatto che si tratta di un'opera fantascientifica, lo rimettono in circuito, o meglio in orbita, con la speranza di rifarci le spese e magari qualcosina in più.

Attenzione: non andate a vedere il film pen-

sando di trovarvi un'anticipazione di «Guerre stellari»: le due opere sono tanto distinte fra loro da non sembrare nemmeno dello stesso regista. Il motivo? Molto probabilmente i soldi: Francis Ford Coppola, che produsse il film, pensò bene di fare le cose in economia, ed ebbe pienamente ragione. Effetti speciali ce ne sono, ma niente di galattico; quasi quasi si potrebbe parlare di un film «dimesso». Tuttavia, come qualche volta accade e come dovrebbe accadere più spesso, non è l'impianto scenografico, pur estremamente suggestivo, che conta, ma il soggetto. La tematica del film, pur non del tutto originale, è sempre interessante e vera.

THX 1138

Il titolo del film, molto più efficace della corruzione italiana, è «THX 1138», nome del pro-

tagonista, un uomo che vive in un mondo supertecnologico, dove non si procrea più, ma si «costruisce» artificialmente, dove è stato eliminato il male, e di conseguenza anche il bene. Ma THX comincia ad avere scompensi, si sente portato verso il rapporto sessuale carnale, crimine gravissimo, e inoltre, altro crimine, fa uso di droghe non autorizzate. Quindi la sua compagna viene distrutta e riciclata in feto, mentre lui viene «rieducato» in una specie di cella-manicomio dai confini imperscrutabili. Di qui fugge con un compagno, che però verrà ripreso: THX, invece, con un'auto rubata, raggiunge lo sbocco verso l'esterno, mentre i dirigenti lo «cancellano» dalle loro liste. Uscito all'aperto, si troverà davanti al sole.

Interessante e affascinante

Il fim di Lucas ha numerosi spunti interessanti, come le cabine in cui ci si confessa davanti al convenzionale volto di un Cristo dipinto, la cella-manicomio, o ancora le protezioni del pensiero. Non sempre si tratta di cose originali: il tutto ricorda un vecchio film di Michael Anderson, «Nel 2000 non sorge il sole», tratto dal romanzo di Orwell «1984», e lo stesso Anderson ne ha poi ripreso degli spunti per il successivo «La fuga di Logan».

Tuttavia la realizzazione che fa del film uno spettacolo non mastodontico, ma senza dubbio affascinante: Lucas ha dato al film, senza alcuna eccezione, ambientazioni naturali (vediamo ad esempio una specie di centrale elettrica e un tunnel autostradale), il che gli conferisce un realismo che a tratti diventa impressionante. Lo svolgimento della tematica è abbastanza chiaro, ma ogni tanto, soprattutto nella parte iniziale, sembra che Lucas fatichi ad entrare

nell'argomento, o almeno fatica a rendercelo del tutto chiaro.

Inoltre certi altri particolari (le droghe, la religione), non hanno uno sviluppo sufficientemente approfondito, e restano quasi come elementi supplementari, subordinati al nucleo centrale, che è quello della libertà, magari attraverso l'amore.

Robert Duvall è abbastanza stralunato per essere un THX convincente, e Donald Pleasence (ci sfugge il numero di matricola) è bravo, come sempre.

La fotografia è ottima e le musiche appropriate. Unico rammarico: perché, a differenza della prima edizione, questa è stata «dotata» di effetti sonori che servono soltanto a disturbare l'audio? Non è certo l'effetto sonoro che fa un buon film, anzi a volte finisce col diminuirne l'efficacia. Misteri di distribuzione...

FRANCESCO MININNI

Titolo originale: Thx 1138 - *Regia e soggetto:* George Lucas - *Sceneggiatura:* George Lucas, Walter Murch - *Fotografia (Scope, Technicolor):* Dave Meyers e Albert Kihn - *Scenografia:* Michael Haller - *Costumi:* Donald Longhurst - *Montaggio:* George Lucas - *Musica:* Lalo Schifrin - *Interpreti:* Robert Duvall (Thx 1138), Donald Pleasence (Sen 5241), Don Pedro Colley (SRT), Maggie McOmie (Luh 3417), Ian Wolfe (PTO), Marshall Efron (TWA), Sig Haig (NCH), John Pearce (DWY), Irene Forrest (IMM), Gary Alan Marsh (CAM), John Seaton (OUE), Eugene I. Stillman (JOT), Raymond J. Walsh (TRG), Mark Lawhead (abitatore della conchiglia), Johnny Weissmuller jr. e Robert Feero (robot), Claudette Bessing (ELC), Susan Baldwin (addetta al controllo), Gary Austin (uomo in giallo), Scott L. Me, Ges (ragazzo n. 1), Toby L. Stearns (ragazzo n. 2), James Wheaton, Henry Jacobs, Bill Love, Doc Stortt - *Produzione:* Lawrence Sturhahn per la American Zoetrope - *Produttore associato:* Ed Folger - *Origine:* USA 1970 - *Distribuzione:* Indipendenti Regionali - *Durata:* 90'.

RIPERCORRIAMO LA STRADA DELL'ANIMAZIONE

Gottardo Blasich

Le tendenze dell'animazione

In base ad alcuni volumi recentemente apparsi sull'animazione e valorizzando soprattutto le indicazioni de *L'animazione teatrale*, una rassegna bibliografica curata da Giuliano Scabia e Eugenia Casini-Ropa (Guaraldi, 1978), vorremmo tentare di ripresentare come si sono sviluppati temi e tendenze dell'animazione, come si delinea il quadro della problematica dell'animazione, piuttosto che rifare un elenco di nomi e di titoli. Si tratta di superare la spinta a stabilire un bilancio, come la stessa Eugenia Casini-Ropa, al termini della sua presentazione dei percorsi storici dell'animazione, ricorda: «In che misura l'animazione teatrale ha contribuito a trasformare nella scuola l'atteggiamento sociale? A portare il bambino, la sua persona e la sua esperienza, al centro del processo educativo? A combattere autoritarismo e discriminazione? A configurare la comunità scolastica come produttrice di cultura (e cultura essa stessa)? In che misura l'animazione teatrale ha contribuito a dilatare il territorio del teatro al di là del suo ambito istituzionale fino a comprendere frontiere e fenomeni fino ad allora emarginati? A rivelare la tautologia della funzione istituzionale del teatro? A fare del teatro quel momento di comunicazione non alienata che si riscontra nelle molteplici forme di vita del nuovo teatro dei giovani?» (p. 37). Senza quindi voler fissare confini e limiti precisi, conviene ripercorrere il cammino dell'animazione, specificando quindi alcune tendenze attuali.

Per stabilire un termine cronologico di partenza, si è soliti fermarsi a ricordare quello che in tanti settori della cultura e in particolare nella scuola e nel teatro ha significato il clima del '68. Il rifiuto del teatro come istituzione chiusa e accademica, il rigetto della scuola come luogo di autoritarismo e di pura trasmissione di dati e di nozioni, fa convergere le forze e le aspirazioni di operatori che agivano nei rispettivi campi. «Dall'incontro di teatro e scuola come istituzioni culturali in crisi nasce il fenomeno che comunemente, e genericamente, indichiamo col nome di animazione teatrale» (p. 27). La vicenda si fissa nell'attività precisa che Passatore (con Destefanis) può organizzare assieme all'MCE (Movimento di Cooperazione Educativa). E contemporaneamente (o quasi) si sviluppano gli interventi teatrali di Scabia, il rinnovamento di Remo Rostagno nella scuola sperimentale di Beinasco, l'apporto (ancora di matrice teatrale) di Loredana Perissinotto, ecc. Si configura la nuova funzione dell'animatore, mentre tante e diverse attività e tecniche espressive vengono immesse nella scuola. E non si tratta soltanto di tecniche di specifica derivazione teatrale: tutta una serie di modelli espressivi preme perché venga apprezzata nella sua valenza pedagogica.

E sembra che quando il primo momento di espansione entusiasta e anche spesso disordinata è passato e si pongono i vari problemi che stanno a monte dell'animazione, scatti una reazione da parte delle istituzioni teatrali e pubbliche. La Biennale di Venezia si interessa all'animazione e la comprende nei suoi programmi;

il doposcuola tende a assorbire in «attività integrative e libere» le nuove tecniche dell'animazione; nel programma delle scuole sperimentali e a tempo pieno si accettano le indicazioni dell'animazione. E nel frattempo, dopo il primo prolungato assaggio con il mondo della scuola, animatori inquieti e tesi a dilatare le possibilità insite negli strumenti che avevano in mano, sentono l'urgenza di allargare l'orizzonte del loro lavoro. E' una apertura al sociale, per cui intervengono in feste popolari, in quartieri ai margini delle grandi città (e fenomeni significativi si organizzano specialmente a Torino e a Roma).

Se le tappe storiche fondamentali della storia dell'animazione dal '68 a oggi stanno soprattutto nello stabilire anzitutto un punto di convergenza fra teatranti (o ex teatranti) con il mondo della scuola, in una assimilazione nel metodo pedagogico delle istanze dell'animazione, in un passaggio quindi sempre più insistito sul sociale, quali sono le problematiche che l'animazione ha via via suscitato, con la sua presenza e il suo affermarsi? Vorremmo ritrovarle, rapidamente, mentre scorriamo la bibliografia curata nel volume citato, da Eugenia Casini-Ropa.

Le problematiche dell'animazione

La bibliografia ragionata si apre significativamente con uno scritto di W. Benjamin, *Programma per un teatro proletario di bambini*, che stesso negli anni 1927-28 appare in Italia nei «Quaderni Piacentini» soltanto nel 1969. Da Benjamin sono riapprezzate soprattutto le indicazioni che riguardano l'esigenza della totalità delle esperienze umane alle quali il bambino deve essere educato, il valore della rappresentazione teatrale, come momento liberatorio, l'esigenza da parte dell'educatore di farsi sensibile ai bisogni reali del bambino, ecc.

Quando esperienze di animazione erano ormai in pieno svolgimento, è significativo che la rivista «Sipario» affronti nel 1970 (n. 289/290) il problema del rapporto e della differenziazione fra teatro *dei* ragazzi e *per* i ragazzi. Il problema non è trascurabile, se periodicamente ritornerà e fino a questi ultimi anni sarà riproposto. Del resto il problema implica una distinzione precisa fra un prodotto e un processo:

vogliamo dire che il teatro per i ragazzi è una confezione ordinata e funzionalizzata alla reattività (piuttosto passiva e occasionale) dei ragazzi, mentre il lavoro dei ragazzi li vede protagonisti in prima persona di un processo con prospettive educativo-pedagogiche ben determinate.

In altre parole si tratta di stimare in maniera differente l'apporto della tecnica teatrale in rapporto alla creatività dei ragazzi e alla loro libera spontanea attività. E' quanto risulta ad esempio dal confronto fra il volume di G. Parenti, *Facciamo teatro* (Paravia, 1971), e l'intervento di A. Fontana e V. Ottolenghi, *Teatro è appendere un brutto voto a una nuvola* (Biblioteca teatrale, n. 2, dic. 1971). Mentre il volume di Parenti raccoglie un cumulo di nozioni e di suggerimenti per l'allestimento di uno spettacolo, e spinge quindi i ragazzi a essere esecutori di un prodotto finito, gli altri due autori insistono sul fatto di fornire i ragazzi del maggior numero di possibilità espressive, premono sulla libera espressione del gruppo e ritrovano il valore della ricerca d'ambiente, come occasione per rieducarsi alla creatività.

Accanto a Parenti e alla sua impostazione «tradizionale» si ritroverà il volumetto di F. Gisoni, *Facciamo teatro* (Editori Riuniti, 1976), che riprende esperienze di allenamento scenico applicato ai ragazzi; dall'altro versante abbiamo la comparsa nel 1972 di una documentazione ampia di esperienze che sollecitano nell'altra direzione. *Un paese*, di S. Liberovici e R. Rostagno (La Nuova Italia), *Il teatro dei ragazzi* (a cura di G. Bartolucci) (Guaraldi), *Io ero l'albero (tu il cavallo)*, con esperienze di gioco teatrale nella scuola condotte da Passatore, Destefanis, Fontana, De Lucis (Guaraldi).

Il bisogno di fissare le diverse esperienze è anche bisogno di un confronto e di una verifica, e la necessità di cogliere gli interrogativi che man mano si presentavano. Questi riguardano ad esempio la dilatazione di una esperienza di lavoro fotografico-teatrale, risultato di una ricerca di ambiente; il peso della libera espressione e della creatività che i ragazzi dimostrano avendo a disposizione nuovi e diversi mezzi espressivi; la capacità di costruire e elaborare storie originali su spunti occasionali; l'urgenza che si presenta per l'animatore di trasformare il suo lavoro in qualcosa di costante

e di continuato; la trasformazione del ruolo dell'insegnante, che si fa lui stesso insegnante-animatore.

Affiora e si ripresenterà anche un'istanza di carattere politico, che si precisa ad esempio nel lavoro di F. Sanfilippo, *...se non ti do una sberla* (Savelli, 1973): l'animazione aiuta a recuperare una dimensione politica all'interno della scuola; emerge una critica a una facile trasposizione politica, se l'adulto non interviene con consapevolezza a guidare i ragazzi verso prospettive rivoluzionarie (cfr. R. Alonge, Berardi, Bertetto, Tessari, *Cultura, lavoro intellettuale e lotta di classe*, Guida, 1973).

E in tale contesto si pone anche l'intervento di G. Scabia, con i suoi vari lavori: *Teatro nello spazio degli scontri* (Bulzoni, 1973), *Forse un drago nascerà* (Emme ed., 1973), *Il gorilla quadrumano* (Feltrinelli, 1974), Marco Cavallo *Un'esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico* (Einaudi, 1976). Ma l'esperienza di teatrante e di animatore di Scabia sarà meglio precisata in seguito.

«Un tentativo di affrontare e comprendere il problema della libera espressione considerandola e analizzandola non solo nelle sue connotazioni specificatamente psicopedagogiche, ma altresì come modello paradigmatico di un rapporto creativo, cioè "alternativo" dell'uomo, con la realtà che lo circonda», è affrontato da Mercia, Fioretti, Contini; *Verso una psicopedagogia di libera espressione* (Guaraldi, 1974). La ricerca è condotta sulle radici dell'esistenzialismo e del materialismo dialettico, fondata politicamente in senso marxista, e nella direzione delle scienze sperimentali, come la psicologia, psicanalisi, sociologia, sociodinamica.

Nella varietà delle forme tecniche dell'animazione rientra opportunamente anche la citazione del problema del *Cinema fatto dai bambini* curato da M. Piccardo (Editori Riuniti); mentre una applicazione del sistema dell'animazione a un settore particolare è analizzato da Mazzetti, *Il teatro dell'Io: l'onirodramma* (Guaraldi, 1975), il cui contenuto è specificato dal sottotitolo: i bambini drammatizzano a scuola i loro sogni.

Una ricerca sui presupposti teorici della drammatizzazione, una precisazione sul valore della tecnica dell'improvvisazione, una insistenza sul lavoro di gruppo, come protagonista principale

e attivo dei processi di animazione erano le linee che cercavamo di chiarire nel nostro volume (accanto a indicazioni pratiche e citazioni di esperienze) *Drammatizzazione nella scuola*, (LDC, 1975).

Come già si diceva nei cenni storici sull'animazione, l'ultimo risvolto più importante è la consapevolezza delle responsabilità dell'animatore nei confronti del sociale. Ne sono una parziale documentazione, oltre ad altre che si potrebbero aggiungere: Parsi, *Animazione in borgata* (Savelli, 1976), Passatore, *Animazione dopo* (Guaraldi, 1976). Analisi sociologica dell'ambiente, elaborazione di una struttura teatrale collettiva, esigenze di una cultura alternativa: sono alcuni fra i temi che sorgono dalle diverse esperienze presentate.

E' significativo che nell'allargamento delle problematiche suscitate dall'animazione venga giustamente citato anche il volume di Santoni Rugiu, E. Fagni, *Insegnamento come animazione* (La Nuova Italia, 1976). Il volume tende soprattutto a comprendere un ampliamento del concetto tradizionale e ristretto di apprendimento; a identificare quindi il lavoro pedagogico con l'inserimento e l'accettazione programmata delle nuove tecniche espressive, che vengono rapidamente descritte nella loro specificità.

Oltre a una bibliografia generale posta al termine del volume, che raccoglie gli scritti italiani apparsi su volumi, giornali o riviste, la ricerca di Scabia - Casini-Ropa comprende anche una rassegna sugli articoli riguardanti l'animazione apparsi in due riviste, «Cooperazione Educativa» e «La scrittura scenica».

Ritorna il problema: animazione, comunicazione-spettacolo

Avevamo già avuto occasione di citare il volume di C. Allasia-Fernanda Ponchione, *Manuale aperto di animazione teatrale* (Musolini, 1977) in altre occasioni. Il volume è l'ultimo che viene ricordato nella bibliografia ragionata di Casini-Ropa. In un precedente intervento ci sentivamo di affermare che non riuscivamo a condividere l'impostazione teorica offerta da G. Renzo Morteo, nell'introduzione, per cui «l'animazione teatrale proprio in quanto sintesi e superamento di esperienze settoriali, scavalca la mera dimensione pedagogica per attingere

gere a quella più inquietante, ma anche molto più totale, del momento squisitamente culturale». E Morteo specificava: « A me sembra che di questi momenti abbia oggi particolarmente bisogno la nostra scuola. Non si pensi comunque che animazione teatrale voglia dire teatro *tout court*. Essa equivale piuttosto ad esperienza del fatto teatrale, a propedeutica al teatro, a ricupero delle esigenze che portano al teatro». E poneva una distinzione fra espressione, mentre il teatro è partecipazione, rapporto cioè diretto e immediato con un pubblico. Non occorre insistere che secondo noi la distinzione impoverisce l'animazione teatrale, la quale realizza il suo alto potere comunicativo all'interno della classe, e nell'interscambio fra sottogruppi. Il valore pedagogico della comunicazione è già così raggiunto, mentre si possono verificare inconvenienti e scompensi quando la tensione del gruppo è proiettata verso una eventuale partecipazione a un gruppo esterno: lavoro non per il gusto di lavoro-gioco, ma in vista di allestire uno spettacolo! E in tale posizione c'è anche una sottovalutazione del peso pedagogico che l'animazione teatrale possiede per se stessa, quando sfrutta alcune componenti tipiche dell'attività scenica vera e propria.

Nella composizione dei vari gradi di esercizi si può dire che si avverte tale pregiudiziale: decondizionamento e presa di coscienza del corpo; la vocalità, esercizi propedeutici all'espressione corporea e teatrale; improvvisazione e composizione corporea, gestuale e vocale. Gli autori, in una introduzione nella quale specificano che gli esercizi sono stati verificati con un gruppo di bambini e ragazzi prima della stesura definitiva, si dichiarano d'accordo con l'impostazione di Morteo: «Parlare di teatro e di animazione teatrale ha senso unicamente se la scuola o comunque il gruppo interessato all'animazione accetta il fenomeno teatrale come fenomeno culturale e sociale autonomo, valido sul piano delle comunicazioni interpersonali e dotato di una sua specifica storia, se lo si considera cioè fenomeno complesso legato strettamente alla cultura, situazione e tensioni di un determinato gruppo in un determinato luogo e in un determinato tempo» (p. 2). Dove l'autonomia del teatro è maggiormente accentuata, diventa qualcosa di sacro, davanti a cui si debba assumere un atteggiamento di riguardoso rispetto.

Esplicitate le nostre perplessità e obiezioni, conviene tenere presente il valore funzionale che hanno gli esercizi presentati, e che secondo gli autori hanno proprio un significato di «instaurare un rapporto diverso con il proprio corpo, sviluppandone le capacità creative latenti» (p. 3). Da questo punto di vista saranno anche materiale utile, e preciso nelle indicazioni tecniche e collaudate. Ricordando sempre che, a parer nostro, gli scopi e gli obiettivi dell'animazione teatrale vanno in un'altra direzione; e osservando inoltre che proponendo in tal modo una serie di esercizi non si specifica l'orientamento fondamentale dell'animazione. Come sono piuttosto trascurabili le indicazioni per costruire un racconto in base agli esercizi illustrati, così manca una chiarezza ideologica nella quale siano inseriti gli esercizi stessi.

Fatte queste osservazioni ci si può sbrigare più rapidamente con il volume di Giorgio Sciacaluga, *Laboratorio teatrale* (La scuola, 1978) e non compreso nella bibliografia di Scabiasini-Ropa, che giunge fino al novembre 1977. L'intento esplicito dell'autore è quello già indicato dal titolo: organizzare una serie di materiali, esercizi, ipotesi di lavoro, per la costruzione appunto di un laboratorio teatrale, capace quindi di produrre degli spettacoli. Il concetto che sembra unificante dei vari aspetti tecnici è quello di «spazio», luogo originario di divertimento e di gioco per i bambini, e che può (o deve) essere recuperato per un'altra prospettiva.

Non si può negare una buona articolazione ai diversi argomenti (dallo spazio del fanciullo allo spazio teatrale; lo spazio e il suono; lo spazio e gli oggetti; lo spazio e il corpo; il ritmo nello spazio teatrale; lo spazio e il teatro nel cammino drammatico). Esiste una vera ricchezza di suggerimenti e di suggestioni, per cui il lettore è stimolato e gli è facilitato il cammino con l'inserimento, appunto, di ampliamenti del lavoro e degli esercizi stessi.

Forse si potrebbe rimproverare l'autore di una certa prolissità nell'esposizione che talvolta richiedeva una maggiore concisione e una maggiore lucidità anche teorica nel sostenere la sua tesi. Senza ripetere quindi le nostre obiezioni sull'animazione teatrale, come «propedeutica» per la costruzione di uno spettacolo (e nel volume, giustamente, si parlerà anche di regia!), vogliamo aggiungere che lo stesso termine di

«laboratorio» per noi è ambiguo. Nelle attività del doposcuola, come in una programmazione del tempo pieno, la costituzione di laboratori può essere ambigua e pericolosa: significa a un certo punto una esclusività e una preclusione per attività che di natura loro si integrano e si intersecano a vicenda. Le varie attività di animazione hanno un carattere di complementarità fra di loro, che non devono perdere, per non ghetizzarsi e formare degli «spazi» chiusi. Quando si verificasse l'esigenza di allestire dei laboratori, in una situazione determinata, questi stessi laboratori dovrebbero mantenere una dimensione aperta e complementare con altre attività. Il rischio è altrimenti quello del tecnicismo fine a se stesso, dell'attività fine a se stessa.

Animazione e gioco

Vogliamo a questo punto riferire di un volume apparso recentemente di R. Rostagno e B. Pellegrini, *Guida all'animazione* (Fabbri, 1978). Cogliamo subito lo scopo del volume così espresso: «Si è preso in considerazione l'aspetto dell'animazione legato direttamente e indirettamente al lavoro scolastico, con riferimento alle tecniche teatrali che rivestono particolare importanza educativa. Non ci si è proposti di impartire ricette tecniche, ma di offrire *esempi di attività anche parziali, ma organizzate secondo piani educativi*» (p. 21). E abbiamo una conferma di quanto ci sembrava giusto osservare poco sopra a proposito degli ultimi due volumi. Così condividiamo la valutazione sulla tecnica, che segue immediatamente: «Abbiamo la convinzione che sia preferibile al raggiungimento di prodotti perfetti, frutto di applicazioni raffinate, lo sviluppo di una tecnica anche imprecisa, ma elaborata dai ragazzi. E' l'uso educativo delle tecniche quello che ci preme, perché la tecnica è un'arma: il suo giusto uso dipende solo dalla direzione in cui si spara» (S. Piro)».

Coerentemente allo scopo appena citato, il volume non è una pedante elaborazione teorica. La categoria fondamentale che struttura il volume è quella del *gioco*, e tale fatto è verificato nella prima parte che comprende 60 schede gioco, come proposte di lavoro che avviano alla pratica dell'animazione, e nella seconda parte, che raccoglie 23 itinerari di animazione,

sempre più articolati e complessi (l'ultima parte è una esposizione limpida di alcune problematiche dell'animazione, per situarle e giustificarle in una dimensione culturale più vasta). Le schede gioco della prima parte hanno uno sviluppo coerente, e progressivo, «educano la percezione del bambino, sviluppano i sensi e la motricità, accrescono il potere immaginativo e la capacità di rappresentazione, guidano a perfezionare i linguaggi conosciuti e a crearne dei nuovi» (p. 4). Gli itinerari di lavoro «si sviluppano secondo tre momenti: progettazione, realizzazione, verifica» (p. 107): si pone in primo piano la metodologia della ricerca e le sue esigenze.

Il volume di Rostagno-Pellegrini si garantisce per la sua organicità e la sua flessibilità. Mentre vengono avanzate proposte sempre più impegnative e complesse, si precisano anche i due aspetti teorici che ci sembrano essenziali, il significato del gioco, e il lavoro della ricerca, senza che per questo altri problemi a loro connessi vengano dimenticati. Così mentre si valuta l'importanza della libera espressione, si osserva immediatamente il valore del gioco per il bambino: «Il bambino che non sa giocare, non impara» (p. 16); la necessità quindi di rispettare i suoi ritmi e le sue esigenze per raggiungere altri fini dell'apprendimento. E nel gioco è colta l'espressione più genuina del bambino, il valore che ha per la ritmicità e la ripetizione, la capacità mimica, ecc. Precisando che nel gioco teatrale suggerito attraverso le diverse occasioni, confluiscono «elementi di: *psicodramma*, azione con la quale l'individuo esprime e realizza i propri bisogni psichici; *sociodramma*, mediante il quale un gruppo ricerca ed esprime le relazioni esistenti tra coloro che lo compongono; *onirodramma*, attraverso cui si rappresentano le componenti simboliche del sogno» (p. 50). Il gioco è riflessione, per il bambino stesso, sulla propria esperienza (p. 152), e nel gioco dovrebbe realizzarsi una fusione fra reale e immaginario, se l'animatore «sa cogliere le esigenze dei singoli ragazzi, sa dosare l'intervento e realizzare un giusto equilibrio fra espressività e razionalità, immedesimazione e astrazione, libera espressione e ricerca» (p. 233).

E non occorrerebbe aggiungere che il gioco che si compie collettivamente, nella suddivisione di diversi ruoli, e nella liberazione delle proprie esperienze, induce a valutare in modo di-

verso e critico la propria esperienza. O, da un altro punto di vista e attraverso l'uso di una diversa tecnica, il racconto favolistico, «si giunge alla comprensione della propria identità, delle proprie aspirazioni, delle proprie paure, alla consapevolezza delle proprie possibilità. La dimensione del gruppo colora le percezioni di significato sociale. La fiaba costituisce il primo nucleo del processo di esplorazione ambientale. Dalla narrazione fantastica si giunge alla realtà» (p. 85).

Ripetutamente gli autori insistono sul fatto che al bambino devono essere presentate diverse disparate occasioni espressive. E l'analisi delle schede gioco come degli itinerari di ricerca confermerebbe tale fatto. Senza fermarci a analizzare tali settori, vogliamo sottolineare il valore attribuito dagli autori al lavoro di ricerca. Affermata una stretta interconnessione tra animazione e ricerca («l'animazione è essa stessa ricerca: parte dall'io e si innesta con l'indagine nell'estensione dell'io verso il mondo», p. 58), viene rifiutata e rigettata una concezione tecnicistica della ricerca: l'ambiente che il bambino e il gruppo accosta e esplora è qualcosa di vivo e di dinamico, lo sollecita a porsi dei problemi, per darvi una risposta. Si dovrà graduare secondo le diverse età scolari il lavoro di ricerca. D'altra parte la ricerca per se stessa comporta una urgenza di intervento diretto, e di trasformazione. In ogni circostanza e in ogni situazione si dovrebbe salvare «l'equilibrio tra la ricerca rigorosa in campo e la possibilità immaginativa di trasformazione» (p. 60). Il gioco stesso del bambino è una forma di ricerca, una ricerca che tende sempre a una trasformazione del già dato e a un intervento diretto e critico.

Osservazioni sull'animazione come lavoro interdisciplinare, sugli spazi dell'animazione, sul ruolo dell'insegnante come animatore ecc., sono alcuni problemi affrontati nella parte conclusiva. Vi viene anche accennato chiaramente un rischio reale e oggettivo dell'animazione: «E' sopravvalutata quando la si considera capace di rifondare la ricerca pedagogica. La sua contraddizione più palese è l'essere sbilanciata fra la spinta e il freno del rinnovamento. E' stimolo al nuovo, quando esercita azione di denuncia di carenze ad ogni livello, si fa agente di trasformazione della realtà scolastica e sociale, sollecita nuove strutture (ad esempio per

il tempo pieno) ed esige una nuova professionalità dell'insegnante. Rischia, all'opposto, di risultare un potenziale agente narcotizzante, chiave risoltrice di ogni problema, quando pretende di offrire appagamento a tutte le esigenze psicologiche e intellettuali degli individui» (p. 224).

Un rischio che si ripercuote sulla figura stessa dell'insegnante-animatore, «operatore politico del dissenso», oppure mediatore delle contraddizioni fino a diventare organizzatore del consenso. Potrebbe sembrare che gli autori si bilancino fra le due tendenze, quando affermano che «l'animazione non predica una propria ideologia e non offre nuovi contenuti. Parte dalla realtà dei bambini, ne coltiva le loro espressioni e le fa diventare esigenza di scambio» (p. 227). Posizione che viene rivalutata in base alla totalità del discorso e a quanto viene ancora una volta dichiarato: «Essere animatore non significa far sublimare istanti irrealizzabili, non significa supplire alle carenze di strutture con giochi compensatori. Vuol dire far prendere coscienza per trasformare la realtà» (p. 228).

Il dilatarsi dell'animazione

Se la bibliografia sull'animazione all'inizio comprendeva soprattutto le testimonianze e le esperienze di animatori che affrontavano per primi nuove possibilità espressive, ora la situazione si presenta complessa per l'intervento di fattori che a prima vista sembrerebbero estranei al problema. Elisa Salvatori Vincitorio, con il suo volume *Animazione e conoscenza* (Dedalo libri, 1978) raccoglie una serie di interviste a operatori culturali fra i quali ci sono soltanto due o tre nomi che appartengono all'animazione, che vorremmo quasi definire impropriamente «classica». Gli altri nomi sono persone che in una forma o nell'altra hanno avuto o mantengono un contatto con la scuola, ma derivano da discipline diverse. Che l'animazione abbia sollecitato anche queste personalità, dipende dal fatto di aver superato lo stretto ambito disciplinare e di aver sentito l'urgenza, nei diversi campi, di un intervento diretto nel sociale. Vi ritroviamo il nome di Passatore, che risostiene (mentre ricorda la sua avventura di animatore) il ruolo della ricerca dei mezzi espressivi, come proposta di socializzazione e di comunicazione;

è presente un intervento di Maria Signorelli, specializzata nel teatro dei burattini, vi è un intervento estremamente chiarificatore di Scabia. Dopo essersi definito un «teatrante e uno scrittore in continua formazione», egli esprime la sua inquietudine che lo spinge a compiere un «viaggio», in altri spazi, in diversi luoghi, in situazioni imprevedute. «Era quasi uno scoprire un mondo sepolto, che non è il mondo popolare, ma è quello della potenzialità espressiva e del bisogno profondo che ha ognuno di rappresentarsi, di trovare una propria forma di rappresentazione, di dirsi agli altri in una forma metaforica» (p. 207). Questo atteggiamento è verificato nei confronti di se stesso, e quindi attraverso una serie di «percorsi»: il teatro come lavoro collettivo, l'incontro con popolazioni della montagna dell'Appennino, l'esperienza nel manicomio di Trieste, ecc.

Vicina a questo tipo di esperienza è quella di Rodari, famoso e limpido scrittore per bambini; può anche essere accostata la presenza di I. Moscati, che precisa alcune possibilità espressive del cinema e della televisione portatile, usate in senso pedagogico. Così non sorprende di ritrovare il nome di Lodi, sollecitatore e animatore di positive esperienze pedagogiche. Una collocazione a parte nel volume di interviste ha l'intervento di Alfieri, passato attraverso una lunga esperienza scolastica e ultimamente assorbito in un lavoro di amministratore nel Comune di Torino. Nella nuova funzione il problema che immediatamente ha sentito di dover dichiarare è stato quello di predisporre *nel* sociale gli strumenti adatti per il rinnovamento della scuola. Analoga è la posizione di Bartolucci, come responsabile animatore di un lavoro di decentramento culturale a Roma. In base al lavoro sperimentato in maniera positiva in alcune circoscrizioni romane, egli sostiene

un concetto polivalente del nuovo ruolo dell'animatore, e del gruppo di animatori che si impegnano nel sociale: «Il nuovo animatore, in prospettiva e nell'ambito del centro culturale polivalente ha, da una parte il problema della circolazione della cultura, nel momento in cui il decentramento diventa reale, e dall'altra la decodifica di prodotti e di interventi per quanto riguarda ogni forma di espressione culturale e artistica; questa scelta va estesa al cinema, al teatro, al libro, ecc.» (p. 69).

La sorpresa maggiore del volume si manifesta quando si incontrano i nomi di Crispoldi (insegnante di storia dell'arte all'Accademia di Roma), di un architetto come R. Dalisi, di De Masi, un sociologo, di Boris Porena, musicista e compositore. Si avvera in questi casi quanto si accennava, del superamento delle strettoie di una disciplina, mettendola in diretto rapporto con le esigenze concrete e reali del sociale.

E' superato il concetto di opera conclusa, mentre urgono esigenze di partecipazione e di comunicazione. L'osservazione fatta da Porena, vale, in diversa misura, anche per gli altri operatori culturali: «cercare proprio quali sono i fondamenti comunicazionali della musica; come funziona la musica a livello di comunicazione» (p. 184), dove si scoprono logicamente degli obiettivi che vanno al di là dello specifico della propria professione: «Formare una coscienza civile, una coscienza sociale», come rilevava ancora Porena. E il lettore potrà controllare come tale tendenza si sia manifestata negli altri operatori culturali e si potrà anche rilevare in quale misura un certo tipo di scuola, che insista ancora su un univoco rapporto insegnante-alunno, quando la cultura è ancora casellario di dati e nozioni, ecc, sia controproducente a uno sviluppo integrale della persona e del gruppo-classe.

Questo è il nuovo indirizzo:

ESPRESSIONE GIOVANI

20125 MILANO - VIA ROVIGNO 11-A

Telefoni: (02) 2850598 - 2841838 - 280726

IL CORPO CERCA LA COMPAGNIA

dalla mimica all'expression corporelle

Luigi & Bano

«Se non tieni in forma il corpo, anche l'anima mette su pancia». Lo dice don Silvestro a Tóto nel musical di G&G «Aggiungi un posto a tavola».

Condividiamo la battuta proprio per quell'unità profonda che esiste tra spirito e corpo di cui abbiamo più volte scritto.

Mantenere il corpo in forma vuol dire non permettere alla «persona» di invecchiare, sclerotizzarsi, perdere la propria sensibilità e la capacità di comunicare con il mondo e con gli altri.

Oltre che creare forme espressive e scoprire forme di relax, il nostro corpo vuole anche trovare un rapporto, comunicare.

Ed è proprio per questo che il movimento espressivo oltre che farci uscire dai limiti fisici, favorisce in noi il superamento di un narcisismo egoista.

E così l'expression corporelle diventa un'operazione di incontro. Allora inoltriamoci alla scoperta del territorio di «un tu» oltre che il proprio o quello straniero.

Questo potrebbe operare una limitazione o far sorgere una presenza nemica e quindi suscitare in noi non riconoscimento o negazione di spazio altrui, meccanismi difensivi, atteggiamenti bellici.

Siamo invece convinti che l'incontro con un altro io, «un tu» dicevamo sopra, produce certo una perturbazione nell'area del nostro agire e ci costringe alla coesistenza e quindi alla condivisione del mio spazio con il tu, ma nello stesso tempo il suo spazio diventa anche il mio, moltiplicando, non solo raddoppiando, le mie possibilità conoscitive, espressive e affettive.

A questo punto il gioco diventa stimolo-reazione, domanda-risposta, perché il corpo che ho di fronte non è la mia immagine allo specchio, ma un altro corpo concreto e vivo, non di pietra o bronzo, e che non esclude il mio.

E' uno sconosciuto, come lo sono io per lui, che però desidera farsi conoscere e conoscere, incontrare ed essere incontrato, essere accettato e farsi accettare.

Tutto questo crea un'atmosfera di mistero che meraviglia e intimorisce.

La dimensione misteriosa dell'incontro ci richiama il pudore di ogni persona. Bisogna certo arrivare a far cadere le maschere della vita quotidiana che ci mantengono nell'anonimato qualunque nascondendoci e spersonalizzandoci, ma senza pretendere di distruggere il pudore che protegge e difende il personale e ci aiuta a rispettare il «mistero» di ciascuno.

Il vero pudore lotta in favore della persona, perché la comunicazione non si

trasformi in strumentalizzazione, né in un esibizionismo che in realtà la terrebbe distante dagli altri in una compiacenza narcisistica.

Anche dall'incontro dei corpi, dopo il primo momento di meraviglia e di stupore, nasce la voglia di dialogare e insieme quindi la necessità di un vocabolario corporale comune.

Il dialogo tra i due partner che si muovono fianco a fianco sarà l'armoniosa sequenza dei loro gesti e movimenti.

Un vicendevole atteggiamento di ascolto provocherà una risposta intonata e sagomerà un susseguirsi ininterrotto di figure complementari.

Tutto sarà però frutto di una fatica portata insieme.

Se volete liberarvi dalla compiacenza solitaria che sfocia in forme patologiche, esplorate il mondo degli altri nell'espressione corporelle, che vi condurrà all'affermazione della vostra originalità, ma dentro lo spazio dell'altro, a contatto di altre persone del gruppo.

Importante in questo lavoro di incontro è creare delle condizioni favorevoli, due principalmente:

— *il silenzio-partecipazione all'azione mimica degli altri;*

— *un'attenzione incondizionata all'altro espressa con uno sguardo aperto e realizzata con un muoversi verso l'altro in maniera chiara e pulita.*

Sugeriamo una serie di esercizi da svolgere per un incontro a due o di un gruppo, e alcuni giochi.

Alla fine sempre qualche pantomina: l'attraversamento; amore meccanico; la vita e la morte.

1. ESERCIZI IN COPPIA

1.1 DIALOGO-PROPOSTA GESTUALE

Oh, issa su!

Rialzate il compagno che si trova a terra con il supporto respiratorio: lo afferrate realmente, lo aiutate con gesti lentissimi a raggiungere la posizione eretta.

Nello specchio

I due sono faccia a faccia e produrranno una trasposizione di movimenti contemporaneamente.

Uno, cioè, ricalcherà con lo stesso ritmo e nello stesso tempo, come nello specchio, le proposizioni gestuali dell'altro. E' richiesta la massima attenzione e precisione.

Domanda-risposta

Alla proposta spontanea del compagno l'altro deve reagire immediatamente ed istintivamente.

Esempio: il primo tira una sberla,
l'altro rovescia la faccia sulla stessa linea-forza.

Creazione

Il primo mimo disegna e crea un oggetto
(un quadro, un pallone, un cerchio...);
il secondo lo guarda, lo prende, e ci gioca.

Inseguimento

Attorno ad un volume reale o immaginario
(una colonna, un cubo, un cespuglio),
i due si spiano, si incontrano, si prendono,
si lasciano.

Faccia a faccia

I due sono faccia a faccia, minima distanza,
con i piedi fissi al suolo;
ad altalena si inarcano in avanti e indietro,
a destra e sinistra, con lo sguardo fisso.

Duello sonoro

I due contendenti hanno come «arma» personale, uno strumento
a percussione (tamburello, bastoncini, campanelli, ecc.).
Ad ogni suono stimolo di uno dei due duellanti, deve corrispondere
una reazione corporea dell'altro. E' vietato il contatto fisico.
Ogni suono corrisponde a un colpo e chi lo riceve
deve reagire. Anche qui il duello è una danza. I colpi sono
molto diradati ed alterni per consentire una maggior precisione
nella reazione del colpito.

1.2 DIALOGO-ANTITESI GESTUALE

Crescendo e decrescendo

Uno va verso il suo compagno di gioco — che resta fermo —
con una progressiva amplificazione di gesti
e di suoni (vocali).
E subito si ritira in decrescendo.
Si alternano nel movimento.

Oppressore e oppresso

Alternate la marcia di due opposti atteggiamenti
e situazioni: l'oppressore e l'oppresso.
Il primo marcia con gesti
aggressivi verso l'altro che rincula con lo
stesso ritmo con la mimica dell'agredito.
E viceversa.

Stambecchi in combattimento

Mimare il duello che otterrà al vincitore
il titolo di capo branco.
Rito dell'avvistamento vicendevole e dell'accostarsi.

Evoluzione. Appostamento. Lotta.
Cambio campo. Lotta. Vittoria.

Tiro alla fune

Restando con i piedi fermi uno di fronte all'altro,
tirate la fune: x — 1 — 2 — x — 1 — ...

Ostruzionismo

Alternandosi nella proposta, annullare i
movimenti dell'altro:

- che cerca di sollevarti — t'abbassi
- di incontrarti — ti allontani
- di prendere qualcosa — gli offri il nulla.

La tempesta

Inventare un susseguirsi di evoluzioni, evidenti
ritmate, crescenti e decrescenti,
attorno al pennone della nave sul mare in tempesta.

Dal dentista

Io sono il dentista... e tu il paziente.
Incontro, rifiuto, cedimento, lotta.

Duello incruento

E' un duello tra due contendenti muniti di due bastoni della stessa lunghezza.
Non si deve colpire l'avversario ma soltanto toccarlo. E' possibile parare i colpi.
Non dimenticatevi, presi dalla foga di colpire l'avversario, la
dimensione ludica dell'esercizio.
E' un duello danzato, costruito sullo studio dell'avversario,
sull'estrema prontezza nell'evitare e nel toccare.

1.3 DIALOGO-SINTESI GESTUALE

Disegno spaziale

Completa l'iscrizione di un movimento iniziato
dal tuo compagno (es. ondulazioni delle mani)
che riprenderà successivamente il tuo «scritto»
dal punto in cui tu l'hai lasciato.

Manipolazione

- Io, in piedi, sono il martello;
tu, in ginocchio, fai l'incudine.
- Tu la vite, io il cacciavite.

La marionetta

Come il marionettista
azione coi fili alle dita della tua mano
una marionetta (l'altro) sdraiata ai tuoi piedi.

Invito alla danza

Con uno strumento a percussione, uno dei due conduce la danza del compagno,
stimolandolo con il suono dello strumento, a cui il secondo dovrà reagire

con il corpo. Attenti a non partire con un ritmo già preconstituito, ma con suoni semplici e non continui.

2. ESERCIZI IN GRUPPO

Amplificazione

Amplificazione statica, cioè restando con i piedi fermi, di una frase gestuale iniziale, proposta dal capo gruppo, da parte di tutti gli altri che ingigantiscono il gesto tematico.

Incantesimo

Il leader manovra il gruppo con l'aiuto delle mani, e ne polarizza l'attenzione.

L'anemone

Il gruppo, in cerchio, è solidale nel momento di bilanciarsi da destra a sinistra, verso l'interno o l'esterno del cerchio.

Arcipelago

Il gruppo deve ripartirsi in piccoli sottogruppi o isole: in ritmi a percussione un leader proporrà un movimento, ripreso immediatamente dal suo gruppo. Interessante sarà collegare i gruppi attraverso il succedersi dei ritmi e dei movimenti.

Prova di forza

Dividete il gruppo in due con un'asta posta orizzontalmente. Tutti i componenti la prenderanno con una o due mani. I due gruppi spingeranno, tireranno, la terranno in piedi, la depositeranno.

Mosca cieca

In gruppo ad occhi chiusi, girate per lo spazio in cui si svolge il lavoro, ed ogni qualvolta «incontrate» un compagno cercate di riconoscerlo con il solo uso del tatto.

Quadro vivente

Il gruppo è in cerchio. Un partecipante si porta al centro dello spazio ed assume una posizione o un atteggiamento scelto liberamente. Un secondo partecipante gli si mette accanto e prende un suo atteggiamento ma in relazione alla posizione assunta dal primo; così il terzo in relazione ai primi due, il quarto e così via.

Al termine, su ordini e tempi fissati dal leader mettete in movimento il gruppo artistico.

Contatto

E' un esercizio che può essere fatto a due o in gruppo. Si tratta di rimanere in contatto con una parte del tuo corpo (la testa, un polpaccio, un gomito, ecc.) al corpo di un compagno, qualsiasi movimento egli faccia. In gruppo, il contatto sarà esteso a tutti, con la variante di poter passare da un compagno all'altro ed aver più contatti contemporaneamente.

3. GIOCHIAMO INSIEME

West Side Story

Ci si divide in due gruppi.
Il leader propone un ritmo e un movimento, ripreso e rivissuto da tutto il suo gruppo.
I due gruppi convergono e si identificano.

L'alambicco

Tutti sono seduti. Si alza il leader e, al ritmo proposto da un'orchestrina, invita alla danza, uno alla volta, i compagni, che in fila indiana seguiranno il capo ripetendo movimenti e gesti (braccio alzato, poi l'altro, allargate, zoppicando...)

Prato fiorito

Gruppi di tre o sei persone.
Il sole riscalda e illumina la corolla dei fiori.
Si risvegliano, si aprono... si chiudono, appassiscono.

Parata nel labirinto

E' efficace quando il gruppo è numeroso.
I capigruppo si alzano e ciascuno invita i compagni di gioco, uno alla volta, a seguirlo e imitarlo nei gesti. Si formeranno diversi serpenti labirinto.
Tutto animato da musica ritmica.

La belva braccata

La belva (un giocatore) cerca di liberarsi dal laccio o filo che la circonda (gruppo di cinque o sei giocatori).

Le due tribù

Il gruppo si divide in due sottogruppi che sono come due tribù ciascuna con il proprio bagaglio culturale fatto di musica, di danze, di canzoni. Questa «cultura» dev'essere trasmessa da una tribù all'altra attraverso il coinvolgimento. In pratica: la tribù ospite è seduta in cerchio al centro dello spazio; l'altra tribù, con strumenti ritmici (tamburi, tamburelli, bastoncini, maracas, campanelli, ecc. ecc.) creerà una ritmo-musica su cui poi inizierà a danzare e a cantare, con suoni inarticolati, attorno alla tribù ospite. Ad un certo punto, quando la musica, la danza e la voce avranno raggiunto una «temperatura» buona, la tribù ospite, gradualmente potrà intervenire cercando di far propria la «cultura» degli ospiti. In seguito i due gruppi invertiranno i ruoli.

L'ATTRAVERSAMENTO

PERSONAGGI:

— *un mimo*

COSTUMI:

— *la calzamaglia o un vestito comune*

OGGETTI:

— *un potente registratore con registrati i seguenti rumori: traffico intenso, passaggio veloce di macchine, frenata, macchine ferme a motore acceso, partenza con stridio di gomme, moto da cross, trattore agricolo, sparo da starter, boato della folla, olè da corrida, ecc. ecc.*

NOTA. Fate molta attenzione al rapporto tra sonoro e azione, alle pause di silenzio. Lo spazio scenico, che è la strada da attraversare, dev'essere interamente illuminato. Il mimo può essere ampliato e modificato.

AZIONE:

1. (Silenzio) Il mimo si trova in fondo allo spazio scenico, rivolto verso il pubblico.
2. Guarda a destra e a sinistra. (In crescendo rumore di macchine che sfrecciano veloci). Il mimo segue con il capo lo sfrecciare delle macchine da sinistra verso destra.
3. (Silenzio). Il mimo guarda sbalordito davanti a sé. Si accinge ad attraversare, guardando prima molto attentamente nelle due direzioni. Rassicurato, muove due o tre passi in avanti tranquillamente.
4. (Moto da cross velocissima). Balzo indietro del pedone che guarda interdetto verso destra. (Silenzio).
5. Molto più cautamente di prima il mimo muove alcuni passi verso il centro della strada (silenzio). Tira un sospiro di sollievo: ma proprio mentre, sicuro, sta completando l'attraversamento... (macchina veloce e frenata improvvisa).
6. Il terrore è dipinto sulla faccia del pedone che tenta di ripararsi inarcandosi e proteggendo la testa con le braccia (silenzio).
7. Il mimo, togliendo le braccia dal capo sbircia alla sua sinistra. Si rilassa completamente e molto cautamente ritorna sui suoi passi.
8. Giunto in salvo si deterge il sudore dalla fronte con l'avambraccio; ed emette un sospiro-fischio come per dire «l'ho scampata bella!».
9. (Macchine che sfrecciano). Il pedone segue con la testa lo sfrecciare delle vetture.
10. Stanco di attendere, si fa coraggio e con un passo deciso e una mano alzata per intimare l'alt, si avventura sulla strada (frenate brusche e rumore di macchine ferme a motore acceso pronte alla partenza).
11. Il mimo guarda con aria soddisfatta il pubblico e con aria di sfida le vetture alla sua sinistra. Fa due passi in avanti.

12. (Macchine che partono con stridore di pneumatici). Il pedone, sempre con la mano alzata, schiva le vetture che gli sfrecciano accanto davanti e dietro, inarcandosi.

13. (Silenzio). Il mimo continua ugualmente questo suo inarcarsi in un senso e nell'altro. Lentamente si ferma.

14. Fermo in mezzo alla strada, affannato. Sente un rumore lontano (trattore agricolo). Il pedone immobile inizia a tremare. Il rumore si avvicina.

15. Il mimo sempre più tremante, non si muove ma guarda in tutte le direzioni, terrorizzato.

16. Il rumore scema. Il mimo si calma. Ritorna il rumore forte. Il mimo trema. Scema il motore. Il pedone si calma. (Ripetere due o tre volte).

17. (Fragore lontano di macchine che si avvicinano). Il mimo, con passo felpato e guardingo ritorna sui suoi passi. Finalmente in salvo sul marciapiede.

18. (Silenzio). Il mimo si appresta di nuovo ad attraversare la strada. Scioglie i muscoli delle gambe e delle braccia come un'atleta che si prepara a disputare i cento metri piani.

19. (Sparo da starter e boato della folla). Il pedone, con movimenti rallentati inizia l'avventura dell'attraversamento.

20. (Sfrecciare d'auto, frenate, moto, ecc. ecc.). Il mimo schiva, evita, salta, s'arresta, riprende e ad ogni manovra riuscita è un olé della folla (registrato), come ad una corrida.

21. Il pedone giunge sull'altro lato della strada (all'inizio dello spazio scenico, verso il pubblico). Fa i classici gesti del vincitore, ormai tranquillo.

22. (Rumore lontano di moto in costante avvicinamento). Il mimo non si preoccupa minimamente. (Il rumore cresce fino a diventare vicinissimo). Il mimo è sempre tranquillo. (Fragore di uno scontro). Il pedone crolla a terra. Buio.

AMORE "MECCANICO"

PERSONAGGI:

— *un mimo*

COSTUMI:

— *una tuta da metalmeccanico*

OGGETTI:

— *un mazzolino di sette fiori*

— *una cassetta porta attrezzi contenente: un martello, una pinza, una tenaglia, un cacciavite, due chiavi inglesi*

— *una piccola panchina*

NOTA. E' necessaria un'illuminazione limitata allo spazio dove si svolge l'azione, quindi solo sulla panchina. Questo mimo è una miniatura molto delicata e come tale va affrontato.

AZIONE:

1. Buio. Il mimo si trova già seduto sulla piccola panchina, il porta-attrezzi ai suoi piedi, il mazzolino nella mano destra.
2. Luce sulla panchina. Il mimo è seduto col busto eretto. La mano sinistra appoggiata al ginocchio sinistro, la mano destra, con il mazzolino di fiori, all'altezza del petto.
3. Guarda fisso davanti a sé. Abbassa lo sguardo sul mazzolino. Poi di nuovo dritto davanti a sé emettendo un profondo sospiro.
4. Il mimo porta il mazzolino al naso, ne aspira profondamente il profumo; poi lo abbassa sul grembo congiungendo le due mani. Guarda a destra e a sinistra.
5. Guarda il porta-attrezzi, il mazzolino, guarda davanti a sé poi ancora il mazzolino e il porta-attrezzi.
6. Il mimo batte nervosamente il piede destro a terra.
7. Ancora uno sguardo al porta-attrezzi. Finalmente lo afferra, se lo depone vicino sulla panchina, alla sua sinistra.
8. Scruta il mazzolino di fiori, sollevandolo leggermente dal grembo e facendolo ruotare. Si guarda ancora attorno come se aspettasse qualcuno.
9. Il mimo ha ancora un breve attimo di imbarazzo. Poi con la mano sinistra si avvicina alla cassetta porta attrezzi. L'accarezza, ne apre il coperchio. Sbirchia nella cassetta. Guarda il mazzolino. Sospira.
10. Infila la mano sinistra nella cassetta ed estrae un cacciavite. Lo scruta guardandolo con amore. Lo annusa.
11. Avvicina il cacciavite, tenendolo al contrario, al mazzolino. Lo inserisce tra i fiori. Annusa soddisfatto.
12. Guarda il mazzolino. Prende delicatamente un fiore e lo depone nella cassetta porta-attrezzi.
13. Annusa ancora il mazzolino. Guarda la cassetta. Vi guarda dentro, vi infila ancora la mano e ne estrae una pinza ed un martello.
14. Il mimo li avvicina subito al mazzolino e li inserisce. Estrae dal mazzolino due fiori e li depone nella cassetta.
15. Annusa il mazzolino sempre più soddisfatto. Guarda ancora a destra e a sinistra. Ma non arriva nessuno. Guarda ancora davanti a sé, sollevando il mazzolino al petto.
16. Dopo un attimo di attesa la sua attenzione è attratta ancora dalla cassetta. Vi infila di nuovo la mano e ne estrae una dopo l'altra deponendole sulla panchina, una pinza e due chiavi inglesi.
17. Guarda davanti a sé. Guarda il mazzolino e poi gli attrezzi sulla panchina.

18. Prende tre fiori e li depone sulla panchina vicino agli attrezzi. Subito dopo guarda il mazzolino.
19. Prende allora ad uno ad uno gli attrezzi sulla panchina e li inserisce nel mazzolino.
20. Il mimo fa ruotare il «nuovo» mazzolino, dove è rimasto un solo fiore, guardandolo con soddisfazione.
21. Depone i tre fiori rimasti sulla panchina nella cassetta. Riguarda il mazzolino, prende l'ultimo fiore, lo annusa e lo depone nella cassetta.
22. Chiude la cassetta e la pone di nuovo a terra vicino ai suoi piedi.
23. Riprende la posizione d'attesa iniziale, guardando ogni tanto il «nuovo» mazzolino di fiori.
24. Guarda di nuovo davanti a sé rimanendo immobile. Buio.

LA VITA E LA MORTE

PERSONAGGI:

- *la vita*
- *la morte*

COSTUMI:

- *calzamaglia nera per tutti e due i mimi, oppure a colori opposti.*

NOTA. *Il pezzo è più una danza mimata che una pantomina. La musica crea atmosfera e favorisce la danza.*

AZIONE:

1. Appare il mimo che simboleggia la morte: movimenti felini, occhi avidi, mani rapaci, passo felpato.
2. Improvvisa una danza, accompagnato da qualche strumento a percussione. Guarda e va in tutte le direzioni alla ricerca della sua vittima.
3. Arriva la vita: prima la sua ombra e poi in persona. Passo allegro e ottimista, sguardo aperto; ama la vita in tutto.
4. La morte si nasconde.
5. La vita ha percepito qualcosa di strano nell'aria. Si guarda attorno con intensità e voglia di vivere.
6. La morte esce improvvisamente dal suo nascondiglio e lancia alla vita il guanto della sfida.
7. Vita e morte si guardano. Ancora non si conoscono. Si muovono sulla circonferenza dello spazio, ma in senso opposto, studiandosi. Si trovano faccia a faccia. La vita scopre che è di fronte alla morte.

8. Tenta di fuggire, ma ne è impedita dall'avversario, con una danza di sentimenti.

9. La vita si è irrigidita, come pietrificata, ipnotizzata dalla danza della morte. E' una statua.

10. La morte tocca la vita con un dito come segno di possesso e di vittoria.

11. Ma improvvisamente si sente venir meno l'aria, le manca il respiro, presa da uno strozzo alla gola: cade morta.

12. La vita si rianima lentamente. E' vita. Vede la morte stesa a terra. Vi si stende sopra, la rianima, la trasforma in vita. Con lei inizia la danza della vita.

Segnalazione

VIVALDI

Al termine del trecentesimo anniversario della nascita di Antonio Vivaldi, vogliamo presentare molto sinteticamente la sua opera segnalando qualche incisione notevole.

Vivaldi fu un grande virtuoso del violino, sì da poter affermare che «la sua tecnica di esecuzione fosse trascendentale e capricciosa quanto il suo carattere». Fondamentali e caratteristici del suo stile di compositore sono l'elemento tematico e quello ritmico.

Le opere di Vivaldi dimostrano una stupefacente varietà di temi; quasi tutti rivelano un'impronta personale, nella fermezza tonale, nella fantasia e vivacità dei ritmi, nell'ampiezza delle frasi cantabili che li rende riconoscibili come quelli di Mozart e di Brahms. Il loro impianto tonale è solido; derivati quasi tutti dall'accordo perfetto o dalla relativa gamma tonale, molti di loro fanno appello soltanto a questi elementi primari.

La tonalità in Do maggiore è la preferita.

Sono differenziati e vivificati dalla varietà, dalla incisività, dalla imprevedibilità dei ritmi, già molto lontani dalla quadratura spesso asimmetrici nei particolari, dal momento che la simmetria appare tra periodi composti ciascuno da parecchi gruppi di misure. Vivaldi scrisse complessivamente circa 500 concerti per violino (la grande maggioranza), per violoncello, mandolino, flauto, oboe, fagotto, tromba, corno...; scrisse suonate, sinfonie e inoltre molta musica da camera, vocale, sacra e operistica.

La vera scoperta di Vivaldi avvenne solo nell'ultimo dopoguerra; prima infatti lo si conosceva quasi esclusivamente attraverso le trascrizioni fatte da Bach.

Verso gli anni Trenta, la Biblioteca Nazionale di Torino riuscì ad entrare in possesso di un'enorme collezione di manoscritti vivaldiani, provenienti dalla biblioteca di Giacomo Durazzo (1717-1794), direttore generale degli spettacoli a Vienna e ambasciatore imperiale a Venezia.

Ma il vero e proprio «boom» avvenne subito dopo la seconda guerra mondiale, quando Ephrikian e Fanna fondarono l'Istituto «Antonio Vivaldi», con

lo scopo di pubblicare, grazie ad un accordo con le edizioni Ricordi, i manoscritti vivaldiani.

Lo stesso Angelo Ephrikian creò l'orchestra della Scuola Veneziana, impegnata in partenza alle esecuzioni vivaldiane.

Di lì a poco ci fu la nascita del gruppo «I virtuosi di Roma» poi dei «Musici», e successivamente dei «Solisti Veneti».

Intanto apparivano anche gli studi importanti di Marc Pincherle e si compilavano i primi cataloghi dell'opera vivaldiana: prima quello di Rinaldi, poi quello dello stesso Pincherle, di Fanna, e infine quello recentissimo di un giovane studioso danese, Peter Ryom.

I complessi che più hanno inciso l'opera vivaldiana sono: I Musici (Philips), I Virtuosi di Roma (EMI), i Solisti Veneti (Erato), Ephrikian con diverse formazioni (Arcophon negli anni Sessanta, ora Harmonia Mundi e Telefunken).

Le composizioni più note sono state incise da tutti i gruppi sopra citati.

Tra le edizioni più recenti segnaliamo la *Vivaldi Edition* (10 volumi per un totale di 49 dischi) che è in pratica una risistemazione del catalogo Philips: I Musici, Accardo, Gazzelloni ne sono gli interpreti principali.

Importante anche l'*integrale Erato* (23 dischi) di tutte le composizioni pubblicate durante la vita di Vivaldi, realizzata a cura di Claudio Scimone e dei Solisti Veneti.

Tra le incisioni recentissime segnaliamo:

— *l'Orlando Furioso* dei Solisti Veneti (Erato);

— il *Cimento dell'armonia e dell'invenzione* di Harnoncourt (Telefunken);

— *Concerti e sonate «Veneziane»* del Collegium Aureum Harmonia Mundi (Cetra): interpretazione pregevolissima per le sonate; buona per i concerti.

— *Sei concerti per flauto*, op. 10, The Academy of Ancient Music (L'Oiseau-Lyre DSLO 519): esecuzione eccezionale.

— *«Stabat Mater», «Nisi Dominus», Concerto in sol minore*. The Academy of Ancient Music (L'Oiseau-Lyre DSLO 506): brani di bellezza notevole, eseguiti con corrispondente bravura.

Luciano Scaglianti

Flavio Parozzi

Iniziando in questo numero della rivista, il discorso sul super 8, ci impegnamo a farne uno dei «punti forza» della nostra ricerca sulle possibilità di produrre «espressione giovane» col cinema. Confessiamo di avere ambizioni importanti, che riguardano sia l'avvio di una nostra (= vostra!) attività pratica, sia un esperimento di contatto del S8 col grosso pubblico. Ma sono progetti che richiedono tempi non brevi. Intanto parliamo un po' degli aspetti tecnici del «medium» Superotto, rivolgendoci soprattutto a chi vuole fare i primi passi in questo settore.

E SI GIUNSE AL SUPER 8

Attualmente il cinema in formato «Super 8» è uno dei mezzi più semplici ed economici per poter realizzare un messaggio audiovisivo partendo da basi tecniche anche assai modeste e alla portata di tutti.

Erede di un sistema praticamente in via di estinzione, il vecchio «8 millimetri» (oggi chiamato «Normal 8», per distinguerlo dal «Super 8»), il formato «Super 8» fu imposto come una colossale manovra commerciale negli anni sessanta all'americana Eastman-Kodak. La veste con cui venne presentato sul mercato della cinematografia amatoriale era quella di un sistema tecnicamente più accessibile e quindi più semplificato ed automatizzato rispetto al vecchio otto millimetri normale.

In effetti i progressi rispetto al vecchio sistema erano rilevanti: l'impiego della pellicola in caricatore permetteva una maggior semplicità di caricamento dell'apparecchio ed una superiore autonomia nella ripresa. Tuttavia gli accorgimenti adottati nella concezione degli apparecchi per semplificarne l'uso ed allargare il pubblico interessatovi, ne vincolarono in maniera

assai decisa le prestazioni richieste dagli amatori esigenti. La scarsa qualità meccanica del caricatore, in plastica, e l'impossibilità di elaborare la ripresa con effetti speciali lasciarono subito molto scettico il pubblico affezionato all'otto millimetri tradizionale; l'unificazione ad un solo tipo di pellicola a colori (tarata per la luce artificiale) limitò sin dagli inizi i risultati qualitativi dell'immagine.

In alternativa, per ovviare agli inconvenienti di base tipici del Super 8, vennero contrapposti a quest'ultimo altri sistemi senza dubbio più studiati e concorrenziali.

Il giapponese SINGLE 8 fu lanciato dalla Fuji per superare i limiti del caricatore Super 8 Kodak; con questo sistema-variante venivano rese possibili riprese con retromarcia nonché una migliore qualità delle immagini grazie ad una meccanica meno automatizzata riguardo ai caricatori.

Ad assumere i vantaggi sia del sorpassato Normal 8, sia del Super 8, venne concepito, pur su un mercato assai ridotto, il DOPPIO SUPER 8: un tipo di pellicola in bobina adatto solo a pochissime cineprese, che consentiva

la realizzazione di tutti gli effetti preclusi dal caricatore. La pellicola, però era la stessa per tutti i sistemi e il formato Super 8 era ormai così diffuso da rendere molto improbabile un nuovo mutamento.

Così, mentre per la fase della fruizione del film, e cioè per i proiettori è rimasta la tradizionale libertà di scelta, l'affermazione commerciale della pellicola Super 8 in caricatore ha senza dubbio condotto ad un livellamento degli apparecchi da ripresa attualmente disponibili: il dover costruire la cinepresa in funzione del caricatore standard ha vincolato i progettisti ad offrire caratteristiche assai simili per tutte le cineprese.

LE CINEPRESE

Può essere interessante, a questo punto, passare in veloce rassegna le caratteristiche essenziali delle cineprese Super 8 oggi in commercio...

Come già sottolineato, la pellicola è alloggiata in un caricatore e vi resta dall'acquisto, all'esposizione e alla restituzione al laboratorio per lo sviluppo. I suoi quindici metri di lunghezza permettono una ripresa senza interruzione di circa due minuti e mezzo alla velocità standard di 24 fotogrammi al secondo e di oltre tre minuti a 18 fotogrammi al secondo. Attualmente, la pellicola a colori in caricatore Super 8 è solamente del tipo per luce artificiale e, a tale scopo, in ogni apparecchio da ripresa è previsto l'inserimento automatico di un filtro di conversione per la realizzazione delle riprese alla luce del giorno: questo fatto rappresenta senza dubbio un punto a favore della versatilità del sistema, ma uno negativo alla qualità della resa cromatica della fotografia. Oltre alle due velocità standard di 18 fotogrammi al secondo e di 24 fotogrammi al secondo è opportuno che l'apparecchio disponga di una velocità bassa, sugli 8-12 fotogrammi al secondo, per le riprese ad effetto accelerato e a bassa velocità d'attuazione, e di almeno una velocità più elevata, dai 36 fotogrammi al secondo in su, per l'effetto «rallentato». Non deve mancare la possibilità di esporre fotogrammi singoli (effetti di animazione).

Passiamo all'obiettivo. Naturalmente deve avere la focale variabile, e cioè del tipo «zoom»:

si va dalle focali corte (grandangolari) di 6 mm circa a quelle più spinte (tele) di 40 mm, e oltre... Un buon rapporto di grandangolo (6-7 mm) è senz'altro prioritario rispetto agli altri valori di lunghezza focale impiegabili solo in condizioni particolari.

Negli apparecchi più versatili è presente un dispositivo per effettuare riprese «macro», vale a dire a distanze ravvicinate: l'assenza di questa prerogativa è tuttavia ovviabile mediante il ricorso alle comuni lenti addizionali.

L'apertura massima di diaframma solitamente s'aggira tra 1,2 e 2; in alcune macchine è però spinta fino al valore 1 per permettere la ripresa anche nelle condizioni di luce più scarsa.

A questo proposito sono state concepite particolari cineprese dall'otturatore estremamente «lungo» nell'esposizione: si tratta delle cosiddette «XL», le quali, associando a questo tipo di otturatore un valore di diaframma molto basso, consentono di sfruttare a pieno la caratteristica delle pellicole ad alta sensibilità (interni scarsamente illuminati, notturni, ecc.)

A tutti questi congegni, naturalmente regolati da validi e sensibili motori elettrici, negli apparecchi più raffinati viene ad aggiungersi un particolare meccanismo che permette di realizzare la tanto invidiata dissolvenza in apertura, in chiusura e incrociata (l'effetto per cui due scene consecutive si sovrappongono gradualmente creando un passaggio morbido da una ripresa. Questi apparecchi, che limitano in partenza la possibilità di montaggio dell'immagine e del suono, nonché di intervenire soggettivamente sull'elaborazione del film, sono da ritenere interessanti solo per la loro praticità nei filmati «reportage» e di lunghe riprese in sincronismo labiale. Il loro operato si può tuttavia sostituire, e con vantaggio, con l'uso di un buon registratore portatile.

VERSO IL FILM A SOGGETTO

Una cinepresa viene per lo più acquistata per la curiosità di realizzare un film proprio, spesso per documentare fatti familiari secondo gli schemi più tradizionali.

Anche questo è un valido punto di partenza, ottimo per conoscere i risvolti tecnici dell'audiovisivo e familiarizzare con l'attrezzatura. Probabilmente la maggior parte dei cineama-

tori dediti ai film più impegnati proviene dall'esperienza del cortometraggio familiare girato durante le vacanze...

Ma, se la realizzazione di una buona fotografia può essere, per un foto-dilettante, una meta facilmente raggiungibile con un poco di esperienza, la realizzazione di un filmato accettabile, ben rifinito, è senz'altro un obiettivo non facile da raggiungere. Quanti sono gli avventurieri del passo ridotto che, dopo aver speso dei capitali, restano delusi o si stancano ben presto di avere questo hobby?

Il mettere assieme un film, anche dilettantistico, richiede passione e impegno costanti e ... tanta disponibilità a ritornare sui propri passi in caso di insuccesso.

Può essere molto utile il lavoro di gruppo. Il seguire insieme ad altre persone, vuoi a livello familiare, vuoi nell'ambito di un gruppo di studio, un comune fine di apprendimento tecnico è un ottimo mezzo per stimolare lo spirito critico e di collaborazione.

La realizzazione di soggetti anche molto semplici nati dall'intesa tra padre e figlio o tra un gruppo di amici affiatati, può portare a nuovi accorgimenti e così via...

Il filmato familiare che si limita a registrare le fasi più simpatiche di una vita si può gradualmente trasformare in un valido ed interessante documentario sui luoghi visitati; una ricerca di gruppo può servire senza dubbio da spunto per un documentario o per una inchiesta visiva.

La registrazione delle immagini crea per forza di cose un rapporto di «documento» tra i realizzatori ed il soggetto rappresentato. Il discorso s'allarga alla modalità del linguaggio cine-

matografico che però è opportuno rimandare per soffermarsi infine sull'aspetto comunicativo del Super 8.

Il cinema a passo ridotto è anche un «mass-media» in piccolo: si può limitare alla cerchia dei familiari, a quella degli amici, ma può anche estendersi nell'ambito di una comunità, di una scuola, per un intenso scambio di informazioni e di documenti audiovisivi. Il vantaggio che offre l'audiovisivo a corto raggio d'azione è anche quello di riuscire a capire meglio i canoni e le regole dei mezzi di comunicazione commerciali che vengono imposti in maniera sempre più massiccia.

Realizzare un film a soggetto in Super 8 tra amici con mezzi di fortuna e vederlo trasmesso per televisione o diffuso nei cinema è senza dubbio possibile. E' stato già fatto. Ma intanto bisogna fare il film, andare incontro a tutte le difficoltà che esso comporta e seguirlo criticamente dall'inizio alla fine. Il rivederlo in seguito, valutandone gli errori, riesaminando i passi fatti nella sua preparazione, porterà sicuramente a delle delusioni ma anche alla voglia di migliorare ... perché è un hobby molto severo ed esigente.

Un'attrezzatura di base potrà limitarsi, per le prime esperienze, alla cinepresa, al proiettore con lo schermo su cui proiettare il film, alla moviola e giunta per il montaggio. Sono tutte apparecchiature che, pur nella loro semplicità, richiedono un discorso approfondito e specifico, in quanto rappresentano le varie fasi della lavorazione del film Super 8 il quale, a sua volta riassume in sé tutti i parametri del cinema vero e proprio, ma col vantaggio di avere una ben più ampia accessibilità.

ESPRESSIONE GIOVANI nel '78 ha pubblicato nelle sue rubriche:

- **TEATRO**, sette copioni teatrali originali con musiche.
- **CINEMA**, ventidue schede critiche di films.
- **DRAMMATIZZAZIONE E SCUOLA**, riflessioni stimolanti su esperienze condotte nella scuola; un corso di mimo con venticinque pantomime.
- **ESPERIENZE NUOVE**, montaggi teatrali o per audiovisivi, sceneggiature per super 8 o televisive, poesie.
- **NOTIZIE E AVVENIMENTI**, programmi per cineforum; storia, lavoro e metodo di compagnie o gruppi teatrali.
- **SEGNALAZIONI**, di libri, dischi, programmi di spettacoli, mostre.
- **FOTOGRAFIA**, foto-inserto di spettacoli teatrali o di films.

SCHEDA CENSIMENTO DI GRUPPI TEATRALI

Perché questa scheda-censimento? Le ragioni principali sono tre.

La prima, che rientra nello spirito della rivista, è quella di far conoscere e collegare fra loro i gruppi teatrali, permettendo così uno scambio di esperienze, metodi di lavoro, difficoltà, ecc...

La seconda è quella di offrire ad ogni gruppo uno spazio concreto per farsi conoscere e quindi pubblicizzare i suoi prodotti.

La terza è legata alle pressanti richieste, da parte di gruppi teatrali, provveditori scolastici, circoli culturali, gestori di sale, biblioteche, di indirizzi utili per programmare spettacoli, interventi nelle scuole, nel quartiere.

I gruppi che desiderano collegarsi con altri, farsi conoscere, trovare lavoro, offrire servizio, compili la scheda su fogli a parte, rispondendo alle domande qui sotto proposte.

Nome della Compagnia o Gruppo

Recapito (con eventuali numeri telefonici)

Da quanto tempo esiste il Gruppo

Quante persone lo compongono (età, sesso, professione)

Quanto tempo dedicate a questa attività? (giornalmente, settimanalmente, mensilmente)

In che luogo lavorate? (sala, teatro, cantina, palestra, ecc.)

Avete già allestito spettacoli? (se sì, titoli e genere)

Qual'è il vostro cartellone per il 1979? (specificare i prezzi)

Portate gli spettatori anche altrove? (modalità e prezzi)

Avete una sede fissa per i vostri spettacoli, nel luogo dove operate?

Che altre attività svolgete, come gruppo, in zona o altrove?

Avete delle pubblicazioni? Di che genere?

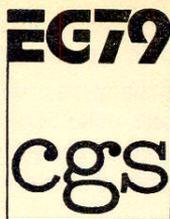
Fate parte di qualche organizzazione locale o nazionale?

Ricevete dei finanziamenti? (Se sì, da quale ente o associazione)

Siete interessati ad uno scambio pratico di esperienze con altri gruppi teatrali? (workshop, seminari, settimane di incontri-laboratorio)

Inviateci se è possibile tutto il materiale del vostro gruppo. La rivista intende aprire un'apposita rubrica in merito. Ci interessa, di ogni gruppo la storia, il metodo di lavoro, la presentazione di eventuali spettacoli allestiti, foto, manifesti, recensioni, resoconti di attività di animazione nelle scuole e altrove, insomma tutto ciò che avete fatto. Inviatelo tutto alla Redazione Espressione Giovani 79 Via Rovigno 11/A 20125 MILANO.

Vi preghiamo di segnalare il questionario ad altri gruppi teatrali che operano nella vostra zona e non ricevono la rivista.



UN CORSO-ATELIER PER ANIMATORI DI CENTRI SOCIOCULTURALI

«Fare cultura» oggi è slogan, moda, ma anche esigenza; forse non è ancora una realtà.

Le regioni d'Italia promuovono molteplici iniziative in merito, stimolando le amministrazioni degli Enti locali, anche con abbondanti sovvenzioni, a progettare e fare.

Quando però si arriva alla fase operativa nella sua concretezza e quotidianità, dopo i primi entusiasmi, si ha l'impressione che il tutto ristagni. Questo provoca sfiducia e ulteriori frustrazioni.

I «perché» si arrivi a questo sono differenti. Oltre al fatto che i centri nascono più per una politica di partito che per una crescita individuale e sociale dei cittadini, ci sembra di individuare come causa principale la mancanza di operatori qualificati nel settore e la nostra diagnosi pare convalidata dalle numerose richieste di organizzare qualcosa che prepari e qualifichi persone, smuova la loro creatività, ricerchi esperienze-risposta all'esigenza culturale che molti denunciano.

Per questo organizziamo un corso-atelier, per un numero chiuso di partecipanti (150): chiuso perché non è possibile lavorare in mille.

Vi presentiamo in forma schematica il progetto di un CORSO-ATELIER programmato per il prossimo giugno, a Roma presso la Facoltà di Scienze dell'Educazione dell'Università Salesiana.

1. Scopo del corso-atelier

— Dare agli amministratori, operatori e responsabili di centri culturali, cinecircoli e scuo-

le, le competenze minime sul piano culturale e tecnico, per poter omogeneizzare il personale operante alla base e iniziare attività incisive e significative;

— stimolare le capacità personali e di gruppo per una sperimentazione e produzione culturale;

— promuovere un interscambio di esperienze e progetti, e forse arrivare anche ad una programmazione cooperativa.

2. Destinatari del corso-atelier

Destinatari del Corso sono gli *operatori locali*, non i fruitori delle attività dei Centri culturali, ma gli organizzatori-animatori dirigenti, che già abbiano una certa competenza di base (culturale, politica, tecnica ecc.) e che desiderino perfezionarla ulteriormente.

Il corso-atelier è aperto anche agli animatori-insegnanti nella scuola (si sta lavorando per ottenere il riconoscimento del Ministero della Pubblica Istruzione).

Condizioni richieste per l'ammissione:

— età minima di 18 anni;

— chi è socio dei CGS dovrà essere presentato dal presidente locale del suo cinecircolo;

— chi non è socio esponga il suo curriculum culturale: titolo di studio, attività svolte in merito, corsi a cui ha già partecipato.

Si sconsiglia il Corso a persone che fossero del tutto digiune di tale competenza, anche se desiderano entrare nel settore e ne hanno adeguate motivazioni.

Per quanto riguarda i dirigenti a livello regionale, si auspica una loro presenza al Corso, al fine di conoscere i contenuti e i metodi trasmessi, per un lavoro in sintonia con la base. Si prevede inoltre per loro un supplemento di formazione-informazione sui temi che sono di loro reciproca spettanza, come ad esempio: la trattazione di problemi di programmazione regionale, di partecipazione politica a livello di progettazione di leggi, iniziative culturali e simili; tale supplemento potrà essere dato o durante il corso stesso, o anche fuori del corso in altro tempo.

3. I tempi

Il corso-atelier è previsto e articolato in 3 tempi:

- dal 28 giugno 1979 pomeriggio al 7 luglio;
- dal 1 settembre 1979 pomeriggio al 9 settembre;
- un periodo di una settimana verso la fine di giugno 1980.

Il primo periodo sarà di impostazione e di formazione generale o di base e comprenderà:

- contenuti di *formazione culturale* (vedi più avanti);
- Esperienze di carattere *tecnico-operativo* (vedi sotto).

NB. In questo primo periodo tutti i partecipanti dovranno prendere conoscenza delle problematiche fondamentali riguardanti i vari settori tecnico-operativi, ruotando a turno nei diversi (tutti) laboratori che verranno organizzati.

Il secondo periodo comprenderà:

- conclusione della *formazione culturale*;
- largo spazio alle esperienze e all'apprendimento tecnico-operativo.

NB. In questo secondo periodo ogni partecipante dovrà frequentare il laboratorio di *uno solo* (oppure due, il problema è da studiarsi e da decidere) dei settori tecnico-operativi, approfondendo così la propria competenza specifica.

Nota:

- Alla fine di questo secondo periodo ogni partecipante dovrà elaborare un *progetto proprio* di animazione socio-culturale da sperimentare

nei 9 mesi dell'anno sociale successivo (1979-1980) nel proprio ambiente operativo.

— Il terzo periodo sarà sostanzialmente un tempo di verifica e di valutazione delle esperienze e comprenderà anche alcuni complementi culturali che nel frattempo si fossero resi urgenti.

— Si intende dare a questo corso un carattere di sperimentazione; ma l'intenzione di fondo è che, se l'esperimento riuscirà, il corso potrà avere carattere continuo-ciclico.

4. I contenuti

Il corso-atelier prevede due aree di formazione:

1. *L'area psico-socio-culturale*, che intende dare ai singoli partecipanti elementi essenziali per collocare la propria azione di animazione entro una cornice di maggior *conoscenza e consapevolezza delle condizioni reali entro cui si opera oggi in Italia*.

In modo specifico quest'area comprende le seguenti unità didattiche:

1.1 *L'animazione socio-culturale*: profilo dell'animatore, ruoli dell'animatore, rapporti con le comunità territoriali, metodi d'intervento, animazione e partecipazione, animazione e autogestione, animazione e cooperazione, animazione e aggregazione ecc. Analisi del rapporto cultura-politica e della dimensione politica dell'animazione socio-culturale.

1.2 *La condizione giovanile*: analisi della situazione concreta dei giovani e cause della situazione; metodologie per una osservazione permanente della condizione dei giovani in funzione dell'animazione socioculturale.

1.3 *Politica e legislazione della cultura*: informazioni sulle tendenze, in Italia e in Europa, circa il significato di una politica della cultura e correlativa legislazione esistente o prevedibile.

1.4 *Teoria della comunicazione*: elementi di psicologia, sociologia e semiologia riguardanti i processi di comunicazione, applicabili successivamente alle diverse forme di comunicazione analizzate nei distinti laboratori.

1.5 *Elementi di psicologia dell'età evolutiva*:

cenni descrittivo-interpretativi della psicologia dell'adolescente e del giovane, in rapporto soprattutto ai problemi della partecipazione nei gruppi e nelle attività sociali.

1.6 *Elementi di psicologia sociale*: cenni sulla psicologia del gruppo (e la sua dinamica), come pure sulla formazione e modifica degli atteggiamenti.

Nota. Da studiare l'opportunità di eventuali elementi di psicologia dell'apprendimento.

Nota. Si pensa di dedicare ad ogni unità almeno 6 ore di lezione (eccetto 1.5 ed 1.6 che potrebbero averne solo 4).

2. *L'area tecnico operativa*, che intende dare ai partecipanti una più decisa conoscenza almeno di un settore dell'attività di animazione socio-culturale.

Per comodità organizzativa si sono raggruppate le attività in 5 settori, ognuno dei quali avrà un proprio laboratorio.

2.1 *Il teatro*: comprende le attività gestuali, la dizione, la scenografia, la regia, la musica, l'organizzazione, ecc. e tutto il retroterra culturale implicato nell'attività teatrale.

2.2 *Cinema-TV 1*: comprende il settore della produzione di programmi cinematografici e televisivi di livello medio-inferiore e in prospettiva di utilizzo educativo-culturale.

2.3 *Cinema-TV 2*: comprende il settore dell'utilizzo educativo-culturale dei prodotti (cine-dibattiti e simili), quindi metodologia di lettura dei linguaggi, metodologia dei dibattiti, schede ecc.

2.4 *Radio*: comprende i problemi della organizzazione e programmazione delle radio libere e dell'utilizzo educativo-culturale delle loro trasmissioni.

2.5 *Stampa e informazione scritta e parlata*: comprende l'utilizzo e la produzione di giornali, libri, fotografie, diapositive, cartelloni, ecc.; in

genere tutto ciò che è immagine e simbolo «fisso».

Nota. La prima fase del laboratorio (periodo giugno-luglio 1979) si articolerà nel seguente modo:

— presentazione di un «prodotto» o di una «esperienza» (meglio se i partecipanti possono prendervi parte attiva);

— enucleazione del retroterra culturale che tale prodotto o esperienza implica (storia, tendenze, tecniche, problemi, ecc.);

— «ripasso» sulla grammatica tecnica fondamentale del settore e prospettive di rinnovamento innovazione.

In questa prima fase tutti i partecipanti dovranno «passare» nei laboratori di tutti i 5 settori previsti, per una informazione globale.

Nota. Nella seconda fase del laboratorio (settembre 1979) ogni partecipante dovrà scegliere un solo laboratorio da frequentare intensamente per un periodo di 7-8 giorni, per farsi (o rifarsi) una competenza più approfondita.

In questa fase del Corso si tenterà di dare ampio spazio alla «grammatica» e alla «sintassi» di ogni settore e di far confluire i vari settori in una esperienza globale di una «festa». Rimane poi fermo l'impegno per la progettazione di un'esperienza da realizzare nei mesi successivi in sede e da verificare nell'ultima fase del corso, quella cioè di «richiamo» (giugno '80).

Oltre alle aree che abbiamo descritto, si prevede di sottoporre i partecipanti al Corso a un'esperienza diretta di *dinamica di gruppo*. Non potendo presumere di dare le competenze necessarie (il tempo non è sufficiente), si cercherà almeno di:

— «fare» dinamica di gruppo fin dal primo giorno, sotto la guida di un esperto, per almeno una mattinata e un pomeriggio;

— alla fine delle giornate-laboratorio (che suppongono un certo lavoro di gruppo) sottoporre la dinamica all'analisi di un esperto, che ovviamente dovrà aver partecipato al gruppo e averne annotato le modalità di interazione.

Comunicheremo nel prossimo numero le modalità d'iscrizione, indirizzo di segreteria, costo di partecipazione.

PARABOLA DI UNA VITA**BOB DYLAN: come nella nevrosi quotidiana
un uomo possa restare se stesso****Giovanni Mauri**

L'intento di questo «soliloquio in prima persona» è quello di accostare il lettore, con molta semplicità, senza grandi pretese, a tutto quell'insieme di eventi personali, politici, sociologici che senz'altro hanno giocato un ruolo di primissimo piano nella formazione della personalità artistica di Bob Dylan.

Naturalmente questo scritto non può e non vuole essere una trattazione esauriente dell'argomento, per la quale è ormai facile rinviare alla ormai abbondante letteratura sull'Autore: letteratura più o meno parziale, obbiettiva, credibile, piena di pettegolezzi e di informazioni non sempre attendibili o interessanti, ma in ogni caso utili per quanti vogliono approfondire la figura, il mito, il commercio che si è sempre fatto — e tuttora persiste — attorno alla figura di Dylan. Nostro semplice scopo era di aiutare a capire, rendere comprensibili, mostrare coerenti i nodi di contraddizioni — talvolta inestricabili — che scandiscono il ritmo della vita artistica e umana dell'Autore.

A tale scopo le «citazioni» sono di un'importanza fondamentale e sono parte inscindibile di questo nostro ripensamento «emotivo» in prima persona. Questo spiega il puntiglio e la meticolosità con cui, qui di seguito, riportiamo — secondo l'ordine con cui appaiono nel testo — i riferimenti precisi di ogni singola frase tra virgolette.

Da ultimo, facciamo presente che questo testo esamina esclusivamente la produzione di Dylan dagli inizi fino a circa il 1964, secondo gli album:

- (1) BOB DYLAN, 1962
- (2) THE FREEWHEELING BOB DYLAN, 1963
- (3) THE TIMES THEY ARE A-CHANGIN', 1964
- (4) ANOTHER SIDE OF BOB DYLAN, 1964

...Insomma, non dovrebbe essere difficile capire quello che mi si agitava dentro. Prova tu ad avere quindici anni e sentirti costretto in un mediocre, inutile e noioso paese di provincia, e tuo padre è un tipico padre americano della classe media, che crede fermamente nel *Sogno Americano*, con la fierezza e l'orgoglio di chi vive sicuro l'*American way of life*.

Sì, certo, una brava persona, onesto, non avrebbe mai fatto del male a nessuno né avrebbe mai recato torto a qualcuno: uno che lavora e si sacrifica duramente, sgobba coscienziosamente, raggiunge la tranquillità economica, mette su famiglia, si fa rispettare dai vicini e contribuisce disciplinatamente ad ingrossare il prodotto nazionale lordo.

Però forse non era questa la mia vita, c'era qualcosa di sbagliato in questo ragionamento così semplice, nitido, pulito: e dovevano essere la falsità dei vicini, le convenzioni, le ipocrisie, le meschinità di quell'esistenza grigia e monotona a farmene dubitare. O forse, come pensavano «loro», eravamo noi giovani così strani, scontenti, scontrosi, indisciplinati e nervosi: figli di una società agiata e senza problemi economici, e proprio per questo privi di aspirazioni, di sogni, di tensioni ideali, di voglia di fare qualcosa sul serio. O, viceversa, ragazzi poveri, di gente povera, con la certezza di un avvenire egualmente povero: e proprio per questo scoraggiati, delusi, con la molla della giovinezza rotta dentro in noi, capaci soltanto di far nostri i messaggi più superficiali che provenivano dall'esterno, manipolati abilmente dai padroni dei mezzi di produzione, inchiodati negli schemi fissi di un appiattimento culturale quasi completo, inscatolati nella sottocultura di massa televisiva.

La scuola, poi, un disastro, «Alzarsi al mattino e via, a scuola / la Professoressa ti insegna la Regola d'Oro / la storia americana, la matematica applicata / e tu sgobbi forte sperando di essere promosso / Ti consumi le dita fino all'osso / e quello di dietro non ti lascia solo / Drin drin fa la campanella / il cuoco in refettorio è pronto a distribuire / sei fortunato se riesci a trovare un posto / se trovi il tempo di mangiare: / di nuovo in classe, apri i libri / la professoressa neppure si rende conto / di quanto sia odiosa / Appena suonano le tre / lasci cadere il triste fardello / chiudi i libri e salti su dal banco / giù per i corridoi e fuori in strada / arrivi all'angolo e passi la curva / entri difilato nel bar / infili la moneta nella fessura / hai bisogno di sentire qualcosa di veramente forte / stai filando con quella che ami / per tutto il giorno avevi voglia di ballare / sentendo la musica dalla testa ai piedi / ... / il sentimento è lì, anima e corpo»¹.

Così all'inizio di tutto c'è la musica che penetra nella mia testa ed apre la mia mente, e con me ci sono tanti altri ragazzi cresciuti alla fine degli Anni Cinquanta, gli anni del silenzio, i giorni insipidi dell'era di Eisenhower, ma anche i primi giorni della rabbia, dell'insoddisfazione, della ribellione...

Sembrava che il grande martirio della Guerra

non ci avesse resi in alcun modo più saggi, non ci avesse dato la voglia e la forza di fare qualcosa in meglio, il desiderio di non rivedere mai più quello che i nostri vecchi avevano vissuto. Eppure, già nel '46, qualcuno cantava «le nazioni unite formano una catena / ogni anello si chiama libertà / tiene la mano sull'aratro, resisti! / Ora la guerra è finita / manteniamo la pace che abbiamo conquistato / tieni la mano sull'aratro, resisti! / Dolcissimo è il nome della libertà / bianco e nero si incontreranno / ... / Molti uomini hanno combattuto e sono morti / perché noi potessimo essere qui fianco a fianco / tieni la mano sull'aratro, resisti»².

Ma il tempo cancella ogni traccia della memoria, ed anche le promesse più nobili e gli ideali più grandi si disperdono facilmente nell'arida meschinità del quotidiano: poi, quando sei giovane non hai voglia di pensare alle cose dure del mondo intorno, ti bastano la scuola e la professoressa odiosa, gli amici con cui non sei capace di legare, tuo padre che non ti capisce e ti vuole per il suo negozio, oppure è indeciso se farti continuare a studiare, e comunque vuole vederti invecchiare dietro a un banco o dietro ad una scrivania. E poi tua madre, che noia, «porta fuori le cartacce e l'immondizia / se no niente paga / e se non lavi il pavimento della cucina / niente più rock and roll / Yakety yak, non rispondere / finisci di pulire la tua stanza / voglio vederti fare la polvere con quella scopa / e porta via tutte quelle cianfrusaglie / se no non esci venerdì sera / ... / Mettiti la giacca e il berretto / e corri alla lavanderia / e quando hai finito / porta dentro il cane e metti fuori il gatto / ... / e non guardarmi in quel modo maledetto / tuo padre ha la luna, sa cosa bolle in pentola / e di' a quei ceffi dei tuoi amici là fuori / che non hai tempo per fare giri in macchina / Yakety yak, e non rispondere»³.

E allora basta, è semplice, a furia di non rispondere ed ingoiare uno impara a star zitto e a tenersi dentro tutto, a costruirsi un mondo suo, ribellione silenziosa ed evasione fittizia da

¹ *School Day* è un pezzo rock di Chuck Berry che risale al 1957.

² *United Nations make a chain*, Anonimo, 1946.

³ *Yakety-Yak*, Leiber & Stoller, 1958, cantata da Elvis Presley.

un mondo provinciale e da un'esperienza di vita sottoalimentata. Ogni cosa deve rimanere segreta, nessuno deve sapere niente dei fatti miei: sto cercando di scappare da me stesso e mi rifugio dentro me stesso, e quelli che mi costringono a questa fuga sono gli insegnanti, la città tutta intera, le imposizioni dei miei genitori: «...Finché alla fine mi allontanai così tanto / dalle mura del mondo e dai giochi senza amici / che non avevo una sola parola da dire / a quelli che incontravano i miei occhi / e mi chiusi a chiave, e la persi / e lasciai che i simboli prendessero forma / e creassero un nemico da combattere / da frustare con la mia lingua e contro cui ribellarmi / da prendere a sputi con parole di vomito / ma imparai a scegliere bene i miei idoli / ad essere la mia voce e a raccontare la mia storia / e ad aiutarmi a lottare contro la mia rissa fantasma...»⁴.

Mi trovavo a dover affrontare un mondo pieno di pericoli e la mia sola possibilità era di camuffarmi, di rendermi invisibile, di nascondermi dietro a centomila maschere differenti; di fingermi forte e sicuro per celare la sensibilità e la fragilità del mio cuore e i tortuosi sentieri della mia mente; di essere qualcuno agli occhi degli altri per trovare il coraggio di vivere insieme agli altri, o forse, più semplicemente, per un inconfessato, radicato e immaturo culto della personalità, per poter dare nell'occhio e poter far colpo...

Insomma, sto parlando a tutti voi che siete al di fuori della mia persona fisica, che la sfiorate, la incrociate, la ignorate tutto il giorno: se vi incontro non voltatemi la testa, se non riesco a parlarvi non pensatemi superbo, aiutatemi a trovare le parole per comunicare con voi, non costringetemi a creare maschere sempre nuove per sfuggire agli attacchi, per conservare la mia personalità, per non arrendermi ai condizionamenti del mondo esterno. Non ritenetemi un fuorilegge perché respingo istintivamente tutto ciò che è standardizzato e la cui anima è congelata e limitata nell'immediato presente: «Vedo cose che gli altri non vedono, ho sensazioni che gli altri non hanno. Per tutta la vita è stato così... Non faccio altro che scrivere canzoni e cantare, scarabocchiare dei disegni, sciogliermi in situazioni nelle quali resto invisibile»⁵.

Avevo bisogno di qualcosa e di qualcuno in cui

identificarmi: non avevo radici, tradizioni o passato. Avevo soltanto gli eroi che i manipolatori di *media* riuscivano ad impormi: i grandi del rock and roll e del country & western, i personaggi dei film di moda costruiti apposta «per i giovani», James Dean e Marlon Brando. Volevo essere come loro, adolescente tenebroso, sguardo risentito, bocca sprezzante, volto segnato dalle amarezze. Possibilmente orfano, senza un amico, lupo scontroso, vero eroe romantico e solitario: anch'io giravo in moto invadente, spericolato, pericoloso per me stesso e per gli altri, nella mia perfetta tenuta da vero *greaser*. E intanto la mia mente si allontanava sempre più dal modo di pensare ristretto e ottuso degli altri, la mia insofferenza aumentava ed il mio comportamento si avvicinava sempre più a quello che la gente per bene avrebbe attribuito ad un *beatnik*. Frequentavo i primi rifugi-posti di ritrovo, centro di quell'umanità varia che si incontra in tutti i Greenwich Village degli USA: studenti, militanti di sinistra, militanti della *New Left*, intellettuali, professionisti, vagabondi di ogni origine, colore ed età, appassionati di folk.

Ma a me interessava solo la musica, tutto il resto era secondario: non leggevo mai niente, non aderivo agli ideali dei radicali, rimanevo estraneo a tutto fuorché alla musica. Non sapevo nulla del radicalismo, pur vivendo a contatto con gente «di sinistra»: volevo un po' essere l'antiintellettuale, il folksinger primitivo che non può assumere atteggiamenti «riflessi» perché già fin da allora cercavo di non farmi intrappolare, di rimanere me stesso, di non farmi ingabbiare dagli schemi precostituiti dagli altri.

Eppure leggevo, avevo le mie preferenze, imparavo e conoscevo da me: così mi avvicinavo ai libri di Steinbeck e cominciavo a capire che la sua non era la sola voce discordante nel coro generale a favore del Gran Sogno Americano. Scoprivo i racconti dei vecchi minatori delle città che quaranta o cinquant'anni prima avevano vissuto le grandi lotte sindacali dell'inizio secolo; ascoltavo gli anziani parlare con

⁴ Note di copertina all'album *Joan Baez in Concert, Part 2*.

⁵ Intervista di Jules Siegel per il *Saturday Evening Post*.

rabbia ed amarezza dei giorni della violenza, degli assassini, dell'odio di classe; rivivevo le condizioni disperate dei contadini della *Dust Bowl*⁶ durante gli anni della depressione, così come li ricordava Woody Guthrie nelle sue *Dust Bowl Ballads*; cominciamo a capire i tempi duri della crisi, il vagabondaggio, il lavoro anonimo di quegli anni e di quella povera gente: «E' un solco durissimo quello che le mie mani hanno zappato: / i miei piedi hanno percorso una strada rovente e polverosa, / ce ne usciamo dalle vostre regioni aride, e andammo a ovest, / e il vostro deserto bruciava, e le vostre montagne erano gelide. / Ho lavorato nei vostri frutteti di pesche e di prugne, / ho dormito per terra alla luce della vostra luna. / Ci avete visto ai margini delle vostre città, e poi / veniamo con la polvere, e con il vento ce ne andiamo; / California, Arizona, ho fatto tutti i vostri raccolti, / e poi su, verso nord, nell'Oregon, a raccogliere il vostro luppolo, / a strappare le rape dalle vostre terre, a cogliere l'uva dalle vostre vigne, / per mettere sulla vostra tavola quel vino scintillante»⁷.

Sentivo allora quei personaggi e volevo essere uno di loro, «Anch'io avrei desiderato vivere / nei famelici anni '30 / e filarmela come Woody / a New York / e cantare per qualche soldo / sui treni del metrò / contento del biglietto da cento lire / e di fare il giro col cappello e di andare nei bar / dell'ottava strada / e di fare il giro / passando per le camere del lavoro»⁸. Così io chiudevo gli occhi sul presente e mi costruivo un mondo tutto mio, e andavo diritto per la mia strada, perché sapevo di essere nel giusto e lo sentivo da Joe Hill: «Calpesta le cose per cui gli stupidi si inchinano / vieni che te lo insegno / Il mondo dovrebbe essere popolato di uomini liberi»⁹. E poi lo sapevo che il nostro mondo era ridicolo: «Se ti vesti di stracci sei un vagabondo / se ti vesti di raso ti chiamano ladro / se risparmi ti dicono avaro / se spendi ti rovinano. / Se lavori duro sei un morto di fame / se sei un poltrone certo non va bene / se non bevi ti chiamano femminuccia / se alzi il gomito ti dà alla testa»¹⁰.

Allora avrei voluto essere anch'io un *hobo*, vagabondo e profugo, lavoratore saltuario o stagionale, senza una dimora eppure alla ricerca di un mitico focolare, sempre sulla strada, sradicato, girovago senza mèta che segue un iti-

nerario casuale, che vede, impara, fa esperienza, diventa filosofo giorno per giorno, seguendo il cammino della propria coscienza, rifiutando le radici e la cultura cui appartiene: «Sono quaggiù all'aperto, mille miglia da casa / cammino per una strada che altri uomini hanno percorso / Vedo un mondo nuovo di gente e di cose / ascolto poveri e contadini, principi e re / ... / Me ne vado domani, ma potrei partire oggi / Da qualche parte lungo la strada / un giorno / proprio l'ultima cosa che vorrei fare / è poter dire / ho fatto anch'io molta strada»¹¹. «Vagabondavo e imparavo nuove lezioni / mi stavo creando una depressione tutta mia / Viaggiai sui treni merci giusto per sfizio / e mi pestarono giusto per ridere / e cantai per qualche soldo / Feci l'autostop sulla strada statale»¹².

Cercavo di immedesimarmi in Woody e perciò recitavo la parte del giramondo solitario a spasso per l'America selvaggia, che suona nei bar e nelle fiere. Vivevo la mia stagione *on the road*, seguivo i miti della *beat generation*, rifiutavo le mie origini di figlio di benestanti ebrei borghesi e volevo crearmi a tutti i costi una nuova identità. Recitavo la parte dell'*hobo* perché in effetti non resistevo a dover suonare nello stesso posto le stesse canzoni per più di due sere. E così dicevo sempre «me ne vado, perché non posso legarmi ad un posto», «resto qualche tempo e poi me ne vado, perché è più facile andar via che rimanere». E lo dicevo forse non soltanto per crearmi un mito, ma soprattutto per il bisogno di vedere cose nuove, facce, persone, esperienze da immagazzinare nel mio cervello: «Mi ricordo di quando me ne andavo in giro con i treni dei circhi / Città

⁶ La *Dust Bowl* è, letteralmente, la «Conca di sabbia», cioè quella zona arida dell'Oklahoma che alla fine degli Anni Venti fu spazzata da disastrose tempeste di sabbia. Le *Dust Bowl Ballads* di Woody Guthrie narrano l'epopea di quei lontani giorni duri.

⁷ *Pastures of Plenty*, Woody Guthrie, dalla raccolta *Bonneville Songs*.

⁸ *11 Outlined Epitaphs*, note di copertina all'album (3).

⁹ *That Sabo-tabby Kitten*, scritta da Ralph Chaplin, pubblicata nell'ottava edizione del *Little Red Songbook*.

¹⁰ *We welcome to Heaven*, W. Guthrie, dalle *Sacco & Vanzetti Ballads*.

¹¹ *Song to Woody*, B. Dylan, dall'album (1).

¹² *My life in a stolen moment*, B. Dylan, testo poetico.

diverse, gente diversa / ma in fondo sono sempre le stesse / Ricordo soprattutto i volti dei bambini / Mi ricordo i lunghi viaggi / Tornerò tra un bel po' / Starò via parecchio tempo»¹³.

...«Cammino lungo la strada / con la mia valigia in mano / ... / fin dove i miei poveri occhi riescono a vedere / dal ponte del cancello d'oro / fino alla statua della Libertà»¹⁴. ...«E allora addio Angelina / le mitragliatrici crepitano / i fantocci sollevano pietre / i malvagi inchiodano bombe / alle lancette degli orologi / chiamami con qualsiasi nome / io non lo negherò mai / Addio Angelina / il cielo sta esplodendo / devo andare dove è tranquillo»¹⁵.

Sì, niente poteva trattenermi, arrestarmi, intrappolarmi, inchiodarmi, «la mia testa è piena di domande / la febbre mi sta salendo in fretta / sto cercando delle risposte / ma non conosco nessuno a cui chiedere / ma continuo a camminare e a domandarmi / e i miei poveri piedi non si fermano mai»¹⁶.

Ma io non volevo e non potevo fermarmi, anche se ancora non conoscevo «quanto coraggio ci

vuole / per vedere la propria vita in rovina / per guardare in alto verso il mondo / da un buco nella terra / per attendere il proprio futuro / come un cavallo azzoppato / per giacere nella fogna / e morire senza nome»¹⁷. La mia malattia era la nevrosi sottile di chi cerca e chiede, di chi vuole sapere ma non ha fedeli: "Quando ogni cosa che io dico / tu puoi dirla altrettanto bene / tu hai ragione da parte tua / ed io ho ragione dalla mia / per entrambi è passato un altro giorno / e abbiamo ancora mille miglia da fare»¹⁸: era proprio così: «Questa totale confusione mi sta uccidendo / ... / ho il cappello in mano, babe / e sono già in cammino sulla strada»¹⁶.

(1. continua)

¹³ *Long Time Gone*, B. Dylan, mai incisa ufficialmente.

¹⁴ *Down the highway*, B. Dylan, dall'album (2).

¹⁵ *Farewell Angelina*, B. Dylan, incisa da J. Baez sull'album omonimo.

¹⁶ *Mixed up confusion*, B. Dylan, incisa su un 45 giri.

FOTO-INSERTO

2-3 FREDERIK VANMELLE

Mimo e pittore dell'intimità e della trascendenza. E' nato a Gante in Belgio. Attualmente lavora e dipinge in Spagna, Francia, Belgio e Olanda. Amicissimo di Marcel Marceau e suo gemello nel mimo. Una tonalità orientale investe non solo la sua arte ma anche la sua vita.

(Foto di J. Luis Mena)

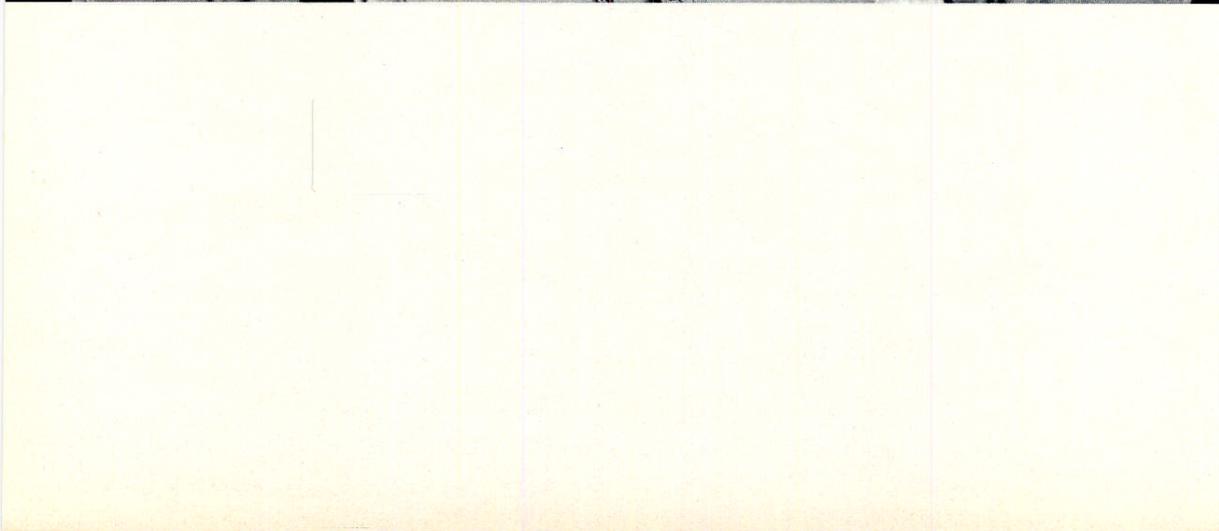
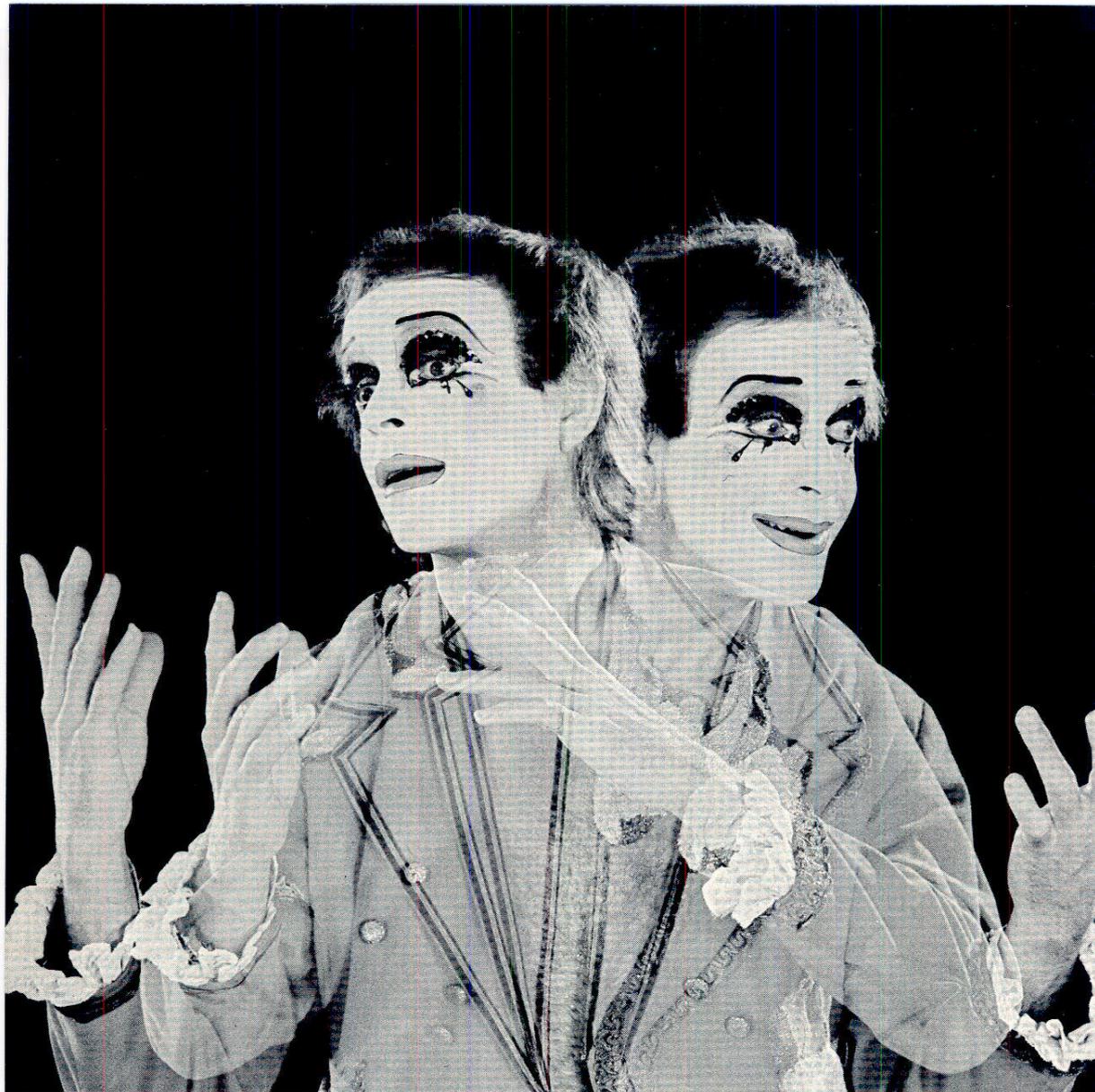
1-4-5 La Compagnia Teatrale di Manuel Collado di Madrid in «LA CASA DE BERNARDA ALBA»

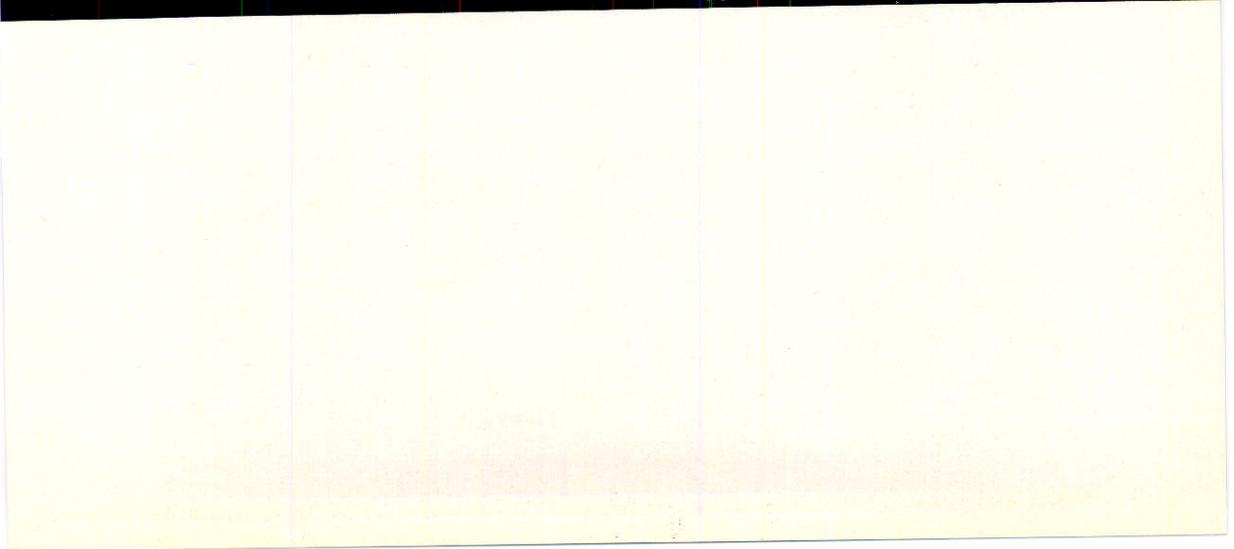
di Federico Garcia Lorca (1898-1936) che aveva sottotitolato questo suo ultimo capolavoro «drama de mujeres en los pueblos de Espana». E' il dramma delle cinque figlie di Bernarda madre-patrigna.

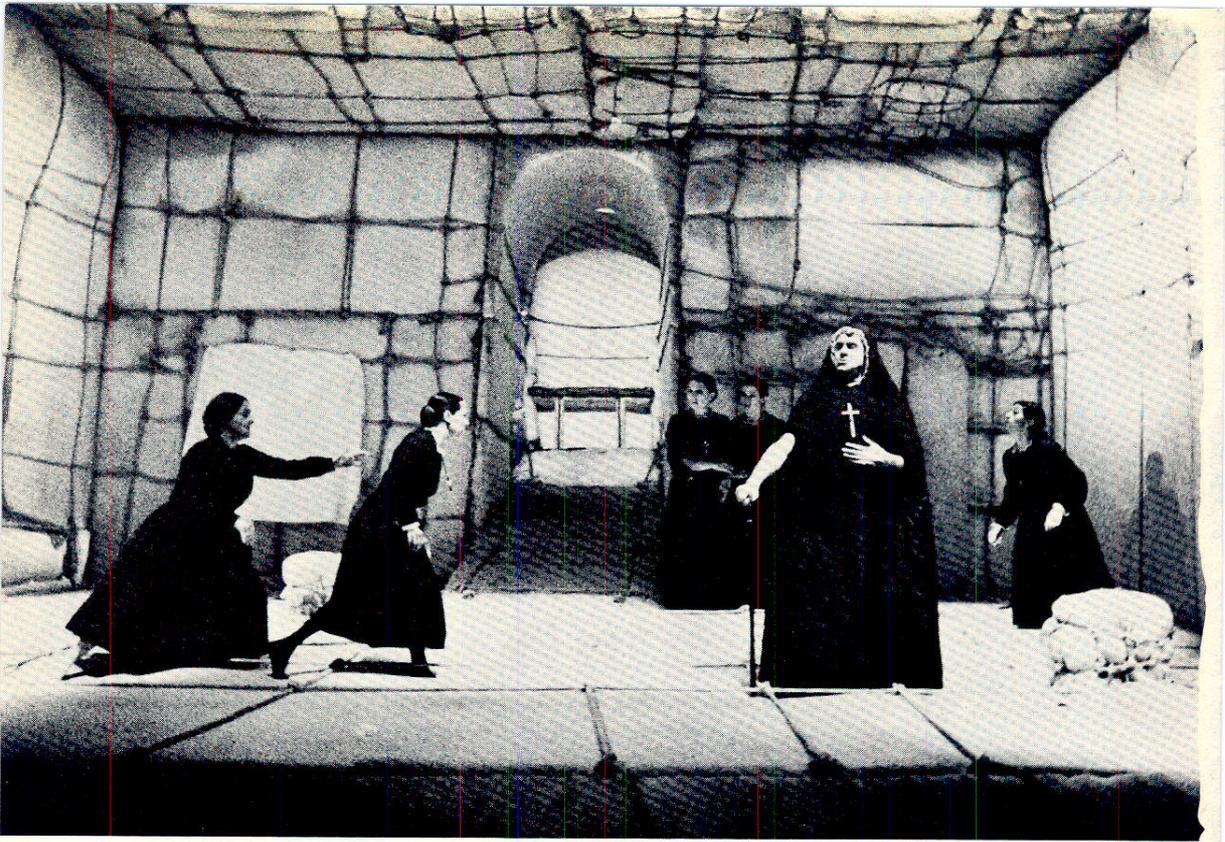
(Foto di Mario Pacheco)

In copertina: FREDERIK









Enrico Vergani

Il presente lavoro si inserisce nel genere del teatro sperimentale in quanto la tecnica usata tenta di rivalutare il corpo umano come strumento di espressione, proponendo l'introduzione della musica al posto delle parole che sono normalmente lo strumento espressivo preferito dal teatro tradizionale.

Qui la musica è voce degli attori, crea stati d'animo; gli attori prestano al brano musicale il proprio corpo per «renderlo visibile» agli spettatori.

Tutto ciò nasce dal desiderio di conoscere tutte le proprie capacità espressive; fare questo spettacolo significa scoprire un modo diverso di comunicare con gli altri; è quindi una riscoperta dei propri gesti e della fantasia, addormentata dalla vita quotidiana.

Lo spettacolo che dura 90 minuti è stato rappresentato dai ragazzi dell'Istituto Martinitt di Milano, via Pitteri, 56.

SCENA PRIMA

(Al centro dello scenario si erge un cervello elettronico sopra il quale domina un grosso orologio; due scienziati siedono accanto ad un lettino e sono rivolti verso il cervello elettronico).

CRONISTA – *(illuminato da un faro)*. Alcuni anni prima della creazione del mondo, vivevano su di un pianeta degli esseri molto simili a noi. Un giorno in una grande città spaziale avvenne questo fatto incredibile.

MUSICA – Pink Floyd, «Speak to me», «Breathe».

(Ad un segnale convenuto uno scienziato risponde al telefono; terminata la telefonata entra in scena il medico. I due scienziati si avvicinano al cervello elettronico, aprono uno sportello ed il medico estrae un bambino di sette anni e lo depone sul lettino. Lo sottopone ad una scrupolosa visita medica).

MUSICA – Simon e Garfunkel, «Silent Night».

(Durante la musica 5 ragazzi portano dei doni diversi davanti al lettino del bambino).

MUSICA – Pink Floyd, «On the Run».

(I due scienziati portano al bambino, seduto sul lettino, dei giocattoli, lo osservano, dopo 10 secondi ritirano i giocattoli ed entra il medico che visita il bambino. Dopo la visita, il medico esce ed i due scienziati presentano al bambino due libri; dopo 10 secondi ritirano i libri, entra il medico per un'ulteriore visita medica; esce il medico. I due scienziati portano un televisore davanti al bambino, l'accendono e rimangono a guardarlo. Ad un segnale convenuto spengono il televisore, fanno sdraiare il bambino che si addormenta).

(La scena è buia, viene introdotta una lavagna, suonano diverse sveglie, si accendono le luci, si sveglia un bambino di circa 12 anni).

MUSICA – Pink Floyd, «Time».

(Entra un professore, sale sulla pedana ed inizia la lezione; indica al bambino un tema da svolgere il cui titolo è: «La persona a cui voglio più bene»; il bambino piange, il professore lo consola e riprende la spiegazione. Si ripete la scena. Il bambino piange nuovamente. Il professore cerca di consolarlo senza riuscirci. Chiama il medico al telefono, mentre il bambino si sdraia sul lettino. Entra il dottore, gli fa un'iniezione. Professore e dottore escono).

MUSICA – Pink Floyd, «Time».

(Il bambino piange disperatamente. Al termine del brano musicale la scena è buia).

MUSICA – Beatles, «Helther Skelter».

(Si accendono le luci con l'inizio del nuovo brano musicale. Si sveglia un ragazzo di circa 15 anni, si alza dal letto, scaraventa i libri per terra, spacca il televisore, si scaglia contro il cervello elettronico, si getta a terra, rovista in un armadio, indossa, un casco, un paio di guanti di pelle, afferra una catena ed un manganello; sale in piedi sul lettino e con atteggiamento ostile, rivolto verso il pubblico rimane immobile).

(Si chiude il sipario).

SCENA SECONDA

(Lo scenario: una gradinata sul fondo, ed attorno 8 sgabelli).

CRONISTA – *(buio in sala, è illuminato da un faro).* Joe, è il nome del ragazzo, il prodigio della scienza programmata, si è ribellato. Quella vita troppo perfetta non faceva più per lui. Fuggì dalla sua cella ed andò in giro per la città in cerca di ragazzi con cui iniziare a vivere una nuova vita, libera da ogni dipendenza.

(Sipario).

MUSICA – Sweet, «Action».

(Joe, in cima alla gradinata, osserva dodici ragazzi che, seduti sugli sgabelli, leggono. Parla per attirare l'attenzione dei ragazzi; scende la gradinata e gira tra i ragazzi che, indifferenti a Joe, continuano a leggere).

Ad un tratto, insieme, porgono l'attenzione alle parole di Joe che risale la gradinata. Ripropone il proprio messaggio ed inizia un balletto.

Al termine del discorso di Joe, i ragazzi si alzano, gettano in alto i libri, salgono sugli sgabelli ed inneggiano a Joe).

MUSICA – Status Quo, «Down Down».

(I ragazzi allineano gli sgabelli di fronte al pubblico, e si dispongono di fianco alla gradinata. Al richiamo del pezzo musicale salgono contemporaneamente, in piedi, sugli sgabelli, rivolti verso il pubblico. In un canto corale si svolge un rituale: Joe consegna ai ragazzi un ramoscello d'ulivo. Segue balletto).

MUSICA – Beatles, «Birthday».

(Due ragazzi portano di fronte alla gradinata un lungo tavolo, si collocano di fronte al pubblico inginocchiati verso Joe seduto in cima alla gradinata. Gli altri ragazzi nel frattempo collocano gli sgabelli parallelamente al tavolo e vi salgono in piedi, rivolti verso Joe, impugnando nella mano destra il rametto d'ulivo. I due ragazzi in ginocchio, all'inizio del brano musicale, si rivolgono a Joe con una breve supplica; salgono sul tavolo, lo raggiungono sulla gradinata, lo accompagnano, tenendolo per mano, al centro del tavolo e quindi si congiungono agli altri sugli sgabelli. Joe parla ai ragazzi, lanciando loro manciate di coriandoli con gesti festanti. I ragazzi rispondono alzando l'ulivo per tre volte di seguito.

Dalle quinte entra una ragazza che reca in mano una corona. Joe sale sulla gradinata e si siede.

La ragazza depone sul capo di Joe la corona. Joe le porge un bacio, la ragazza ritorna fuori scena).

MUSICA – Led Zeppelin, «Black Dog».

(Joe si alza e, lentamente, scende la gradinata. Ringrazia i suoi seguaci per la festa. Mentre parla, uno dei ragazzi si avvicina al telefono, compone un numero e rimane a lungo con la cornetta appoggiata all'orecchio).

MUSICA – Sweet, «Blockbuster».

(Si ode l'urlo della sirena. Entrano in scena due poliziotti, salgono su due sgabelli ai lati del tavolo, mentre Joe seduto sulla gradinata osserva i suoi seguaci addossarsi alla parete, spaventati, con le mani in alto e, insieme, lasciar cadere a terra i rami di ulivo. Il ragazzo che ha telefonato, gesticolando affannosamente, si rivolge ai poliziotti e spiega loro i misfatti commessi da Joe. Il traditore, finito di parlare, sale sulla gradinata e con un gesto amichevole porge il suo ramo d'ulivo a Joe, poi, nascondendosi il viso, esce di scena. I due poliziotti salgono sulla gradinata. Contemporaneamente i ragazzi fuggono. Joe viene trascinato fuori scena).

(Sipario).

SCENA TERZA

(In mezzo alla scena c'è un lettino, ai lati sul fondo sono collocate due gradinate).

CRONISTA – *(Buio in sala, il cronista è illuminato da un faro). Joe è stato*

tradito da uno dei suoi seguaci. E' stato accusato di propaganda ed apologia sovversiva ed istigazione a disobbedire alle leggi.

Prima di sostenere l'interrogatorio davanti al giudice viene sottoposto al lavaggio del cervello.

(Sipario).

MUSICA – Pink Floyd, «On the Run».

(Entrano in scena i due poliziotti che trascinano Joe, legato su di una sedia, lo pongono al centro, davanti al lettino.

Terminato il brano musicale, Joe viene slegato e messo sul lettino).

MUSICA – De André, «Sogno N. 2».

(Entra un giudice, mentre i poliziotti sono accanto al lettino, inizia un interrogatorio a cui Joe non risponde. Il giudice esce).

MUSICA – Deep Purple, «Hey Joe».

(Entrano, timorosi, i seguaci di Joe, recando in mano l'ulivo. Si avvicinano al lettino e depongono il ramoscello ai piedi di Joe. Alcuni ragazzi rivolgono frasi di dolore e di addio al proprio maestro. Escono).

MUSICA – Bach, «Toccata e fuga in Re minore».

(Entrano i due scienziati, portano giornali. Joe, come un automa, li prende e li legge. Poco dopo gli scienziati tolgono i giornali e collocano davanti a Joe, sul lettino, una macchina per scrivere. Joe, attonito, batte qualche tasto. Levano la macchina da scrivere e portano un televisore davanti al lettino e lo accendono, mentre la scena diventa buia. Ad un tratto Joe, si getta all'indietro. Contemporaneamente si accendono le luci. Uno scienziato corre al telefono. Entra il dottore e visita Joe. Con cenni sconsolati indica agli scienziati la fine ormai prossima di Joe).

MUSICA – Vangelis, «J.F.».

(Escono gli scienziati, il medico, i due poliziotti. Entrano i seguaci recando in mano una candela spenta e si siedono sparsi sulla gradinata. Entra la ragazza, abbraccia afflitta Joe. Joe porge del fuoco alla ragazza mentre le luci vengono spente. La ragazza accende le candele dei seguaci.

La ragazza intona un lungo lamento.

Finito il lamento i ragazzi spengono le candele. La ragazza esce di scena. Joe è esaminate).

MUSICA – Vangelis, «Heaven and Hell».

(Sul brano musicale viene recitato il passo biblico della creazione. «... E Dio creò l'uomo...»). Joe accende, una ad una, le candele dei compagni, mentre la scena gradatamente si illumina. A scena completamente illuminata, i ragazzi si alzano, scendono dalle gradinate, e, lentamente, si portano davanti al pubblico formando un semicerchio con al centro Joe).

(Si accendono le luci in sala. Sipario).

LA SCATOLA DEI BALOCCHI

La bambola senza un braccio
col costumino sgualcito
siede davanti a una biglia di vetro
verde e blu,
la carrozza del trans-europa-express
aspetta sempre di partire,
ma il capostazione
è una figurina doppia
e il fischietto è mezzo arrugginito,
una stella filante
fuggita da qualche carnevale
ha le ali spezzate sopra una trottola
che racconta vecchie favole
a una lanterna magica senza memoria,
il cannocchiale cieco
piange senza fine la sua sventura
e un'armonica a bocca
suona un valzer per consolarlo:
lo zoo di latta non riaprirà più.

DOPO LA FESTA

Risa calpestate
da passi ormai stanchi
e amori di una notte
tra sedie rovesciate.
Nella piazza un ubriaco balla
sotto la prima pioggia.

LE SOLITE COSE

Parole vecchie
e storie sempre uguali
per stupire la gente
e farsi qualche amico.
Ognuno è poeta
quando si sente solo.

ALMENO SAPESSI FISCHIARE

Chi vuol parlare con me
può ascoltare
le cento frasi fatte che conosco,
leggo solo il giornale di ieri
e se porto gli occhiali
da sole quando piove
è perché la speranza
è l'ultima a morire.
Tutti i pomeriggi
passo per il centro

per scoprire che non è cambiato niente,
per una granita alla menta
venderei mia madre,
ma la mia passione
è giocare alle pulci.
Amo una ragazza splendida
che non mi conosce neppure,
so a memoria
i nomi dei cinema della città,
arrivo sempre in ritardo
per farmi notare di più.
La noia è la mia amica migliore.

LIBERO

Ho lasciato il tramonto
a parlare col mare,
il suo bacio l'ho vissuto cento volte,
lungo i vicoli
anche Dio cammina
per non farsi riconoscere,
dietro le tapparelle di ferro
qualcuno è ancora vivo.
Nella biblioteca
dei volti conosciuti
solo pochi sono in ristampa,
come sempre ho perduto
la partita a carte con me stesso,
tutta la notte griderà
la sirena d'allarme.
Il colore della stanchezza
è un libro con le pagine uguali.

INTORNO AD UNA RIUNIONE DI GABINETTO

All'ultima riunione
di verifica e confronto
anche il diavolo si annoiava.
Mendicanti di lusso
vendevano discorsi
colorati e intercambiabili,
la commissione d'interpreti
si allenava risolvendo sciarade,
ma la preoccupazione maggiore
era per le notti insonni.
Al decimo giorno
constatato il disaccordo,
se ne andarono auspicando
una pronta ripresa.

UN LUNGO FIUME

Leggo negli sguardi
pure se
barricati
da fili spinati
Oddio...
ti sto calpestando!
E le teste
si abbassano
Quando
vivremo... io... vedrai che...
Queste cose
sono
verso il non so dove
E tutto poi
si adagia
in un disfarsi
d'amori
Posso solo
avere sicura
la mano
quando tu la stringi
Anche la notte
ha cambiato faccia
M'improvviso
bambino
per rubare sorrisi
però le maschere
sono troppe
Come vorrei
scorresse un lungo fiume
e...
pari passo
noi a pescarvi dentro
vecchie scarpe (almeno)

Armando Trabucchi

I BAMBINI III

Splendenti foglie-frutti d'amore.
Per loro l'Uomo s'inventa.

SEI MAGGIO 1976

Di case lo spaccato:
un'ingresso al dolore dell'uomo.
Più indiscreti si guarda.
Stupita la morte,
è nello specchio;
là ritto all'incrocio.

I PENDOLARI

Inesorabili
percorriamo senza senso
nient'altro
che spazio di ritorno.

FRAMMENTO D'AUTUNNO

Più lunghe le ombre sui muri.
Più breve il tempo d'amare.

LE MASCHERE

Le indossiamo ogni giorno.
Ma la più bella si stufa.
Ci cambia e ride di noi.
Senza lei...
Che pietosi pagliacci.

LONTANO

Da dove, da quando?
Terribile slittio
e penso a risposte
riempite di suono,
poi nulla.
E a vuoto si passeggia:
atleti del cervello
in questa vita;
che fra determinanti
caracolla e non risponde;
ho paura di dire...
Lontano.

NON E' SPUN-RIVER

Perché impigliarvi
di fretta i soprabiti
col vento e su umide pietre?
C'è nel luglio grigio-azzurro
ci s'abbandona al nero rotolare:
semi di papaveri sui nomi.
Non simulate preghiere:
convenienze sociali del giorno.
Passeggiate! è meglio!
Sulla collina zebrata d'erba e vinacci
da noi non godute
trovate in flora e fauna
avvicchiate che muore;
una promessa d'amore.

Antonio Canegallo

L'attività di un centro culturale che privilegia
teatro e mass-media

Carlo Montelaghi

A Sesto S. Giovanni (Milano) il CGS Rondinella ha espresso il «Laboratorio S.d.C.» (sala della comunità) che ha dato il via ad attività ed iniziative di cui diamo una relazione sintetica.

1. In collaborazione con il SITE (scuola per l'innovazione tecnico-educativa, via Copernico 7, Milano) ha organizzato un breve corso-laboratorio di «Linguaggio mimico-gestuale e drammatizzazione». Il gruppo dei 37 partecipanti ha raggiunto un buon affiatamento ed unità, nonostante le diversità di età e di professione. 15 incontri, due alla settimana, dalle ore 21 alle 23, per un totale di 30 ore. Costo L. 15.000.

La parte teorica ha offerto una panoramica generale sullo sviluppo storico del linguaggio gestuale dal novecento ad oggi, con una maggior riflessione sul teatro di Stanislawski, di Artaud, di Grotowsky (con il Living Teatret e Barba) e di Brecht. Si è detto solo l'essenziale, in funzione di stimolo per avviare un personale processo di ricerca, immediato o no.

La pratica di laboratorio ha realizzato una ricerca di identità nel comportamento corporeo, attraverso:

— un ritornare in possesso della propria spontaneità, senza seguire schemi particolari (per esempio, con il mimo);

— un rapportarsi alla realtà che diviene analisi critica della stessa realtà (brani musicali ascoltati e poi oggettivati col gesto - episodi appena abbozzati raccontati da tutti, dove ognuno crea la sua partecipazione come personaggio o come oggetto);

— una maggior possibilità di analisi di un gesto comune (aprire la porta...) che procura un guadagno nel coordinamento del ritmo di un movimento, in quanto composto di più gesti personalizzati;

— la capacità di una gestualità collettiva come partecipazione di tutti nell'esprimere un sentimento, una sensazione, una convinzione, un punto di vista;

— un uso dell'espressione teatrale come la più idonea a far confluire e prorompere le potenzialità ludiche dei partecipanti.

2. Nuovamente in collaborazione col SITE, un breve corso-laboratorio di «Introduzione alla problematica dei linguaggi audiovisivi nei mass-media», per avviare ad un'analisi critica dei linguaggi e dei contenuti con cui i mezzi di comunicazione di massa diffondono informazioni e cultura.

Partecipanti 34; durata e costo, come il precedente.

Relazioni di esperti, impiego di audiovisivi, proiezioni di film, esercitazioni pratiche con un impianto TV; i partecipanti, essendo coscienti di essere nella posizione di ricettori della comunicazione di massa, ricostruiscono i meccanismi di produzione per inserirsi nella prospettiva di emittenti, stabilendo così le premesse per una comunicazione sociale.

Il programma contiene argomenti ben scelti:

— la comunicazione: informazione e messaggio; emittente e ricevente; medium e codici;

— il linguaggio delle immagini: linguaggio; linguaggio verbale e iconico; codici iconici; let-

tura di messaggi iconici della pubblicità; immagini grafico-pittoriche e di natura fotografica; variabili della tecnica della comunicazione fotografica; riferimenti alla pubblicità; riferimenti al linguaggio cinematografico;

— comunicazione televisiva: medium e messaggio; «audience»; «l'uomo televisivo»; la TV locale; il pubblico accesso;

— quotidiani e periodici: informazione e disinformazione attraverso la stampa; cultura di massa e cultura locale;

— correnti culturali del '900 e mass-media;

— esercitazioni di «lettura»: visione e commento di un film «d'autore» o «di produzione»; analisi linguistica; individuazione dei diversi livelli di lettura (due incontri);

— esercitazione di «scrittura»: ciò che avviene «dietro lo schermo»; la costruzione dell'immagine e della sequenza; definizione di campi e piani; narrazione e montaggio (l'esercitazione verrà approfondita durante due incontri).

Il gruppo ha seguito con interesse le lezioni audiovisive sull'espressione e comunicazione della fotografia, come linguaggio non neutrale, con la conseguente ricerca dei codici iconici. Le lezioni sul linguaggio cinematografico con «Suspicion» di Hitchcock e le due parti di «Ivan il Terribile» di Eisenstein, si sono sviluppate sull'analisi e sulla costruzione del film. Anche le lezioni sui quotidiani e sui periodici hanno avuto successo. Dalla storia della concentrazione delle testate alla costruzione del linguaggio stampato: giornale e fumetto (unità linguistiche, simboli, personaggi, temi, atteggiamenti, valori). Qui si è lavorato di pennarello, forbici e colla.

Le lezioni sulla TV, spaziando dalla pratica, sia pur breve, in uno studio TV, alla storia e all'analisi, hanno dato suggestive intuizioni per entrare nel territorio del senso del fenomeno televisivo.

3. Il «Laboratorio S.d.C.» ha invitato la compagnia romana «Teatro 23» che ha rappresentato «Chi crede il popolo io sia», musical in due tempi di Pasquale Campanelli.

4. Ha programmato ogni settimana un film da cineforum per il cinema parrocchiale Rondinella, fornendo agli spettatori una scheda di informazione e di lettura.

Nel futuro immediato

Per il 1978-79 il «Laboratorio S.d.C.» si dedica ai seguenti interessi:

1. Animazione, con seminari, tavole rotonde e «stages» sull'improvvisazione teatrale, sulla costruzione e uso di pupazzi e maschere, sull'uso creativo ed espressivo dei linguaggi audiovisivi;

2. seminari sulla condizione giovanile, scuola e società, sul fatto giovanile e sulla sua esperienza morale-religiosa;

3. «Esperienze» di fede e di religione, nel privato e nel sociale; problemi di morale (tra cui un seminario per insegnanti e genitori sulla tossico-dipendenza);

4. corsi per insegnanti, sull'insegnamento della cultura scientifica, dell'educazione civica, ecc.

5. teatro: ricerca ed ospitalità a compagnie teatrali che abbiano tecnica per esprimersi;

6. cinema: oltre alle tecniche tradizionali di proiezione e discussione, si ricercherà un contatto maggiore con il pubblico in genere e con le diverse categorie;

7. in collaborazione con il «Gruppo Immaginazione», si organizzerà un seminario sui linguaggi alternativi (corporeo, gestuale, sonoro, grafico) con particolare riferimento alla comunicazione non verbale per un pieno sviluppo delle capacità conoscitive e comunicative.

In particolare il seminario si rivolge all'improvvisazione teatrale in quanto recitare (così come vivere) consiste nel combinare le idee individuali nelle collettive, nel coordinare e sviluppare talenti personali entro e a servizio della comunità.

Il seminario si articola in 14 incontri di due ore (dalle ore 21 alle 23). Quota di iscrizione: L. 20.000. Contenuti:

— ricerca e cognizione dei messaggi non verbali;

— sviluppo della concentrazione singola (vista, tatto...) e coordinazione;

— stimolo all'improvvisazione;

— approfondimento delle possibilità di interiorizzazione e successiva esplicazione per il tramite di gesto - suono - segno - canto;

— vari stadi di relax con agganci alla comunicazione, soprattutto non verbale;

— rapporti di gruppo;

— pratica di improvvisazione teatrale: sia senza testo scritto che con il testo scritto.

“I mass-media devono rispettare i bambini”

Adriana D'Innocenzo

Ancora un convegno ma per approdare a che cosa? E' diventata una professione quella di «convenire», o anche un'operazione turistica. Ma questa volta non si è avuto la sensazione di vuoto culturale, né di parata formale, e nemmeno ci sono stati i soliti inconcludenti duelli verbali. Si sono viste esperienze concrete, percepito una dinamica operativa, sentito il peso di prodotti culturali al Colloquio-Incontro sul «Cinema canadese per ragazzi» svoltosi a Roma il 20-21 novembre u.s. all'Auditorium F.S. Cilenti, via di Villa Patrizi, promosso dall'Ambasciata del Canada in Italia, l'Istituto di Cultura Canadese, i Governi del Québec e dell'Ontario in accordo con l'AGIS, l'ANICA, il FAC. L'idea portante di tutto il colloquio è stata «i mass-media devono rispettare il bambino»; tradotta in una operazione nazionale, pubblica e privata, condivisa da operatori canadesi della comunicazione sociale, registi, programmatori e produttori partecipanti al convegno.

I fatti e le opere presentate hanno provato che l'idea non è uno dei tanti principi universali che rimangono scritti nei verbali ufficiali dell'ONU o dell'UNESCO. In tutti gli interventi si sentiva una viva simpatia per il mondo dei bambini, e non è mancata la denuncia di quelle società che considerano l'infanzia «una cosa trascurabile».

Robert Roy, direttore del Servizio Trasmissione della Gioventù di Radio-Canada afferma: «Oggi il bambino è assalito da una moltitudine di immagini e di parole che non sono state concepite per lui. E' un mondo di violenza, di conflitti, di guerre e di consumismo che entra nella

sua casa attraverso la televisione. Ed è proprio per questo che la televisione per i ragazzi e tutte le trasmissioni dedicate a loro, sono più importanti che mai. Queste trasmissioni devono, quindi, essere fatte meglio, devono essere più attraenti e più adatte a creare un equilibrio, che si rischia di non ottenere altrimenti, fra il mondo degli adulti così come viene loro presentato, quanto di esso riescono a comprendere ed il loro piccolo mondo».

Pienamente cosciente di questa responsabilità, Robert Roy è intransigente per tutto quello che riguarda la necessità dei ragazzi e con instancabile impegno elabora, insieme ai suoi collaboratori, un insieme di trasmissioni suscettibili di elevare il livello della presa di coscienza del bambino sempre, però, divertendolo ed informandolo. Non bisogna mai perdere di vista i diritti dei ragazzi e ciò significa, per Roy, agire in senso positivo.

Una televisione per i ragazzi deve innanzitutto farsi interprete delle esperienze che essi vivono ogni giorno, offrire la testimonianza di un universo che è loro familiare e guidarli nella loro presa di coscienza della realtà. Se spesso occorre percorrere le strade della fantasia per poter rispondere alle necessità di questo pubblico, bisogna in egual misura preoccuparsi dei valori che vengono presentati, dei modelli che vengono proposti e dei comportamenti che vengono mostrati come esempio.

Fra i registi cinematografici e televisivi, il più applaudito è stato André Malençon, forse per la sua intensa comunicativa: un giovane regista che ha studiato psicologia all'Università di

Montreal dopo aver lavorato un anno in Perù. Prima di dedicarsi al cinema ha esercitato la professione di psicologo-educatore tra i ragazzi difficili della casa di rieducazione di Boscoville. A Roma sono stati proiettati tre suoi films: «*Le violon de Gaston*», «*Les tacots*», «*Come le sei dita della mano*», l'ultimo suo film scritto — dice — per i bambini dai sette ai settanta sette anni. Malençon vi racconta tre episodi, vivaci, semplici, incisivi che hanno la forza di interessare i bambini, di farli ridere e sentire protagonisti. Non cade nel moralismo scontato e irritante; si preoccupa di presentare personaggi veri e le avventure che tutti i ragazzi in ogni paese inventano e vivono. Con una naturalezza disarmante, perché non professionale, sei ragazzi trascorrono le loro vacanze. Creano la loro «banda», sono quattro ragazzi e due bambine, nella quale è possibile entrare solo dopo aver superato cinque prove selettive. Le loro giornate passano inventando storie nuove attorno ad un Portoghese solitario e misterioso che attira la loro curiosità. Ed è proprio perché vogliono sapere troppo che finiscono nei

guai. Il finale è allegro, buffo, piacevolissimo, senza bla-bla-bla. Un film dal linguaggio semplice, non banale né gratuito; un soggetto popolare, non volgare ma originale.

I ragazzi attori li ha scelti girando in sei scuole, incontrando personalmente 1300 ragazzi. E' stato questo, dice Melançon, il momento più bello del mio lavoro: vedere, ascoltare, giocare con tanti ragazzi; capirli inventori di nuove situazioni più che imitatori, attraverso il loro linguaggio che non è verbale ma gestuale e affettivo.

L'Ambasciata Canadese in Italia, che ha sede a Roma ha organizzato una interessante cineteca con molte opere: lungo e cortometraggi, cartoni animati, videotape, documentari e films per ragazzi, in lingua inglese francese e italiana; la mette a disposizione di scuole e centri culturali. Perché conoscere un altro paese, anche solo attraverso i mass-media, è sempre scuola di umanità e di socialità.

E in questo '79, anno del fanciullo, anche in l'Italia farà stravedere.

Alcuni FILM CANADESI in 16 mm disponibili presso l'Ambasciata

Via G.B. De Rossi, 27 - Roma - Telefono 85 53 41

● Di Beverly Shaffer, nella serie «Ragazzi del Canada»:

BENOIT. Un quebecchese di 11 anni che ama suonare il violino e che si diverte anche come qualsiasi ragazzo normale della sua età.

VERONICA. Una bambina polacca che vive a Toronto e aiuta i suoi genitori nella pasticceria.

I'LL FIND A WAY. Una bambina italo-canadese a Toronto affetta di spinabifida in una scuola per handicappati.
(Oscar 1978, Hollywood).

BEAUTIFUL LENNARD ISLAND. Di un bambino che vive su di un'isola, in un faro isolato dal mondo.

GURDEEP SINGH BAINS. Un bambino indiano americano che vive nella Founteain Reserve della Columbia Brit.

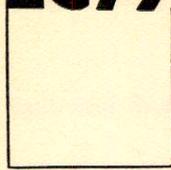
MY NAME IS SUSAN YEE. Una bambina cinese vittima dell'urbanismo di Montreal.

MY FRIENDS CALL ME TONY. Un bambino cieco di dieci anni che vive a Montreal.

● Di Andre Malençon:

LE VIOLON DE GASTON. Gastone, ottimo giocatore di hockey sul ghiaccio e appassionato violinista... che fare per mettere insieme i due hobbies?

LES TACOTS (I vecchi scassoni). Le cose strane che possono accadere in una classe durante una lezione

EG79

VOGLIO FARE L'OPERATORE TV, IL CAMERAMEN, L'AIUTO REGISTA...

CHI ME LO INSEGNA

All'Istituto di Stato per la cinematografia e la Televisione di Roma anni addietro venivano anche dall'America. Perchè una volta — ricorda Rodolfo Tritapepe — la scuola di via della Vasca era la più bella del mondo. E' stata rovinata dai professionisti della contestazione e dal disinteresse delle autorità. Ciò nonostante la frequentano ancor oggi seicento allievi, anche se il teatro di posa è chiuso perché pericolante. Ci sono giovani che vengono tutti i giorni da Napoli per seguire le lezioni; altri per pagarsi questi studi lavorano a mezzo impiego; molti altri che vorrebbero venire sono esclusi per mancanza di spazio.

Ma alla fine a che servirà il «pezzo di carta» che li diploma cameramen, operatori fotografici di scena, fonici, tecnici audio, montatori, tecnici dell'animazione ecc. quando la stessa RAI è perplessa ad assumerli?

Se è così, dobbiamo porci qualche altra domanda anche se forse non riusciremo a trovare subito le risposte.

L'industria dei mass-media ormai gigantesca ha o no bisogno di professionisti?

Le scuole — le poche esistenti — che dicono di prepararli, lo fanno realmente o sono solo una facciata pubblicitaria dietro alla quale ci stanno vuoto culturale, miseria di mezzi, mancanza di maestri, progetti velleitari?

Introducendo nella scuola dell'obbligo, come si va dicendo in queste settimane, il linguaggio iconico e le tecniche dei mass-media, chi saranno gli insegnanti? Perchè non penso sia suffi-

ciente avere in casa la TV a colori, i soldi per una cinepresa o un proiettore dia o in superotto, per sentirsi maestro in comunicazione sociale.

I giovani che volessero oggi in Italia imparare a fare cinema, diventare operatori televisivi, segretari di produzione, assistenti alla regia... quale scuola potranno frequentare?

Quest'ultima domanda ce l'hanno rivolta in molti. Ed è proprio a questi che vogliamo rispondere per primi.

LE SCUOLE DI NOSTRA CONOSCENZA

ISTITUTO DI STATO PER LA CINEMATOGRAFIA E LA TELEVISIONE. Roma, via della Vasca Navale 58, tel. 5582741/42/43.

Si richiede: la licenza di 3^a media.

Corsi: durano 5 anni e si concludono con l'esame di Stato.

Sezioni: Operatori e Cameramen; Fotografi di scena e Fotoreporter; Montatori; Fonici e Tecnici audio; Tecnici dell'animazione; Grafici pubblicitari; Aiuto scenografi; Segretari di edizione e di produzione; Assistenti alla regia e Segretari di produzione Tv.

ISTITUTO DELLO SPETTACOLO-CINEMA E TV DEL COMUNE DI MILANO. Milano, via Campo Lodigiano 4, tel. 806205 (scuola diurna).

Corsi: per Operatori di riprese cine-tv; Operatori audio cine-tv; Segretari di edizioni e produ-

zione cine-tv; Grafici cine-tv: durata 3 anni; Sviluppatori e stampatori cinematografici; Ausiliari di riprese cine-tv: durata 2 anni.

Frequenza: obbligatoria - 32 ore settimanali.
Si richiede: la licenza di 3° media.

Costa: L. 20.000 annue.

Rilascia: un diploma delle varie specializzazioni che può dare punteggio per la partecipazione a concorsi regionali.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA. Roma, via Tuscolana 1524, tel. 7490046.

Durata dei corsi: biennali (diurni).

Ammissione: per concorso (non sono richiesti particolari titoli di studio. Esistono invece limiti di età).

Corsi: due branche: pratiche e realizzazioni audiovisive (regia, sceneggiatura, montaggio, direzione degli attori, organizzazione della produzione) e tecnologie audiovisive (ripresa cinematografica, registrazioni videomagnetica, registrazione del suono, riprese speciali, materiali sensibili e sensitometria).

Rilascia: diploma.

CIAC, CENTRO ITALIANO DI ADDESTRAMENTO CINEMATOGRAFICO PRESSO IL CENTRO DI FORMAZIONE PROFESSIONALE «OPERA DON ORIONE». Roma, via della Camilluccia 112, tel. 340872.

Corsi: per cineoperatori da riprese, gratuiti (due anni).

Si richiede: la licenza di 3° media.

Frequenza: obbligatoria.

Rilascia: un attestato di qualifica professionale.

FAC, FILM ARTE E CULTURA: presso Agis. Piazza Luigi di Savoia 24, Milano, tel. 2041151 (ogni regione ha un FAC; i FAC si occupano della diffusione del cinema d'arte e cultura).

Presso il FAC di Milano è iniziato un corso di specializzazione professionale che si articola in 3 anni (ottobre-maggio) come segue:

1° anno: indagine teorica sulla storia del cinema;

2° anno: teoria e pratica del montaggio e della sceneggiatura;

3° anno: gruppi di lavoro riuniti in un collettivo per la realizzazione di un mediometraggio.

Iscrizione: libera.

Costa: L. 25.000 annue.

Rilascia: attestati di frequenza e di interdisciplinarietà.

Per il recapito di altre scuole si suggerisce di rivolgersi agli Assessorati competenti delle singole Regioni.

CIVICO ISTITUTO PROFESSIONALE PER IL CINEMA. Milano, via Campo Lodigiano 4, tel. 806205 (dopo le ore 19).

Corsi: serali, dalle 19 alle 22, dal lunedì al venerdì. Il sabato è riservato per eventuali riprese in esterni.

Materie: tecnica di ripresa; edizione e organizzazione; scenografia; psicologia delle comunicazioni di massa; estetica e storia del cinema; linguaggio cinematografico; montaggio; sonorizzazione.

Durata: 3 anni.

Si richiede: il titolo di scuola media superiore. Per gli autodidatti è previsto un esame culturale.

Costano: L. 20.000 annue.

Rilascia: è la Regione che rilascia un attestato di qualificazione professionale.

Presso la stessa scuola si tengono (sempre serali):

CORSI PER DISEGNATORI DI CARTONI ANIMATI: abbracciano la tecnica per realizzare completamente il cartone animato.

Si richiede: la licenza di 3° media.

Costano: L. 20.000 annue.

Rilasciano: un attestato di qualificazione professionale.

UNA SCUOLA BOTTEGA

Non siamo in grado di esprimere un giudizio sulla serietà di queste scuole, sulle motivazioni e attitudini di chi le frequenta. E' certo apprezzabile il loro coraggio ancora pionieristico in Italia, perché in linea di massima non è ancora possibile arrivare a conoscere sui banchi di scuola, nemmeno teoricamente, i linguaggi e le

tecniche dei mass-media. In questa scienza sarebbe poi velleitario pretendere di diventare esperti senza strumenti. Sarebbe come imparare a guidare l'automobile senza mai salirci sopra.

L'esperienza condotta negli Stati Uniti dovrebbe poi convincerci che la scuola di cinema-TV può favorire la formazione di professionisti autentici e di valore.

Alcuni dei più significativi esponenti della nuova generazione sono usciti dalle aule dell'università. George Lucas regista di «Guerre stellari», «L'uomo che fuggì dal futuro»; Paul Schrader sceneggiatore di «Taxi Driver» e regista di «Bleu Collar»; Steven Spielberg regista di «Incontri ravvicinati del terzo tipo», (record di incassi a ogni film), tanto per fare tre nomi, sono usciti dalle scuole del cinema della California.

In Italia al contrario, ho sentito registi, tecnici e professori squalificare il centro sperimentale della cinematografia o altra scuola perché a mala pena insegna l'abc del cinema.

Infatti gli italiani che hanno sfondato sono tutti autodidatti. Nanni Moretti ai giovani che gli chiedono come ha fatto ad arrivare, risponde fino alla noia: «Fai da te. Io ho imparato da solo. Né frequentando scuole, né passando per tappe da cui magari non esci per anni, come l'aiuto regista. L'essenziale è la passione vera. Potersi dedicare completamente al cinema senza considerarlo un'alternativa, magari agli studi universitari».

Personalmente condivido di più Alberto Lattuada che ripropone la «bottega» rinascimentale. «Penso che seguire la fattura di un film per tutto il ciclo permetta di imparare quasi tutto.

(Se hai le attitudini). Là almeno sai con chi hai a che fare. Invece per le scuole non sempre tutto è chiaro e decifrabile. E' facile finire in una scuola fasulla, che poi è una fabbrica di illusioni. Bisogna essere sicuri delle proprie scelte e sapere che occorre tenacia e spirito di sacrificio. La cosa più importante è quella di avere delle idee. L'asfissia del cinema d'oggi è data dalla mancanza di idee». Ma forse vale ancora oggi il proverbio: «chi ha il pane non ha i denti; e chi ha i denti non ha il pane».

Giovani con le idee ce ne sono anche oggi, ma purtroppo non tutti hanno i soldi o la raccomandazione che permetta loro di impugnare una cinepresa o lasciarsi catturare da una rete televisiva. La scuola potrebbe essere una maniera più civile per acquistarsi il diritto di entrare nell'industria della comunicazione sociale magari senza dover vendersi o sentirsi costretto a comprare.

Ma in attesa di altra scuola, per ora supplisco le tante TV e radio private che, oltre ad essere spazi di libertà di pensiero e di espressione, sono anche scuola-bottega per alcuni giovani che cercano una qualificazione professionale per una sociale utilizzazione delle loro capacità, e uno sbocco d'impegno lavorativo.

I COPIONI TEATRALI DI ESPRESSIONE GIOVANI 1978

La croce di Padre Marcello
dramma in tre atti di Mario Fratti

L'abbraccio
dramma teatrale di Pier Carpi

La gabbia: storie vere di minorenni in riformatorio
dramma teatrale di Luigi Melesi
musiche di Luciano Scaglianti

Il circo del signor Augusto
traccia teatrale per uno spettacolo di clowns di Bano Ferrari

Il villaggio: progetto n. 2 per un lavoro sulla transizione
del Teatro dell'Arca

Serapio e Erbabuona
fiaba in tre quadri di Jorge Diaz

Qualcosa da raccontare sul Natale
spettacolo da veglia di Jorge Diaz.

**Mentre il cinema è in crisi
il boom delle pubblicazioni sul cinema**

Mario Paggi

Ormai anche la letteratura italiana sul cinema non può più essere considerata da terzo mondo. Si può dire che ogni settimana ha la sua novità. L'ultima che conosciamo è edita da La Scuola di Brescia: *Cineproposte, 120 film in 16 mm*, di Alberto Pesce, lire 5.500. Di grande utilità, la guida bibliografica dopo ogni film.

Il titolo di questa nostra rassegna di libri di cultura cinematografica lo abbiamo preso da uno di essi, da *Leggere il cinema* di Barbera e Turigliatto edito tra gli Oscar Mondadori, lire 5500. Leggere il cinema oggi è diventato non solo una moda ma anche una necessità perché oltre agli immancabili snobbisti, agli esibizionisti, ci sono anche coloro che desiderano approfondire questa settima arte, penetrarne i messaggi, essere in grado di criticarla; non vogliono lasciarsi condizionare dal suo potere ma gustarne maggiormente i capolavori e anche familiarizzare con il suo linguaggio. Anche i libri possono essere d'aiuto per una crescita culturale e forse anche per una ripresa creativa che ci dovrebbe far uscire da questa persistente crisi del cinema che travaglia soprattutto gli operatori economici.

Leggere il cinema è un'antologia critica di scritti sul cinema, destinata a sostituire un classico dello stesso genere: *L'arte del film*, a cura di Guido Aristarco, antologia pubblicata nel 1950, quasi trent'anni fa. «E trent'anni — scrive Di Giammatteo — per la cultura contemporanea e per il cinema in particolare, costituiscono un intervallo di tempo enorme. Dunque questa nuova proposta ha innanzitutto un

carattere di aggiornamento: occorre documentare l'opera delle scuole e delle tendenze che sono succedute da allora ad oggi, in un periodo che da tale punto di vista si è dimostrato particolarmente ricco. E' il primo scopo, il più urgente: l'utilità pratica, per dir così». L'antologia, di cinquecento pagine, nelle ultime pagine ci offre scritti preziosi di Maurice Merleau Ponty, Alexandre Astruc, Mava Dereu, Marshal McLuhan, Noel Burch, Pier Paolo Pasolini, Jean-Louis Comolli, Gene Youngblood, Michael Wood e Roland Barthes.

Un altro studio interessante, frutto di una lunga ricerca linguistica è quello di Sergio Raffaelli: *Cinema, film, regia* (Bulzoni, lire 7.500). Non c'è termine tecnico o specialistico legato allo spettacolo, antico e moderno, che sfugge al suo esame. E' senza dubbio un saggio riservato agli iniziati, ai cinefili da università o biblioteca. I libri che si vendono bene sono le raccolte di recensione di films. Giovanni Grazzini è al terzo della sua serie:

Gli anni sessanta in cento film, Universale Laterza, lire 3.300.

Cinema settanta in cento film, Universale Laterza, lire 2.800.

Cinema 77 è l'ultimo — Universale Laterza, lire 3.300.

Raccolgono le sue recensioni critiche pubblicate sul «Corriere della Sera», alcune delle quali potrebbero entrare nelle antologie letterarie per lo stile personale, l'intuizione lucida, l'originalità modello: arte nell'arte.

Tullio Kezich è al suo secondo volume; dopo

il *Millefilm* ecco *Il Centofilm*, Il Formichiere, lire 4.000. In quest'ultimo, che l'editore chiama «libro satellite», Kezich ha fatto ricorso, oltre che a «Panorama», anche alle critiche apparse su «La Repubblica» e a materiale inedito «Tutto è stato ridotto — scrive nella grafica presentazione l'editore — rivisto e aggiornato per rientrare nella dimensione di una scheda idealmente ripartita (soggetto, notizie, giudizio)».

A questo punto mi rendo conto che le indicazioni che sto scrivendo sono forse più emotive e da bancarella che scientifiche e da biblioteca. Dovrei invece ragionarci su un poco per accontentare i temperamenti scientifici, e suddividere il tema in titoli e sottotitoli. Ad esempio:

- la comunicazione sociale e le sue problematiche;
- storia del cinema;
- le cinematografie;
- il cinema: aspetto semiologico, semiotico, semantico;
- cinema: la psicologia;
- cinema e industria;
- cinema e società;
- cinema: aspetti pedagogici e didattici;
- cinema e arte;
- cinema e morale...

Ed elencare dopo ogni voce almeno una ventina di volumi con autore, titolo, editore, città, data, numero di pagine, prezzo. Ma chi avesse queste esigenze mi scusi per questa volta; e se ne avesse proprio bisogno gli consiglio di consultare una biblioteca specializzata.

Prima di chiudere, ancora tre libri scelti alla prima maniera: *Pollack - Sydney Pollack*, una biografia del regista attore americano, scritta

da Franco La Polla, La Nuova Italia editrice, il Castoro Cinema, lire 2.000.

Pollack è un regista che ha fatto molto scrivere ai critici con le sue opere: «Non si uccidono così anche i cavalli?», «Corvo rosso non avrai il mio scalpo», «Come eravamo», «I tre giorni del condor», «Un attimo di vita» e altre.

Franco La Polla è tra i più attenti lettori dell'ultimo cinema americano, quello dopo il '68; sul tema ha dedicato un suo studio denso di osservazioni acute: *Il nuovo cinema americano* Marsilio, lire 6.500, in cui esamina con notevole capacità di analisi quasi tutte le opere «rivoluzionarie» di questo decennio.

Da ultimo, l'elegante e illustratissimo volume *100 film da salvare* di Fernaldo Di Giammatteo, Mondadori, lire 15.000. Dice di aver interpellato 19 critici e storici del cinema di varie nazionalità e in base alle loro preferenze ha fissato una classifica di «100 film da salvare», per poi redigere su di essi altrettante schede storico-critiche. La perplessità espressa da Di Giammatteo nei confronti delle scelte della giuria — lo dice lui stesso — è condivisa ampiamente da molti. E' stato detto che in alcuni casi si ha l'impressione che gli «esperti» si siano rifatti a titoli molto parlati, piuttosto che ad una scrupolosa conoscenza diretta delle opere. E' facile il sospetto se si pensa che «Ladri di biciclette» di De Sica, che non appare tra i 100 salvati, in una precedente graduatoria di 117 esperti era risultato al terzo posto.

Ma ciò non toglie i pregi dell'opera che insieme ad altre costituisce uno stimolo non trascurabile alla conoscenza della storia del cinema ed un contributo valido alla definizione di alcune tappe e alla comprensione dei messaggi in continua evoluzione.

TERESIO BOSCO

PASSAPORTO PER IL CINEMA

Editrice ELLEDICI. Leumann (Torino)

EG79fo
togra
fia

IL CONCORSO

"giovani: angoscia e speranza"

IL CONCORSO E' ANCORA APERTO

Il Concorso Fotografico EG 78 non è chiuso. La giuria ha deciso di tenerlo ancora aperto e di prolungarlo sino al 30 settembre 1979 dietro richiesta di alcuni gruppi giovanili e di fotografi singoli che desiderano partecipare. In verità a molti è mancato il tempo e le occasioni per fotografare il tema del concorso, originale e complesso, molto diverso dai concorsi che propongono il solito paesaggio, la messa in posa, la natura morta o il soggetto d'arte.

Ci siamo accorti di aver proposto un tema non da concorso ma da reportage e che ha trovato i concorrenti impreparati a fotografare l'animo vivo dei giovani, le loro passioni, le frustrazioni e ribellioni, le conquiste e le sfide, la loro partecipazione alla vita sociale. E' chiaro che il concorso esige non tanto foto d'arte alla solita maniera, ma foto «documento», «psicologiche», «sociali», «politiche», «religiose».

ALCUNE PRECISAZIONI

1. L'obiettivo primo del concorso non è la classificazione delle opere concorrenti né la loro premiazione, ma la ricerca collettiva e la traduzione in immagini della condizione giovanile (e non riduttiva all'Italia), dai primi anni di scuola, fino alle diverse occupazioni o disoccupazioni; si deve fotografare dei giovani, il mondo interiore, familiare, scolastico e lavorativo, sportivo e artistico. L'obiettivo è quindi una lettura

per immagini della condizione dei giovani che faccia pensare seriamente anche gli adulti. Le fotografie saranno montate in una mostra documento-proposta.

2. Non necessariamente una fotografia deve esprimere contemporaneamente i due sentimenti emblematici proposti dal tema.

3. Il termine «giovane» lo si deve intendere nel senso più ampio possibile, dal bambino al trentenne.

4. Le dimensioni delle fotografie richieste dal regolamento ammettono eccezioni. In vista della mostra sono preferibili fotografie in formato grande.

5. Fin ora hanno aderito in ventinove per un totale di settantaquattro fotografie e diapositive.

IL TEMA DEL CONCORSO

«Giovani: angoscia e speranza» è il tema del primo CONCORSO FOTOGRAFICO indetto da EG '78 con il patrocinio della «Regione Lombardia» e del «Comune di Milano».

Può partecipare chi riesce a vedere attraverso l'obiettivo e a riprodurre su fotografia in bianco-nero o a colori i due stati d'animo che caratterizzano i giovani d'oggi: l'angoscia e la speranza.

Il perché dell'angoscia giovanile che diventa bloccaggio psicologico e sociale, rabbia e vio-

lenza, si può individuare nell'attuale mancanza di senso, nella paura di un domani vuoto di prospettive; nell'esperienza quotidiana di inutilità, emarginazione, strumentalizzazione; nella caduta dei miti, nella crisi dell'ideologia e morte di ogni utopia. Ma questa loro angoscia è anche una domanda di senso, un bisogno di vivere nuovo.

Le esperienze tentate dai giovani contengono una risposta, una speranza, un progetto per una nuova qualità di vita in cui viene recuperato il «personale» con rinnovati rapporti umani e sociali; i valori della giustizia, dell'amore, del sesso, dell'autenticità; un originale senso morale che condanna l'individualismo anticomunitario, ed un collettivo spersonalizzante.

IL REGOLAMENTO

1. Possono partecipare fotografi dilettanti e professionisti, ed è consentito l'uso di qualsiasi tipo di fotocamera e obiettivo.
2. La gara è articolata in tre distinte sezioni:
 - a) fotografia in bianco-nero (formato minimo 18 x 24 cm);
 - b) fotografia a colori (formato minimo 18 x 24 cm);
 - c) diacolor (due formati: 6 x 6 cm oppure 18 x 24 mm).Si può partecipare anche con una sola fotografia, o al massimo con sei foto per ogni sezione.
3. I concorrenti di ogni sezione saranno suddivisi in due categorie, secondo l'età:
 - a) prima categoria fino al 18° anno di età escluso;
 - b) seconda categoria, oltre il 18° anno di età incluso.
4. I premi sono nove per ogni categoria.
5. Oltre alle diciotto fotografie premiate, la Giuria ne segnalerà altre che insieme ver-

ranno messe in mostra in uno dei centri esposizioni del Comune di Milano, e si spera anche in altre città d'Italia che accetteranno di far conoscere il mondo dei giovani attraverso la fotografia.

Le fotografie giudicate di alto valore artistico e socio-culturale verranno pubblicate in un volume-catalogo.

6. La Giuria sarà composta da cinque esperti di fotografia e da cinque giovani.
7. Le opere dovranno essere inviate entro il 30 settembre 1979 franco di ogni spesa, a: Concorso fotografico «ESPRESSIONE GIOVANI '78», Via Rovigno 11/A, 20125 Milano.
8. Le stampe in bianco-nero ed a colori non saranno di norma restituite. Le diapositive, non premiate, e non proiettate alla mostra, verranno restituite, a nostra cura, in breve giro di tempo.
9. I vincitori saranno invitati ad inviare i negativi prima di ricevere il premio.
10. La partecipazione al concorso implica automaticamente il diritto di prelazione da parte della rivista EG, che potrà utilizzare il materiale fotografico previo accordo con l'autore.
11. La partecipazione al concorso implica l'accettazione incondizionata del presente regolamento.

I PREMI

Il premio sarà assegnato ai primi tre di ogni sezione (bianconero, colore, diacolor), in egual valore per le due categorie (fino al 18° anno di età e oltre il 18° anno di età):

- 1° Medaglia d'oro più lire 100.000
- 2° Medaglia d'argento più lire 50.000
- 3° Medaglia di bronzo più lire 25.000



CONCORSO FOTOGRAFICO EG78

col patrocinio della Regione Lombardia
e del Comune di Milano
la rivista "Espressione giovani"

giovani: angoscia e speranza

"GIOVANI: angoscia e speranza" è il tema del primo CONCORSO FOTOGRAFICO indetto da EG '78 con il patrocinio della "Regione Lombardia" e del "Comune di Milano".

Può partecipare chi riesce a vedere attraverso l'obiettivo e a riprodurre su fotografia in bianco-nero o a colori i due stati d'animo che caratterizzano i giovani d'oggi: l'angoscia e la speranza.

Il perché dell'angoscia giovanile che diventa bloccaggio psicologico e sociale, rabbia e violenza, si può individuare nell'attuale mancanza di senso, nella paura di un domani vuoto di prospettive; nell'esperienza quotidiana di inutilità, emarginazione, strumentalizzazione; nella caduta dei miti, nella crisi dell'ideologia e morte di ogni utopia. Ma questa loro angoscia è anche una domanda di senso, un bisogno di vivere nuovo.

Le esperienze tentate dai giovani contengono una risposta, una speranza, un progetto per una nuova qualità di vita in cui viene recuperato il "personale" con rinnovati rapporti umani e sociali; i valori della giustizia, dell'amore, del sesso, dell'autenticità; un originale senso morale che condanna l'individualismo anticomunitario, ed un collettivo spersonalizzante.