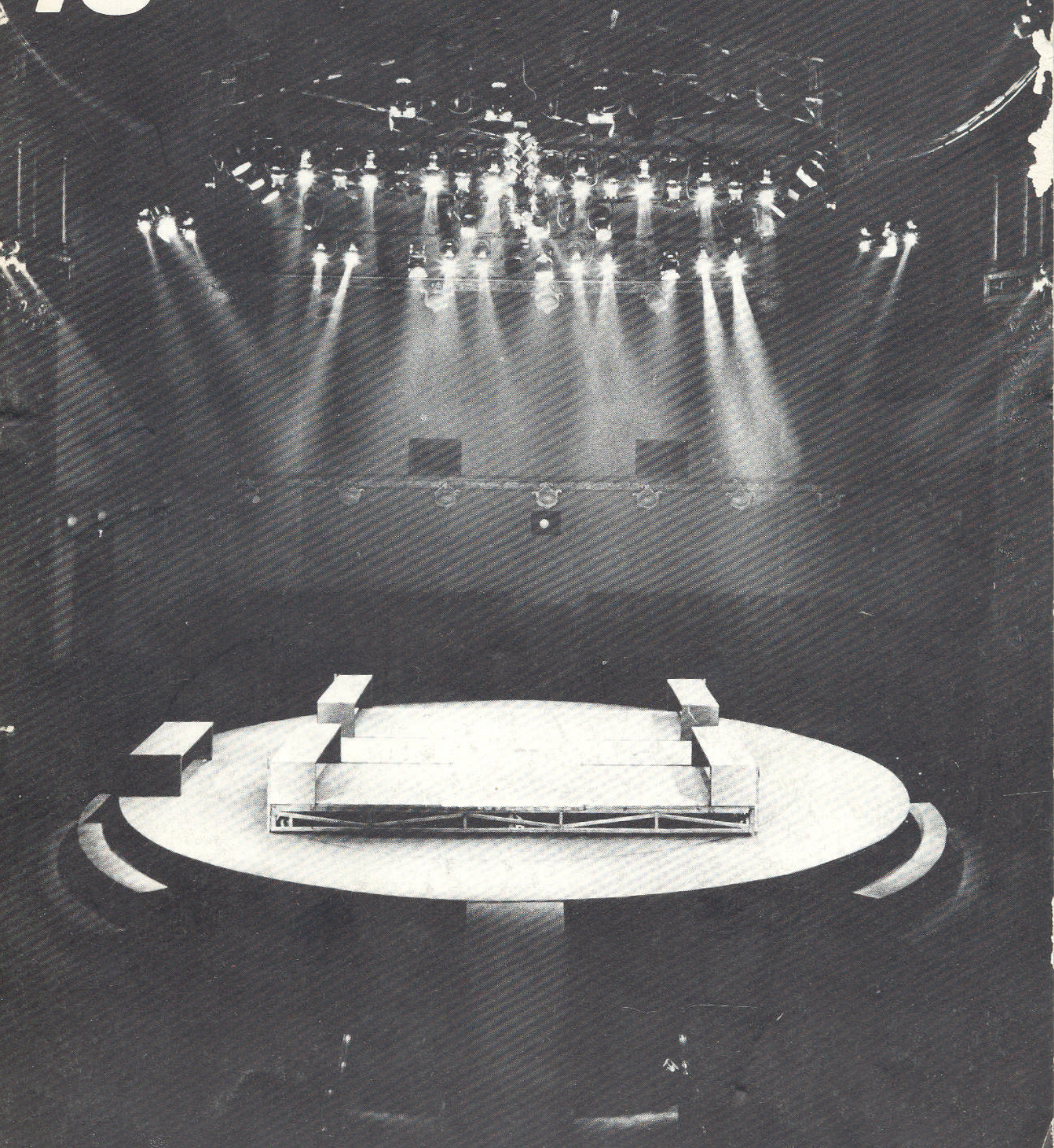


ESPRESSIONE GIOVANI 78



ESPRESSIONE GIOVANI 78

BIMESTRALE - ANNO I - NUMERO 2 - 1° MARZO 1978

REDAZIONE

MILANO - 20125
Via Copernico, 9
Telefoni:
(02) 68.81.751 - 69.03.18

Con la collaborazione
dei C.G.S.
Cinecircoli Giovanili Salesiani

Melesi Luigi, Alvonì Carlo,
Bartolini Bartolino, Blasich
Gottardo, Bombardieri Arturo,
Bongioanni Marco, Chiari
Vittorio, Di Libero Gigi,
Grillo Salvatore, Lever Franco,
Longoni Lorenzo, Pensa Carlo
Maria, Resti Enrico

Corrispondenti

CAGLIARI - 09100
Viale S. Ignazio, 74

Cossu Salvatore

FIRENZE - 50121
Via del Ghirlandaio, 40

Bicego Vittorio, Bruni Giorgio,
Brusasco Mario, Giordano
Pierdante

GENOVA - 16151
Via Rolando, 63

Berto Gino, Campion Primo

MACERATA - 62100
Viale D. Bosco, 55

Nicolini Giulio

MESSINA - 98100
Via Lenzi, 24

Caruso Vincenzo, Olimpico
Simonato

MILANO - 20125
Via Copernico, 9

Bianchessi Federico, Ferrari
Bano, Guslandi Valerio

MOGLIANO VENETO - 31021
Collegio «Astori»

Cagnin Severino, Loro Daniele

NOVARA - 28100
Via Lamarmora, 14

Carretta Danilo

SCANZANO - 80050
Istituto Salesiano

Rabolini William

ROMA - 00156
Via Tiburtina, 994

D'Innocenzo Adriana,
Petrosino Antonio

ROMA - 00185
Via Marghera, 59

Cabras Giuliana, Giudici
Maria Pia, Ossi Maria,
Vincentini Laura

TORINO - 10100
Piazza Maria Ausiliatrice, 9

Bruno Corrado, Ferrero Bruno

VERONA - 37100
Via Provolo, 16

Bazzoli Gianni, Neffari Giancarlo

Amministrazione

EDITRICE ELLE DI CI

10096 Leumann (Torino) - Tel. (011) 95.80.555
Conto corrente postale 2/27196

Abbonamento annuo

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

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

il cartellone di

**EG
78**

numero
due

**Per un teatro
dal volto
umano, 2**



La gabbia
dramma teatrale
di Luigi Melesi
musica degli 'Anawim, 5

editoriale

teatro



**drammatiz-
zazione
e
scuola**

**Problematica
del rapporto
animazione-scuola**
di Gottardo Blasich, 42

**I cinque
non-mass media**
di Luigi & Bano, 48

Padre padrone
di P. e V. Taviani, 33

Allegro non troppo
di Bruno Bozzetto, 36

**Un borghese
piccolo piccolo**
di M. Monicelli, 38

Io & Annie
di Woody Allen, 39

New York, New York
di Martin Scorsese, 40



cinema

**avveni-
menti
e
notizie**

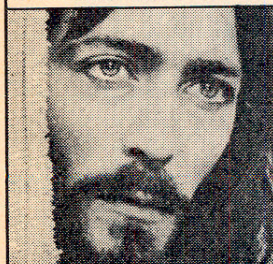
I giovani protagonisti
di GCarlo Milanese, 60

Cineforum, 64

Esperienze nuove, 66

Il Terzo Teatro
di Eugenio Barba, 72

Intervista a Pier Carpi
di Luigi Melesi, 76



fotografia

In copertina:
spazio teatrale

Foto-inserito
Odin
Cuatrotablas
Miky, 71

Concorso fotografico, 70

**segnala-
zioni**

**Due libri
e tre dischi, 78**

Vita e morte di una rivista

Marzo '78: «e fuori tre!»

La rivista è varata, ha preso il largo; ma la strada da fare resta lunga, o anche breve. Pensiamo infatti che, come per l'uomo, la morte, di ogni cosa, non tenga conto degli anni vissuti.

Nel caso specifico di EG siamo convinti che la sua vita sia condizionata dai lettori, meglio, dall'abbondanza o carestia di espressioni giovanili.

Qualche vecchio, in tono un poco acido e pessimista, giudica i giovani d'oggi «degli imbranati» in fatto di creatività, e li considera capaci solo di spendere o distruggere, non di guadagnare e produrre: «e sono abili oratori, e a parole, esperti in tutto, ma pessimi operatori».

Generalizzare però i singoli casi, non è giusto, perché la persona, e i giovani lo sono, non va considerata alla stregua della materia che permette di stabilire, dopo due o tre sperimentazioni, la legge fisica.

La persona è unica e irripetibile, non una prova d'autore.

Ma anche fosse vero che i giovani d'oggi sono meno inventivi di quelli di ieri, forse la causa è da trovare negli adulti che li hanno voluti soprattutto consumatori dei loro prodotti, attuando in realtà la politica del parcheggio giovanile per troppi anni.

La rivista EG potrà essere un ottimo test della creatività dei giovani. Finora ci hanno inviato molte poesie, alcune indubbiamente di pregio. Ma vorremmo, perché l'abbiamo promesso ai lettori, i «ritrovati» delle ricerche teatrali, copioni di spettacoli, scalette o sceneggiature di film a corto, medio o lungometraggio; esemplificazioni o numeri di danze, mimi sperimentati, testi-commento a diamontaggi, descrizioni o anche disegni di scene, coreografie, maschere; drammatizzazioni fatte nelle scuole, commedie o drammi anche di un solo atto, fotografie originali.

Pretendiamo una caratteristica

«Smettila di fare teatro!»

dice Giusy con tono seccato e implorante allo stesso tempo.

L'espressione era giustificata dall'atteggiamento di Alberto, il quale cercava, come al solito, di farsi perdonare dalla sua ragazza un peccato, che però continuava a piacergli, a desiderarlo, e che ancora amava.

In verità Alberto non «faceva teatro», giocava d'azzardo, barava, tentava un rapimento affettivo col volto coperto di ipocrisia, la maschera vecchia quanto l'uomo.

Il teatro, per chi non ha mai fatto teatro, è il mondo della finzione, dell'irreale, dell'utopia; come la favola, per chi ha smarrito la semplicità del bambino, può apparire antivitale, un susseguirsi di situazioni opposte al ritmo spontaneo e concreto della realtà.

Al contrario dovremmo dire, con il protagonista del «Romanzo teatrale» di Bulgakov, che la vita è vera soltanto sulla scena: lì l'uomo celebra il suo eterno gioco con la vita e con la morte.

Mentre intorno, al di là delle quinte, oltre lo spazio scenico, la vita si «teatralizza», diventa spesso una burletta, un ballo in maschera, un sistema di convenzioni superficiali e false.

La «lotta per il teatro» che l'eroe del «Romanzo teatrale» conduce è una lotta per la vita: una fuga dalla vita-teatro per salvarsi nel teatro-vita.

Il teatro è l'uomo

Il teatro autentico è la vita umana, è l'uomo che in mille maniere tenta la sua liberazione, ricerca la sua vera identità, vuole strappare dal suo volto un trucco atavico che non solo lo nasconde ma lo imprigiona.

In qualsiasi genere di spettacolo, la persona (uomo o donna non ha importanza), resta il soggetto più atteso, universalmente il più gradito dagli spettatori di ogni civiltà e cultura.

E della persona ricerchiamo il «punto vivo» che esiste in ciascuno di noi, e che spesso non conosciamo ma che sentiamo di possedere, e che nascondiamo inconsciamente da sempre.

Ma perché ci nascondiamo così a noi, agli altri? perché ricoprirci con le foglie del giardino?

Forse abbiamo paura di essere uomini e donne, poveri e mortali; non vogliamo riconoscere le nostre capacità di amore ma anche di odio. E quanto più il teatro ritrova l'uomo, diventa umano, tanto più è vero, è universale.

La voglia di fare teatro rinata in questo nostro tempo, ci fa pensare, ancora una volta, ottimisticamente sul futuro dell'uomo.

Questo ritorno prepotente al teatro è presa di coscienza della perdita dell'uomo contemporaneo, con volontà conseguente di ritrovarlo; è impegno per una costruzione di veri rapporti interpersonali; è critica ad una società che non considera più l'uomo e la donna insieme, capolavoro e signori della creazione, ma strumenti di potere e merce su cui guadagnarci. Chi cerca il teatro umano lo può trovare in molti testi antichi, giunti a noi attraverso secoli di storia, per nulla impoveriti dall'usura del tempo, anzi, con una certa patina arcaica che gli dona ancor più saggezza, credibilità, drammaticità.

E l'umano lo incontriamo anche nelle improvvisazioni e nelle ricerche di alcuni gruppi giovani di teatro sperimentale, tra i quali i più interessanti ci appaiono il Living Theater, il Teatro Laboratorio di Wroclav, l'Odin Teatret che con linguaggi e forme più attuali esprimono la stessa realtà: l'uomo in situazione. Il teatro quando è umano, è anche moderno sempre.

Un'opera di Sofocle o di Shakespeare, di Molière o di Goldoni, di Cechov o di García Lorca, è certo più moderno e attuale di altre, di cui solo oggi è stata scritta l'ultima pagina.

Il teatro se è autentica espressione di ideali, delusioni, passioni e lotte dell'uomo, dentro la sua vita, anche se magari più grezzo, meno «formale ed estetico» rispetto ad un certo teatro, ha in sé una validità che lo rende «classico».

Il teatro chiede un pubblico vivo

Anche il pubblico ha bisogno di ritrovare la sua dimensione umana, a cui i mass-media oggi, attentano spesso in forma clandestina, spersonalizzando con occulta persuasione gli spettatori meno avveduti e ancora privi di naturali o sociali meccanismi di difesa.

Il teatro è più sincero, e vive se vivo e attivo è il suo pubblico; ha bisogno di calore umano, di partecipazione, di reazioni, non importa se a favore o contrarie.

La sua morte è il pubblico indifferente e passivo.

Nel vero teatro si stabilisce tra pubblico e attori una continua, reale e crescente relazione affettiva.

Un esempio lo troviamo ancora oggi nella «Cantata dei Pastori» di Napoli. Uno spettacolo popolare, in cui la gente interviene spontaneamente «fuori testo», schierandosi emotivamente dalla parte del Bambino Gesù o di mamma sua; redarguendo san Giuseppe con vivacità; invocando dagli Angeli protezione per i loro figli; lottando con astuzia e coraggio contro il Diavolo tentatore.

Questo coinvolgimento totale, espresso con gesti drammatici e un dialogo serrato e improvvisato tra attori e pubblico, trasforma la platea in palcoscenico, anzi in piazza. La gente appassionata di teatro, non per moda o per essere diversi, non ci va per conoscere, per imparare, ma per scoprirsi e creare un rapporto più autentico con se stessa, con gli altri; si lascia coinvolgere affettivamente dai problemi umani, arriva ad una conversione, alla liberazione, ad un impegno sociale.

Al cinema noi probabilmente, cerchiamo il personaggio in cui identificarci, scappando da noi stessi, e usciamo dalla sala divertiti quando abbiamo realizzato la fuga ed una più profonda identificazione del nostro inconscio con un personaggio del film.

A teatro invece non perdiamo la nostra personalità, ma la educiamo. Ci aiuta a capire che forse non siamo quelli che sino allora abbiamo creduto di essere, ma al contrario impersoniamo una realtà sfuggente, molteplice, incerta, riflessa nella vita dell'attore.

L'ambizione dell'autore, degli attori, del regista di un teatro-uomo è certo quella di dialogare con il pubblico, di comunicare con lui, di coinvolgerlo al punto di trasformarlo in «coro» che commenta, condivide o disapprova, giudica l'azione e i personaggi con voce e applausi moderati o deliranti.

A questo punto il teatro non è più fine a se stesso, non resta solo spettacolo ma, fatto per divertire gli uomini, li aiuta a trasformarsi, a crescere, e a trasformare il mondo a misura d'uomo.

Il giorno in cui la scuola, gli insegnanti, capiranno, o meglio saranno convinti che l'obiettivo primario della loro fatica quotidiana è di costruire «persone», di educare uomini e donne, non di compilare schedari, incidere dischi, fabbricare robot, si daranno al teatro senza pregiudizi e senza paura di rischiare troppo; e non solo porteranno i loro allievi a teatro, ma insieme faranno teatro, perché nel teatro si incontra l'uomo.

LA REDAZIONE

**Storie vere di minorenni
in riformatorio****Dramma teatrale di LUIGI MELESI**
Musiche degli 'ANAWIM di Milano

«LA GABBIA». Il lavoro, altamente drammatico per la sua «verità», riesce a comunicare un'autentica esperienza vissuta dai cosiddetti «ragazzi difficili» che la società «imbestialisce» rinchiodandoli nella «gabbia», spazio emblematico in cui l'uomo d'oggi è costretto a vivere; simbolo di un mondo diventato «grande riformatorio» dove le relazioni umane sono impossibili per una non educazione a metterci «alla pari» e «nella vita» degli altri.

E' denuncia, provocazione, proposta.

Il preoccupante problema sociale della delinquenza minorile può essere risolto solo da tutta la comunità e non delegato agli «addetti ai lavori»: è la tesi che riesce a coinvolgere letteralmente il pubblico che, da spettatore, nel dibattito e nel finale diventa attore.

Le storie vere, narrate con linguaggio crudo, sono tante, ma trovano unità nell'ambiente, nella coreografia indicata da note di regia, e nel personaggio-chiave, Salvatore, che aiuta a ritrovare il senso di un'attesa individuale per una comunità di uomini liberi. Il lavoro può essere realizzato con gusto da gruppi giovanili impegnati nella provocazione quotidiana per una società più umana.

I canti e le musiche oltre che dare varietà e vivacità allo spettacolo sono caratterizzati da semplicità e da forza saudente che portano il pubblico ad una espressione musicale corale.

(dal verbale della Giuria del Concorso EG)

Due tempi con presentazione, intermezzo-dibattito e interrogativi.

Personaggi e interpreti in ordine di comparsa

MAX, 15 anni, immigrato

POLIZIA, due agenti

ROMOLETTO, 18 anni, romano

ALFREDO, 16 anni, bergamasco

ZICHICCHIO, 17 anni, piemontese di Barletta, poliometico

LO SMILZO, 17 anni, calabrese

IL TOPO, 14 anni, romagnolo

PAOLO, 15 anni, emiliano

L'EGIZIANO, 18 anni

LORENZO, 17 anni, il ragazzo «solo»

SALVATORE, 16 anni, pugliese

IL COMANDANTE DEL RIFORMATORIO, 30-35 anni

DON GIORGIO, cappellano amico del comandante

LA GUARDIA, 20-40 anni

LA MADRE DI MAURO

MAURO, figlio della vedova, 16 anni
GIOVANNI, 15 anni, piemontese di Sicilia
MAURIZIO, 16 anni, veneto
PINO, 16 anni, sardo
CLAUDIO, 17 anni, ligure
RENZO, 15 anni, lombardo
MARIO, 15 anni, siciliano
JONNY, 16 anni, napoletano
MIKY, 17 anni, figlio di N.N.
CARLONE, 17 anni, il mafioso
SIGNORE X, spettatore
SIGNORE Y, spettatore
UN PRETE
IL PADRE DI CLAUDIO, 45 anni
ROBY, 18 anni, siciliano
RENATA, la ragazza di Roby, torinese

Note in margine al copione

Anche se non è del tutto necessario, eccovi alcune note in margine al copione per facilitare la messa in scena de «LA GABBIA».

1. Le storie raccontate sono tutte vere: fate in modo di non renderle «false» nella recitazione.

2. I personaggi-adulti sono caratterizzati dal «ruolo» ad essi imposto dall'istituzione e dalla cultura dominante.

I personaggi-ragazzi pur nella loro storia personalissima, dovranno creare un gruppo corale di ragazzi infelici che vivono all'unisono situazioni differenti, tenuti vivi e insieme unicamente dalla speranza del giorno-liberazione.

3. La scena può essere costruita in forme diverse.

Suggeriamo a chi vuol rappresentare questo lavoro in piazza, o in uno spazio aperto con una platea ad anfiteatro o anche a tutto cerchio come in un circo, di realizzare una grande gabbia con sbarre di ferro, quadrata o esagonale, della dimensione di 5 metri per 5 con altezza di 4. Gabbie simili erano solitamente sistemate nei cortili dei riformatori e case di rieducazione. I ragazzi saranno sempre e tutti in scena, messi «in luce» nei momenti della recitazione diretta; diversamente rimarranno in penombra ai limiti o sul fondo della gabbia che internamente potrebbe essere circondata da una trincea. E' importante studiare la «coreografia» dei minorenni, che sia significativa di un ambiente di repressione, sofferenza, tensione, ansie e comunione. Nei carceri minorili la vita dei ragazzi si riduce a fumare, giocare a dadi o a carte, leggere fumetti, disegnarsi tatuaggi, raccontarsi avventure, programmare nuove fughe e furti, passeggiare lungo i muri lentamente o nervosamente, annoiarsi...

A chi invece vuol recitare «LA GABBIA» in teatro sul palcoscenico tradizionale, consigliamo di chiudere completamente il boccascena con una grande inferriata, realizzando così le caratteristiche inferriate-cancelli che si vedono nei corridoi carcerari. Sul fondo tre o quattro porte immettono nelle celle singole. In questo caso gli attori possono entrare ed uscire dalla scena seguendo le esigenze dell'azione drammatica.

In tutte e due le scene proposte, le sbarre dovranno realmente «cadere» nell'ultima scena.

4. Nella gabbia ci sono o devono entrare solamente i ragazzi-detenuiti. Tutti gli altri recitano sempre al di fuori, quindi sul proscenio o attorno alla gabbia. Sarà Renata la prima a entrare nel finale.

5. L'illuminazione ottenuta con fari a luce regolabile e con «occhi di bue», metterà in evidenza i personaggi e le sbarre che li emarginano.

6. La presentazione d'apertura può essere fatta anche con diapositive nel caso mancasse la possibilità di realizzare cinematograficamente le notizie dei giornali, le foto dei ragazzi, le sentenze della questura o tribunale.

7. I canti devono nascere e inserirsi nel recitato evitando degli stacchi che farebbero perdere «ritmo» all'azione e «crescendo» all'emozione.

8. L'intermezzo-dibattito può anche essere tralasciato.

Ci sembra necessario per aiutare il pubblico ad essere non solo uno spettatore ma attore, stimolandone la partecipazione perché arrivi a personali e corali decisioni, responsabile in prima persona del problema.

PRESENTAZIONE

— In sala si spengono le luci improvvisamente; o si abbassano i fari rivolti verso la platea.

— Lampeggiano due intermittenzi d'auto della polizia, collocate in posti diversi in mezzo al pubblico.

— Musica «ambiente» con motivo dominante di sirena.

— Su uno schermo cinematografico, collocato davanti o dentro la gabbia viene proiettato il titolo: LA GABBIA, e le seguenti notizie scritte da telescrivente (o dette dall'altoparlante).

SAN REMO: Inietta droga pesante all'amico: lo uccide. Accusato un diciassettenne.

MILANO: 35° colpo della banda di Porta Magenta, costituita da cinque giovanissimi.

ROMA: Tentata rapina all'ufficio postale di Primavalle: presi prima del colpo giovani minorenni.

TORINO: Fermato P 38, Mario Stripuzzi, figlio di noto pregiudicato.

MILANO: Arrestati tre studenti del Cattaneo per la tragica sparatoria contro la Polizia.

GENOVA: Complice del delitto dell'orefice il ragazzo ferito al piede.

MAX — (entra in sala di corsa, ansimante, nel tentativo di sfuggire alla Polizia).

POLIZIA — (due poliziotti lo inseguono).

POLIZIA 1 — Luci in sala, per favore! E' certamente qui dentro! Luci, per favore! (Si accendono le luci).

POLIZIA 2 — Eccolo! Questa volta non ci scappi più, figlio di puttana!

MAX — (tenta di scappare, ma viene immediatamente bloccato. Si agita, provoca una colluttazione). Lasciatemi! lasciatemi, bastardi! Giù le mani. Nulla ho fatto io.

POLIZIA 1 – Dicono tutti così! Dai, vieni senza tante storie. (*Gli mettono le manette*).

POLIZIA 2 – Scusateci, ma è nostro dovere! (*Lo portano fuori*).

MAX – (*urlando*) Lasciatemi, lasciatemi...

(*Si spengono nuovamente le luci in sala, mentre sullo schermo vengono proiettate foto bianco e nero di ragazzi da riformatorio, commentate dalla voce del giudice, fuori campo, che scandisce la condanna*).

GIUDICE – (*fuori campo*)

Mario Stripuzzi, al Beccaria

Pino Perelli, a Marassi

Mauro Fierri, al Ferrante Aporti

Franco Mileni, a Forlì

Gino Campaulli, ad Aversa

Salvatore Derin, a Cagliari

PRIMO TEMPO: nella gabbia

La scena: una grande gabbia quadrata (almeno metri 5x5) fatta da sbarre di ferro stile carcerario. Si può entrare da un cancello. Nel caso si recitasse in palcoscenico, appena dietro il sipario una grande inferriata ostruisce il boccoscena. In tal caso sul fondo una, due, tre celle chiuse da inferriate e buie. S'illuminerà la prima al canto di «Porta Romana»; le altre quando il canto diventerà corale. In scena (o nella cella che si illumina lentamente) Romoletto, messo in evidenza da una luce in crescendo con una vecchia chitarra canta:

ROMOLETTO – Porta Romana bella, Porta Romana

ci stan le ragazzine che te la danno,

ci stan le ragazzine che te la danno

prima la buona sera e poi la mano.

E gettami giù la giacca ed il coltello
che voglio vendicare il mio fratello,
che voglio vendicare il mio fratello
e gettami giù la giacca ed il coltello.

La via Filangieri l'è un gran serraglio
la bestia più feroce l'è il commissario,
la bestia più feroce l'è il commissario
la via Filangieri l'è un gran serraglio.

La via San Vittore l'è tutta sassi
l'ho fatta l'altra notte a pugni e schiaffi,
l'ho fatta l'altra notte a pugni e schiaffi,
la via San Vittore l'è tutta sassi.

Prima faceva il ladro e poi la spia
e adesso è delegato di polizia,
e adesso è delegato di polizia
prima faceva il ladro e poi la spia.

E sette e sette e sette fanno ventuno
arriva la volante e non c'è nessuno,
arriva la volante e non c'è nessuno
e sette e sette e sette fanno ventuno.

RAGAZZI – *(il canto diventa corale: tutti i ragazzi si uniscono a Romoletto:)*

Oltre le sbarre siamo come le bestie
fuggiti dalla gente come la peste,
fuggiti dalla gente come la peste
oltre le sbarre siamo come le bestie.

In questa gabbia insieme a noi sareste
se come noi sfortuna e mala aveste,
se come noi sfortuna e mala aveste
in questa gabbia insieme a noi sareste.

(Si abbassa la luce su Romoletto; contemporaneamente viene illuminato Alfredo).

ALFREDO – Sfortuna! Sfortuna e maledizione! Che la gente mi disprezzi riesco a capirlo... Accetto anche che gli amici mi voltino le spalle... Ma quello che non riesco a mandar giù è che mia madre se ne sia andata così, senza una parola... Scappata di casa, una sera: scappata! Da me, dalla Marina, da Carlo... Ma non può esser vero... E' un cosa troppo grossa: una cagna allora è meglio di una mamma!... Mi ricordo la Diana del nonno: era gelosa se uno tentava di avvicinarsi ai suoi cuccioli: non li ha abbandonati quando avevano bisogno di calore, di cibo... Noi, quando vogliamo offender qualcuno gli diciamo: «Sei un cane! Hai un cuore di cane!». Sarebbe più giusto dire: «Hai il cuore di un uomo, di una donna... hai il cuore di mia madre!» No! Mamma! Non ci credo... non voglio crederci!

Sai, in tanti mi hanno detto di smetterla di fare il bambino, di lasciarti perdere ché ormai non c'è più niente da fare... Non hanno il diritto di spegnere questa speranza che è in me... Tu per me sei sempre viva, ti sogno così tutti i giorni mentre, baciandole, apri le mie lettere, che io, tremando, chiudo coprendole di baci e lacrime, mentre chiami le tue vicine e dici: «E' Alfredo, il mio Alfredo che mi scrive...». *(Legge la lettera scritta su un pezzo di carta qualsiasi).*

«Cara mamma,
io ti scrivo perché ti voglio tanto bene, anche se tu ci hai abbandonato. So però che tu tornerai a casa, che io pregherò sempre per te. Se tu torni a casa, noi tutti faremo una gran festa, il papà ti comprerà i vestiti più belli e io una collana. Io sono sempre arrabbiato con tutti.
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 bella famiglia, una casa, dei figli, ma so che non avrò mai tutto ciò.
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 lo meriti.
Ragiona un po' anche te!
Il passato lo dimentichiamo tutto. E ricordati che io ti voglio bene più di quanto lo immagini. Ti aspetto. Alfredo».

ZICHICCHIO – (*da fuori*) Alfredo, Alfredo!...

ALFREDO – (*in un primo momento si agita, si commuove. «E' arrivata mia madre» lo dice con l'espressione. Poi di colpo si atteggia a «duro»: rimuove tutti i suoi sentimenti infantili. Sigaretta, mani nella cintura, occhi socchiusi. Arrivano alcuni detenuti per l'ora dell'aria cantando a mezza voce:)*

RAGAZZI – Mamma, son tanto felice

perché ritorno da te.

La mia canzone ti dice

ch'è il più bel giorno per me!

Mamma, son tanto felice...

Viver lontano, perché?

Mamma... solo per te la mia canzone vola...

Mamma... sarai con me, tu non sarai più sola!

Quanto ti voglio bene...

Queste parole d'amore

che ti sospira il mio cuore

forse non s'usano più...

Mamma... ma la canzone mia più bella sei tu!

Sei tu la vita

e per la vita non ti lascio mai più!

Sento la mano tua stanca

cerca i miei riccioli d'or...

Sento... e la voce ti manca,

la ninna nanna d'allor...

Oggi la testa tua bianca,

io voglio stringere al cuor...

ZICHICCHIO – (*entra*) Alfredo, è arrivata...

ALFREDO – Mia madre?

ZICHICCHIO – No, una tua vecchia conoscenza. E' in «matricola». Ha chiesto subito di te... Eccolo!

ALFREDO – (*vedendolo apparire*) Ciao, Smilzo! Beh! T'ho salutato! Mica ti offendi come una volta!

LO SMILZO – (*triste*) Ciao, Fredo!

ALFREDO – Ti vedo giù da matto... E' mica la prima volta che ti prendono...

E poi alla tua età non avrai ancora bisogno della mamma!... Come l'ha presa stavolta?

LO SMILZO – Non ho proprio voglia di fare il duro! Ti devo dire che mi dispiace molto per lei: hai un bel parlare di donne, di casini, di bravate, ma si rimane sempre figli...

ZICHICCHIO – Sì, figli di «buona donna»... tutti!... Oh! non volevo offendervi; ma è la gente che la pensa così!

LO SMILZO – (*improvviso, nel suo mondo, anche se ad alta voce per tutti*)

Ma che colpa ne ha lei se ha dovuto prostituirsi? L'hanno buttata sul marciapiede che aveva sì e no quattordici anni: non ci sarebbe andata da sola. E' stata la miseria di casa e un bastardo che l'ha sfruttata e che l'ha obbligata a portarmi al «brefo», che non ero ancora quasi nato.

Mi hanno tirato fuori dopo nove anni passati, e mandato subito a scuola...

Che schifo! Mi facevo sempre bocciare!

IL TOPO – La scuola non è per noi, Smilzo, ma per chi non ha problemi, per chi si lava tutti i giorni ed ha già i maestri in casa.

ALFREDO – La scuola di fuori? Non serve certamente per i mestieri che faremo noi nella vita... Si impara di più qua dentro: anche se adesso non sei molto «sgaggio», ci sono sempre corsi accelerati, di recupero, ripetizioni e... tutti i trucchi ti insegnano per cavartela poi. Se ti mandano a San Vittore ancor meglio: ne esci «laureato», professore!

LO SMILZO – Io, quand'ero fuori, sono andato a scuola pochi giorni, poi ho cominciato a lavorare sotto padrone in un albergo-ristorante. Lavavo i piatti, pentole e i cessi.

IL TOPO – E quanto ti davano?

LO SMILZO – Mille lire la settimana e poi da mangiare.

ALFREDO – Non saresti certamente diventato un Agnelli anche se ci stavi tutta la vita, ma almeno mangiavi. Sei stato fortunato, ti è andata ancora bene!

LO SMILZO – Un cavolo mi è andata bene (*riprendendo con forza*)! Torno a casa una sera stanco morto e mi trovo porte chiuse e casa vuota. Nessuno dei vicini sapeva dirmi qualcosa. C'era in giro un'aria di sospetto che non mi piaceva. Ho cominciato a dormire nella cantina della zia Rossa, sopra alcuni sacchi di carbone.

La notte facevo sogni terribili. Mi svegliavo più volte di soprassalto e...

IL TOPO – E di giorno riuscivi a lavorare lo stesso?

LO SMILZO – Regolarmente. Delle mie cose dicevo niente a nessuno. Me le tenevo dentro. Ho vergogna io di mettere al sole gli stracci di casa mia. Non avevo certo la faccia di tutti i giorni e questo l'ho capito anch'io dalle tante domande che mi facevano quelli che lavoravano con me. Il padrone, al quarto giorno, mi chiama in ufficio e... due poliziotti mi hanno messo i ferri.

ALFREDO – Cosa?

IL TOPO – (*quasi contemporaneamente*) Sbirri, sbirri, sbirri!

ALFREDO – Ma perché?

LO SMILZO – Non lo so ancora. Ho sempre pensato perché mio padre era finito dentro; ma quello non è mio padre! Adesso sono qui con voi, alla mia terza galera.

PAOLO – Fatti coraggio, Smilzo... purtroppo quando si incomincia ad entrare una volta, non c'è più niente da fare. E' una valanga che si ferma solo alla fine della vita. Anche se non sembra, la prima condanna è una condanna che ti segue passo passo come la tua ombra: i tre anni, l'anno, i sei mesi, sono un'illusione!

ZICHICCHIO – Una presa per i fondelli; perché devi sapere che quando ti hanno etichettato una volta, non ti è più possibile in seguito strappare l'etichetta, anche se ti va di convertirti...

IL TOPO – Per loro, per tutti, rimarrai sempre un ladrone: «buono» ma ladro; e se in zona capita un furto, il primo a prendere sei sempre te.

ALFREDO – Che io sappia, un ladrone con sé l'ha voluto Gesù e... più nessuno dopo di lui.

PAOLO – Lo sapete che in Parlamento c'è stato un Ministro, magari eletto con i voti dei poveri, che ha fatto una legge che proibisce di accettare per il lavoro statale gli ex-ladri ed ex-carcerati?

IL TOPO – Ma se non ci prende lo Stato che dà pane e soldi a chi da anni la fa da padrone anche se ladro, chi vuoi che ci prenda a noi? Il privato, l'industriale, l'artigiano, l'uomo che gioca i suoi soldi e non quelli degli altri?

L'EGIZIANO – Io quando esco vado da un prete!

PAOLO – (*con ironia*). Aspetta te! Tu credi? Povero piffero!

CLAUDIO – Io ci sono andato dal prete... Non mi ha nemmeno fatto entrare...

Mi ha dato un biglietto da mille e mi ha detto: «Hai le spalle larghe! Lavora: aiutati che il ciel ti aiuta!». Non li ho presi i suoi soldi. Io volevo che mi ascoltasse, che parlasse un po' con me...

PAOLO – Sono anche loro per la maggior parte uguali agli altri: se incontrano qualcuno fuori dalla norma, il sistema più rapido per disfarsene è sempre ritenuto il migliore. Se non futano soldi quelli, puoi così pregarli...

IL TOPO – Sai chi sono gli uomini che a me «rompono» a non finire? I padri e i preti!

PAOLO (*subito*) – Sono i primi a toglierti la fiducia.

ZICHICCHIO – Di noi non si fida più nessuno, nemmeno il Padreterno.

MAURIZIO – Il giudice sulla mia cartella ha scritto che sono «irricuperabile»... spacciato per sempre a norma dell'articolo 10.

GIOVANNI – La vita, offre a tutti molte strade... per noi soli non c'è stata altra scelta che questa!

PINO – Siamo la merda di questa società, che deve pur costruire le sue fogne per liberarsene, le cisterne, i pozzi perdenti, i «pozzi neri»!

CLAUDIO – Siamo dei perduti in eterno, ergastolani senza sentenza, dannati a vita.

LORENZO – (*come se fosse solo in scena, dice questa sua unica battuta a se stesso, non ai compagni*) – Ho voglia di ammazzarmi, subito... ma lo farò...

MAURIZIO – Prima o poi, da qui, o riesco a...

(Si è ormai creata un'atmosfera pesante e deprimente. Il senso della fatalità ineluttabile tiene tutti incatenati. Sdraiati a terra, danno l'impressione di impotenza e di impossibilità a rifarsi una vita. Condannati per sempre. Ogni ragazzo si sente uno straccio abbandonato).

SALVATORE – (*entra in scena, camminando tra i corpi sdraiati dei compagni*).

Vi vedo stanchi e scoraggiati come dopo un funerale... Amici, se la pensate così, se vi sentite stracci, rottame, voi non risolverete mai i vostri problemi. Smettetela di deprezzarvi! Non lo fanno già gli altri abbastanza sulla vostra pelle? Anche in questa solitudine, dobbiamo provare disperatamente ad essere vivi. Siete giovani, e uomini, anche voi. Non siete merda, né cose, né stracci, né vermi; e neppure bestie! Siete uomini che hanno il diritto alla libertà come gli altri. Giovani che possono e devono lottare per un mondo più libero, più giusto, umano. E a questo voi, noi, dobbiamo crederci! (*Andando da ciascuno e parlandogli in faccia*). Franco, tu non sei una bestia, maledizione. E tu Maurizio non sei un figlio di puttana. Né figlio di galeotto, tu Mario... Voi, noi, non siamo né ladri, né violenti, né ribelli; ma uomini, come tutti, come il Presidente, come il prete... Tiriamoci giù il trucco... strappiamoci questa maschera che giornalisti e giudici ci hanno dipinto sulla faccia!

GIOVANNI (*stranito e come davanti al mistero*) – Ma tu chi sei?

SALVATORE – Quello che sei tu; sono come te, un uomo! Mi chiamo Salvatore.

CLAUDIO – Ma perché sei qui dentro? Che hai fatto?

SALVATORE – Sono entrato per liberarvi. Voglio farvi uscire tutti dalla gabbia.

Oggi, questa notte o domani. A tutti la voglio dare la libertà che vi spetta: è vostra.

(Tutti vengono presi dall'intervento di Salvatore. Si sentono ricaricati di coraggio, come elettrizzati).

MAURIZIO – La fuga! Tentiamo subito la fuga!

CLAUDIO – In massa! Tutti d'accordo! Non ci fermerà più nessuno!

GIOVANNI – Salvatore, comanda; dacci gli ordini.

PINO – Tu sei il nostro capo e noi ti seguiremo fedelissimi.
ZICHICCHIO – (*gridando*) Conquistiamo i tetti.
MAURO – I più forti devono immobilizzare le tre guardie di turno...
GIOVANNI – Viva la libertà!
TUTTI – Viva la libertà!

(*Intonano il canto della libertà. Il canto si trasforma in danza ritmata ed esaltante.*)

CANTO DELLA LIBERTÀ

PINO – Noi fuggiremo insieme a te, dove vorrai
e tu ci guiderai per sempre, fuori di qua
e non ci fermerà nessuno, nessuno mai
conquisteremo finalmente la libertà.

TUTTI – Noi ti seguiremo, dovunque andrai
una vita ci sarà anche per noi
Noi ti seguiremo, dove vorrai,
canteremo: libertà.

GIOVANNI – Se noi staremo sempre uniti ci riusciremo
né l'odio né il potere mai fermarci potrà
e verso una vita umana cammineremo
vivendo per qualcuno che aspettarci saprà.

TUTTI – Noi ti seguiremo, dovunque andrai
una vita ci sarà anche per noi
Noi ti seguiremo, dove vorrai,
canteremo: libertà, libertà, libertà...

SALVATORE – (*non si lascia coinvolgere dal fanatismo degli amici*). Fermi, ragazzi, vi state ingannando. Io non voglio essere il capo che voi pensate. Sono anch'io come voi. Ve l'ho detto.

PAOLO – Ma allora perché sei venuto? Non sei tu quello che aspettavamo?

GIOVANNI – Che razza di Salvatore sei?

PINO – (*sospettoso e cattivo*). Chi sei e come hai potuto entrare?

SALVATORE – (*con vivacità e allegria*). Sono un giocatore d'azzardo e mi piace vincere. Non ci crederete ma, anche se non sempre mi è andata bene, io sono entrato al posto di un altro, di cui nemmeno conosco il vero nome. Aveva lasciato la sua 500 guasta e rubata in autostrada, sulla Milano-Torino, provocando un incidente con dei morti. L'ho fatto scappare, aveva moglie e tre figli, e mi sono costituito io, in questura, a Novara, prendendomi tutta la colpa.

TUTTI – (*reagiscono alla loro maniera*).

PINO – Io non ci sarei stato di sicuro!

SALVATORE – E come ho dato la libertà al Tony, così la darò anche a voi, a tutti. (*Rivolto a uno qualunque poi ad un altro*) Sì, anche a te... Pure a te... E sarete veramente liberi solo il giorno in cui la gente che sta di fuori si deciderà a venir dentro, ad entrare con noi in questa galera. Dobbiamo riempire le prigioni, di giovani e vecchi, di padroni e operai, di giudici e onorevoli, di contadini e commercianti, di preti e monache, di studenti e professori...

PINO – (*continuando*) ...Di ricchi egoisti e di superbi prepotenti...

PAOLO – Ma tu stai dando i numeri!

ALFREDO – Sei tutto impazzito!

ZICHICCHIO – Per me è uno schizofrenico.

GIOVANNI – Ci stai imbrogliando anche tu!

SALVATORE – Solamente con le braccia di tutti riusciremo a sfondare queste sbarre, a spingerle fuori dalla nostra terra, al di là dei confini, perché non ci proibiscano di stare insieme, di avvicinarci a chi è solo.

(Si sono tutti avvicinati alle sbarre... e provano a spingerle verso il pubblico, stimolati da Salvatore).

SALVATORE *(spingendo con forza)* – Così! Oh! issa...

TUTTI – Oh! issa, oh! issa, oh! issa...

(Ripresa del Canto della libertà).

TUTTI – Noi ti seguiremo dovunque andrai
una vita ci sarà anche per noi.
Noi ti seguiremo dove vorrai,
canteremo libertà, libertà, libertà...

(Arriva il comandante del riformatorio, accompagnato da don Giorgio; ma non entrano nella gabbia).

COMANDANTE – Che cosa pretendete ancora? Avete televisione e telefono, vi concedono licenze, mangiate allo spaccio, scrivete liberamente e ricevete... ma che volete mai? *(rivolto al cappellano entrato con lui)* Stanno troppo bene... Altro che riforma carceraria: quella non ha fatto che peggiorare la situazione... Per me l'unica soluzione, anche per tanti minorenni... dia retta a me... vede quel muro? *(indicando una parete)*. Tutti allineati, vicini vicini gli uni agli altri, e... ta-ta-ta-aa: una sventagliata di mitra, e la società si troverebbe ripulita di colpo. Con poca spesa.

DON GIORGIO – *(con fermezza)* Comandante, spenderei di meno. Al muro di fronte mettiamo lei. Sparo io. Una pallottola e per lei un funerale di prima classe. La società si sentirebbe ripulita... da un altro punto di vista, s'intende!

COMANDANTE – *(dopo un gesto di meraviglia ribelle, abbassa la testa in silenzio).*

DON GIORGIO – *(con tono critico, persuasivo, parlando alla coscienza)*. Ma lei si sente così onesto? Non crede che se avesse avuto la loro storia starebbe dentro come loro, e se quelli avessero vissuto la sua, li vedremmo qui con la divisa di comandante di polizia? E poi, qualsiasi violenza è seme di nuova violenza, che prima o poi rispunterebbe qui o altrove.

COMANDANTE – Mi è difficile comprenderla, ma soprattutto condividere... Il giorno che la pensassi come lei, mi sentirei costretto a cambiar mestiere.

(Comandante e prete escono, incrociando una guardia e una donna che entrano).

MADRE – L'ho cercato per venti giorni ovunque. Dagli amici, dalla sua ragazza, al mare, in montagna. Ho fatto passare di giorno e di notte bar, sale cinematografiche e da ballo: «Avete visto mio figio? Avete visto Mauro?...». Nessuno ha mai saputo dirmi qualcosa.

GUARDIA – Signora, doveva denunciarlo ai carabinieri per fuga di casa.

MADRE – No! Non lo farei mai. Quando sei schedato una volta, lo sei per sempre, e diventi un bersaglio obbligatorio, ancor più di chi è nel grande giro della malavita.

GUARDIA – E chi gliel'ha detto che era qui?

MADRE – Una telefonata anonima che mi consigliava d'andare a vedere in questura. Subito non ci ho creduto... ma poi... Lì mi han detto che l'avevano arrestato.

GUARDIA – Sì, arrestato per furto d'auto e rapina ad un distributore di benzina.

MADRE – E' la quarta volta che vengo da Brescia a Milano per poterlo vedere. La risposta, sempre la stessa: «Domani, venga domani, domani certamente... Oggi non è il suo turno, deve ancora interrogarlo il Procuratore». Finalmente ho avuto il permesso.

GUARDIA – (*ritira il permesso, lo osserva*). Attenda, signora, vado ad avvertire suo figlio della visita. Spero non sia chiuso in cella di punizione, diversamente anche questa volta...

MADRE – (*da sola*) Non può essere vero! Mio figlio è innocente. Non è un ladro, non è un assassino. E' mio figlio. Non fategli del male. Liberatelo subito, lo porto a casa con me. Mauro! Povero bambino! Povero tesoro mio!

MAURO – (*appare dietro le sbarre*).

MADRE – (*l'abbraccia, l'accarezza, attraverso le sbarre*). Che cosa ti hanno fatto? Alla mamma lo devi dire, devi dire tutto... (*Rivolta alla guardia*) Apra, signore, mi apra!

GUARDIA – Non è possibile, la legge lo proibisce.

MADRE – La... la legge! Lui è la mia legge. Mio figlio per sempre, infelice e sfortunato. No, non mi vergogno di essere tua madre, la madre di un carcerato. Quand'anche tutti ti condannassero, sappi che tua madre ti assolve sempre. Ma se vuoi la mia felicità, cerca la tua... ché tutto quello che è tuo, è mio...

MAURO – (*accarezzandole il volto*). Come sei buona, mamma. Come una volta. Tu resti sempre la stessa.

MADRE – Che cosa ci guadagno a saperlo! più nulla vale per me. Voglio esser buona solo per te. Vivo per te (*si commuove*), senza aspettarmi più nulla da questa vita.

MAURO – (*risoluto*) Beh, mamma, non piangere. Sai che non ti sopporterei. Mi danno i nervi subito.

GUARDIA – (*con grinta*). Signora, la smetta di essere schiava di suo figlio. Non vede? Non ha cuore, ne approfitta, è uno sfruttatore!

MAURO – Taci, sbirro, o ti spacco la faccia! Nessuno ti ha chiesto niente! E poi tu non potrai mai capirci: i tuoi occhi si sono troppo abituati alla miseria di qui dentro. L'abitudine trasforma in sasso anche il cuore più umano. Come puoi capire tu, l'uomo diviso che è in me!?... (*come cercando di leggere nell'inconscio*) Amo la vita e sogno la morte; cerco mia madre e scappo da casa; voglio divertirmi e sono triste; ho tanti amici e parlo mai con nessuno; vivo d'amore e di odio insieme. Non riesco a capire ciò che faccio... e ogni volta mi ritrovo a fare quello che odio...

CLAUDIO – (*dall'esterno*) Aiuto, aiuto, aiutoooo!

GUARDIA – Che succede ancora?... (*alla madre*) Signora, il tempo è scaduto, deve lasciare suo figlio immediatamente.

MADRE – (*saluta in fretta e si allontana ma senza togliere lo sguardo dal figlio*).

GUARDIA – (*l'accompagna fuori, rientra subito*) Ancora gesti di rivolta, nuova violenza?

CLAUDIO – (*entrando ansimante e sconvolto*) Sì è tagliato la gola!

PAOLO – Chi?

CLAUDIO – Lorenzo, l'amico di Alfredo.

PINO – Lorenzo?

CLAUDIO – Sì, con una lametta da barba si è tagliato la gola. Non respira più!

PINO – *(dopo una lunga pausa)* Era un ragazzo triste: non l'ho visto mai sorridere!

PAOLO – Si è ucciso il più infelice di tutti noi.

CLAUDIO – Forse si sentiva incompreso. Non parlava mai con nessuno e nessuno parlava con lui; per questo ha deciso di farla finita. Ora è nella sua cella steso per terra, in una pozza di sangue, con la gola squarciata.

SALVATORE – *(affermando con forza)* Prima Franco, ora Lorenzo... Saranno soddisfatti finalmente!

IL TOPO – Uno in meno da mantenere. Così diranno in tanti, appena sapranno la notizia! Ce ne fosse uno al giorno!...

ALFREDO – Quindici giorni fa, quando l'impiccagione di Gianni non era riuscita, sembravano degli sconfitti e sofferenti... Oggi invece si sentiranno sazi.

SALVATORE – E' drammatico pensare che c'è gente che si diverte con vite umane. In troppi giocano d'azzardo con la vita degli altri, cosa che nemmeno a Dio riesce di fare.

PINO – La solitudine lo ha perseguitato per tutta la vita.

PAOLO – Lorenzo ha scelto bene, ammiro il suo coraggio anche se carico di disperazione. A che serve sopravvivere... per vivere come? Vivere con chi? Qui dentro siamo già morti, tutti. La speranza di morire è la sola cosa che ci permette di vivere.

LO SMILZO – Per far fiorire gli alberi ci vuole il sole e l'amore per dar gusto alla vita.

GIOVANNI – *(aggrappato alle sbarre, facendo come una croce, voltando le spalle al pubblico canta):*

LA PREGHIERA PER LORENZO

Signore,
io ti prego per Lorenzo
tu le cose le capisci
anche quelle nascoste.

Non è lui che ha sbagliato
devi condannare noi, Signore.
Noi l'abbiam lasciato solo
nella sua disperazione.

Il colpevole son io
tutti gli altri come me
devi castigare noi
devi condannare noi
e salvar Lorenzo.

L'inferno, lui, l'ha già fatto qui
è morto senza parenti
senza casa, senza amici,
è nato e vissuto in galera.

Tu sai bene che non si può vivere
senza nessuno da amare
lui ha sempre cercato qualcuno.
Certo, non aveva soldi suoi
ma un cuore, sì, te l'assicuro io.

Lasciati amare da lui
ti troverai bene
fidati di me.

(Ad uno ad uno, tutti vanno alle sbarre e interrogano il pubblico. Qualcuno si arrampica).

LO SMILZO – Perché al mondo c'è chi ha tutto e Lorenzo non aveva niente?
PAOLO – E' sfortuna o caso?
MAURO – Perché io sono in galera?
GIOVANNI – Perché io sì e tu no?
RENZO – Perché noi dentro e voi fuori?
CLAUDIO – Voi spettatori e giudici della nostra vita, noi attori e imputati?
Perché?
L'EGIZIANO – Perché ci condannano?
IL TOPO – E' vero, abbiamo rubato...
ALFREDO – ... fatto rapine...
RENZO – ... usato violenza...
SALVATORE – Chi è senza colpa, si alzi, lasci la sala, torni alla sua famiglia...
GIOVANNI – Sono fuggito da casa
PAOLO – Mi sono drogato
PINO – Non ho mai lavorato
CLAUDIO – Perché?
TUTTI – Perché noi sì e voi no?

INTERMEZZO-DIBATTITO

(Il sipario si è chiuso — o la luce si è spenta — sugli interrogativi crudi e provocanti dei ragazzi.

Probabilmente qualche spettatore si sentirà obbligato a chieder la parola. In tal caso, il dibattito non avrà bisogno di avvio artificiale.

In caso contrario, potrà rompere il ghiaccio un intervento programmato, dalla platea o dal palcoscenico, col tentativo di coinvolgere la gente nel problema della «delinquenza» minorile, aiutando a prendere coscienza, ricercarne le cause, trovare politiche risolutive, a livello personale, di gruppo, di quartiere, e regione.

Sarà opportuno scegliere un arbitro della conversazione).

Alcuni interrogativi

1. Perché un ragazzo è così, disadattato? (ruba, usa violenza, si droga, non vuole studiare né lavorare, ama il guadagno facile, si prostituisce, fugge da casa?..).
2. Di chi è questo problema? (della famiglia, dello stato, della chiesa?).
3. Al problema della delinquenza minorile ci può essere soluzione o no?

Altri interrogativi

Nel caso se ne vedesse l'opportunità, questi interrogativi più dettagliati potrebbero essere distribuiti, ciclostilati, per un sondaggio di opinione sul problema, invitando il pubblico a dare una risposta (ad esempio: mettere in ordine di gravità le cause; mettere in ordine di importanza le soluzioni suggerite...).

Quali sono le cause principali della cosiddetta «delinquenza minorile»

1. La povertà, la miseria, l'ambiente sociale
2. La disoccupazione - dequalificazione professionale
3. La mancanza di leggi severe
4. Il decadimento della famiglia
5. La mancanza di un quadro sociale di valori
6. L'eccessiva importanza attribuita al denaro
7. Il pretendere di avere tutto senza lavorare
8. L'eccessiva libertà data ai ragazzi e giovani
9. La mancanza di strutture, servizi per ragazzi e giovani
10. I cattivi esempi offerti da films, giornali, mass-media
11. La mancanza di modelli (insegnanti) — il cattivo rapporto giovani-adulti
12. L'immigrazione
13. La mancanza di istruzione — emarginazione scolastica
14. Il disinteresse sociale al problema
15. Il disimpegno della Chiesa
16. L'emarginazione carceraria
17. Compagnie e bande organizzate
18. Il fatto di lasciar liberi molti delinquenti
19. Il venir meno dei valori religiosi
20. Il carattere ereditato di tipo delinquenziale
21. Gli esempi negativi di padre - madre - fratelli

Quale soluzione suggerire al problema del «ragazzo delinquente»

1. Dare una occupazione lavorativa
2. Istruzione scolastica e professionale
3. Leggi più severe
4. Isolamento e reclusione
5. Rieducazione nel riformatorio
6. Rendere più dura la vita in riformatorio o meno dura
7. Affidarlo ad una famiglia
8. Metterlo in istituto
9. Metterlo in psico-terapia
10. Punirlo con percosse
11. Fargli pagare multe — anche alla famiglia
12. Obbligarlo a lavorare per mantenersi e rimborsare
13. Inserirlo in un ambiente accogliente
14. Proibirgli di uscire di casa
15. Trasferirlo in un soggiorno (città) obbligato
16. Togliergli dalla patria potestà dei genitori
17. Circondarlo di «amici diversi»
18. Intervento chirurgico al cervello
19. Pena di morte
20. «Me lo prendo con me»

Come si può prevenire la «delinquenza minorile»

1. Aiutare le famiglie in difficoltà
2. Proibire l'emarginazione scolastica
3. Scuola a tempo pieno
4. Fare una società che privilegia la persona e le relazioni interpersonali e non le cose o i beni di consumo
5. Occupazione giovanile
6. Organizzare un vero apprendistato professionale
7. Trasformare la scuola da teorico-verbale ad una scuola di valori, più pratica con esperienza manuale
8. Creare centri di cultura, di interessi, ricreativi
9. Legalizzare l'aborto
10. Favorire l'associazionismo giovanile
11. Diminuire le vacanze disorganizzate
12. Fare una politica più sociale e meno privatistica e raggiungere una maggior uguaglianza economica
13. Istituire scuole per genitori
14. Realizzare consultori familiari
15. Educare gli adulti a stare con ragazzi e giovani in un dialogo operativo
16. Formazione pre-matrimoniale
17. La Chiesa dia spazio e favorisca l'impegno socio-politico secondo i valori evangelici e i criteri non di potere
18. Evitare un'educazione autoritaria o permissivistica
19. Educare il «senso religioso»
20. A tutte le famiglie una casa dignitosa
21. Proibire alla donna con figli minorenni di avere attività lavorativa

SECONDO TEMPO: sempre nella gabbia

(La stessa scena del primo tempo. «Via» con la musica. I ragazzi sono tutti in scena per il canto):

IO SÌ, E TU NO, MA PERCHÉ?

TUTTI – Io sì, e tu no! Ma perché? (2 volte)

CLAUDIO – Marco senza casa

TUTTI – e tu con casa e villa

MARIO – John senza famiglia

TUTTI – e tu con padre e madre

PINO – Charly senza amici

TUTTI – tu invece ne hai mille

TUTTI – Io sì, e tu no! Ma perché? (2 volte)

PAOLO – Pino analfabeta

TUTTI – e tu universitario

MAURO – Jim parla solo dialetto

TUTTI – e tu francese e inglese

RENZO – Mario disoccupato

TUTTI – e tu con tre stipendi al mese

TUTTI – Io sì, e tu no! Ma perché? (2 volte)

ZICHICCHIO – Io in questa maledetta gabbia

TUTTI – tu sempre nella libertà

CLAUDIO – Io qui a morire di rabbia

TUTTI – tu sempre nella libertà

PAOLO – Io in questa maledetta gabbia

TUTTI – tu sempre nella libertà

TUTTI – Io sì, e tu no! Ma perché?

Ma perché?

Ma per - ché ?

JONNY – *(accompagnato dalla guardia che gli toglie le manette, entra nella gabbia con gioia)* Finalmente a casa mia! Sono tornato. *(Fa per salutare gli amici che si meravigliano della sua allegria e gli si fanno attorno).*

ALFREDO – Noi abbiamo tentato di scappare e più volte ci è andata male; e tu chiami sto schifo di gabbia «casa mia»?

PINO – Ma che sei tutto partito?

ZICHICCHIO – Ti sei fatto beccare dopo sei giorni di libertà! Non avevi desiderato tanto uscire da qui?

JONNY – Dopo sette mesi di reclusione, la mattina in cui mi hanno dato la libertà scoppiavo di gioia... Mi sentivo sicuro, il sopravvissuto, un vincitore... Messo il piede fuori, ho incominciato ad aver paura... Tutti mi guardavano e mi schivavano... Tanta gente cambiava direzione. A casa ci sono andato a piedi. Ho avuto paura a prendere il treno e la paura è diventata un dolore atroce quando mio padre, vedendomi sulla porta di casa, ha incominciato a urlare come un matto: Via, vattene, fuori... Non ti voglio vedere, disonore di casa, assassino di tuo padre... Non ti perdono e mai ti perdonerò... E come un cane mi ha ributtato sulla strada, chiudendomi la porta in faccia.

PINO – E non ti sei rivoltato?

CARLO – Io gli avrei sparato in bocca!

CLAUDIO – Il tuo è come il mio!

RENZO – Non padri, ma padroni sono i nostri!

JONNY – Non ho fatto in tempo a salutare nemmeno mia madre... nessuno!

MAURO – Potevi andare dagli amici!

JONNY – La miseria me li ha fatti perdere tutti!

ALFREDO – Alla tua età puoi anche imparare a vivere solo... Ti trovavi un lavoro.

JONNY – Meglio morto che solo... Quando si è soli non si è più nemmeno uomini... Ho bussato a mille porte: «Cerco lavoro, sono disoccupato. Non ho nessuno...» «Ci spiace: non assumiamo meridionali». «Che ci hai presi per la San Vincenzo? Questa è una ditta, non una confraternita» «Va dai preti: noi diamo lavoro non elemosina». Tre giorni fa ero entrato in una falegnameria. Il padrone, un varesotto, mi ha accolto subito: aveva bisogno di operai. Mi ha messo alla prova: «Questo è il disegno. Mi serve questo mobile entro due giorni...» Mi sono messo d'impegno. Ci tenevo a trovarmi il posto. Dopo due giorni, il padrone: «Lavori bene, mi dice. Sei l'uomo che fa per noi! Ti assumiamo: portami i documenti»... Io impallidii. Già prima in un albergo mi avevano licenziato per i documenti: e dire che lavavo piatti, mica glieli potevo rubare quelli... Saputo da che parte venivo, mi ha

voltato subito la schiena e a voce alta, davanti a tutti, si è messo a dirmi che nella sua fabbrica non c'era posto per gente come me, che loro erano tutta gente per bene...

PAOLO – Gente per bene! Ma quale bene? Il proprio, costruito sulle spalle degli altri? Quanta di questa gente starebbe meglio nella nostra vetrina!

JONNY – Non mi rimaneva che la galera o il treno.

MAURO – Ed hai scelto la prima, per noi magari...

JONNY – Disperato ho tentato una rapina in tabaccheria con una pistola da ragazzi trovata alla Standa. Due in borghese mi hanno arrestato ed eccomi qui in carcere, contento lo stesso. Vivere fuori ormai è possibile solo se hai coraggio e fortuna.

MARIO – Dovremmo imparare a fregarci di tutto. Quando più nessuno si interessa di te, non devi preoccuparti più di niente.

MIKY – E' vero! A me non interessa più nulla, né la vita né la morte; e sento che sto morendo adagio adagio.

SALVATORE – Fai male a lasciarti andare così. Non bisogna disperare. Ve l'ho detto che...

ALFREDO – «Sono venuto a liberarvi». Parole, sempre parole... e intanto continuiamo a marcire tra queste sbarre.

SALVATORE – Da non lasciar marcire è la voglia di vivere. Il seme deve morire, non la vita che ci sta dentro. Ascolta nel silenzio, il respiro della speranza che vive nel tuo profondo. Non ci hai mai fatto caso?

MIKY – *(rivive con drammaticità il suo processo, richiamando l'attenzione di tutto il gruppo)*. Io sì, l'ho sentito quando due anni fa il giudice, in nome del popolo italiano, dettò la mia condanna a cinque anni. Rimasi freddo. Il cuore tumultuò dentro la sua cassa, forse impallidì. Niente altro. Lo sapevo che avevo una sola possibilità di scampo. Eppure, un'assurda speranza era lampeggiata dentro di me a farmi credere che qualche cosa di diverso sarebbe accaduto. Come soffocarla quella scintilla che ti confonde anche il ragionamento più lineare? Come arrestare quel folletto ignobile che, correndo come il sangue e con il sangue, ti invita a vivere anche quando vivere è inutile? La speranza... Poi il Giudice si alza in piedi, afferra alcuni fogli e legge. E la speranza comincia ad uscire fuori, da un'altra parte, ed ancora il cuore crede serva a qualcosa il suo palpitare, ed i suoi occhi incominciano a rincorrere strani ed impossibili sogni che si confondono con gli anni. In quel momento angosciante, un uomo, con poche parole, decide che rimarrai in carcere fino alla fine di quella lunga condanna inflittati. Puoi manifestare in qualunque modo la paura folle che ti attanaglia le viscere: puoi piangere o svenire, urlare di rabbia o di terrore, oppure ridere come un folle. Nulla cambierà. Rimarrai quello che sei: una povera cosa, dentro la gabbia. Mi hanno messo i ferri ai polsi e mi hanno portato via... fra queste quattro pareti che sono la mia casa. Ho appeso l'anima ad un chiodo e, nelle notti di insonnia, quando nessuno mi vede, né mi sente, soffoco, nelle grigie coperte, i singhiozzi della mia agonia.

GIOVANNI – Ma il carcere non è vivere: è solo scuola di odio e di malavita, è vendetta e violenza.

MIKY – E' l'agonia di ogni speranza!

MARIO – Guarda: sta arrivando un altro pollo!

(Entra Carlone accompagnato dalla guardia).

IL TOPO – Pizzicato per la prima volta?

CARLONE – Sì... *(Con tono superiore da sbruffone)* Ma anch'io avevo in pro-

gramma qualche giorno di ferie. Così i miei nemici vivranno un poco in pace. Perché di me tutti hanno paura... è sufficiente pronunciare «Carlone», il mio nome, per...

PAOLO – *(di botto)* Se sei così mafioso, fallo vedere! *(e gli strappa con scalrezza la maglietta di dosso).*

TUTTI – *(gli sono attorno, e spengono le loro sigarette su petto, schiena, braccia, mani di Carlone che resiste con durezza e impassibilità alla tortura).*

PINO – Un duro come te, Carlone, nella vita farà certamente strada!

GIOVANNI – Scommetto che anche la pula internazionale avrà paura di te!

LO SMILZO – E piano piano si diventa tutti così, anche noi... pure il Mario che ha confessato...

CARLONE – I nomi degli altri?

PINO – No, il proprio.

MARIO – Anche voi avreste fatto come me! Mi hanno prelevato di forza dalla scuola, e portato in questura. Seduto su di uno sgabello di legno, in mezzo alla stanza, sono stato interrogato da cinque poliziotti.

CARLONE – Il solito sistema: cinque contro uno! Cinque uomini, contro un ragazzo!

MARIO – «Sei stato tu a rubare all'Upim?»

«Sì, un giocattolo per mio fratellino»

«Sei stato tu anche a buttare un laccio al collo della signorina per tirarla nel fossato e derubarla?»

«No, quello no!»

«Sei stato tu, dillo...» e giù un pugno, uno schiaffo, un altro... mi hanno caricato. Parlavano davanti e mi colpivano dietro; a destra e colpivano a sinistra.

«Sei stato tu a derubare la vecchia in Via Varese?...»

«No, no, io non faccio quelle cose; i vecchi li rispetto come mia nonna». A questo punto, uno, non so quale dei cinque, mi piantò un lungo e grosso ago nella coscia.

«Confessa!» E dentro. «Confessa, altrimenti...» E dentro di più.

«Se non confessi...». Tutto me l'ha piantato dentro la carne viva. Solo allora ho confessato tutto, come se fossi stato io il ladro, il rapinatore, l'assassino. Ma io, solo un giocattolo ho rubato, per mio fratello.

(Durante il racconto, tutti partecipano in modo personale, evidentemente alleati di Mario).

RENZO – Davanti a questi fatti, che cosa vuoi sperare?

MAURO – Io mi arrendo in partenza.

GIOVANNI – Protestiamo! Facciamo lo sciopero della fame, tutti, decisi anche a crepare! Forse è l'unica maniera per far capire alla giustizia e alla gente che non siamo delle bestie!

PAOLO – ... Che aria spessa qui dentro e pesante... Io non vi riconosco... voi, i duri della mala... gli uomini del domani. Dobbiamo sopravvivere a tutti i costi!

ALFREDO – Sopravvivere per vivere come? Con chi?

IL TOPO – Con tutte le promesse di Salvatore, poi...

MIKY – Qualcuno deve ben fare anche questa parte della commedia. Chi ha scritto il copione, su questo palcoscenico che è il mondo, ha voluto anche i disadattati, i ladri, i delinquenti...

Ah, ah, ah!... *(risata grottesca)*

Renzo, tu ladro di galline *(indica Renzo, dopo aver battuto le mani).*

Jonny, tu barbone a vita (*indica Jonny ripetendo i gesti di prima*).
Mario, il palo della banda! (*come sopra*).
Salvatore, il capo della rivolta (*come sopra*).

(*Sono tutti presi da un riso isterico e grottesco. Il battere le mani di Paolo e di tutti si trasforma in ritmo, accompagnato dal picchiare sulle sbarre con pezzi di ferro, da urla, e in una danza di rivolta. Musica e ripresa del canto «Io sì, e tu no, ma perché?»*).

ZICHICCHIO – Io in questa maledetta gabbia

TUTTI – tu sempre nella libertà

CLAUDIO – Io qui a morire di rabbia

TUTTI – tu sempre nella libertà

PAOLO – Io in questa maledetta gabbia

TUTTI – tu sempre nella libertà

TUTTI – Io sì, e tu no! Ma perché?

Ma perché?

Ma per - ché?

SALVATORE – (*entra con autorità e forza di voce*) Il vostro lamento è diventato un ruggito, e il canto, rabbia e vendetta. Ma guai a voi, se, come gli altri, desiderate arrivare ai primi posti. Guai a chi usa violenza e uccide, e a chi innalza monumenti ai carnefici! Guai a chi non entra e non lascia entrare quelli che vogliono! Guai a chi calpesta la giustizia e soffoca l'amore nell'uomo!

E se vogliamo essere assolti, non dobbiamo condannare; e perdonare, se invociamo grazia.

(*Tutti sono rimasti fermi al loro posto, conquistati da Salvatore che, cambiando tono, li mette a loro agio*).

Sentite questa vecchia storia. (*Alcuni si siedono*).

Un re decise di controllare i servi che avevano amministrato i suoi beni. Stava facendo i conti, quando gli portarono un servitore che doveva restituirgli diecimila monete d'oro. Ma costui non le poteva restituire perché aveva speso tutto e malamente. Per questo il re ordinò di venderlo come schiavo, e di vendere anche sua moglie, i suoi figli, e quello che ancora possedeva, per fargli pagare il debito.

LO SMILZO – Ma i figli, che c'entrano?... Possibile che debbano sempre pagare per i loro genitori?

SALVATORE – Un momento! Non interrompete! Finisco, e poi mi farete le domande che vorrete! Il servitore si inginocchiò davanti al re e si mise a pregarlo: «Abbi pazienza con me, e ti pagherò tutto!» Il re ebbe pietà di lui: cancellò il suo debito e lo lasciò andare. Il servitore uscì per via, incontrò un suo compagno che doveva pagargli una piccola somma di denaro. Lo prese per il collo, e lo stringeva fino a soffocarlo, mentre diceva: «Paga quello che mi devi!» (*Reazioni dei ragazzi*). L'altro cadde ai suoi piedi e si mise a supplicarlo: «Abbi pietà di me, e ti pagherò». Ma costui non volle saperne; anzi, lo fece mettere in prigione, fino a quando non avesse pagato tutto il debito.

PAOLO – Carogna!... e figlio di putt...

CLAUDIO – Bastardo!

SALVATORE – (*fa cenno di non interrompere*) Gli altri servitori videro queste cose e rimasero molto dispiaciuti, proprio come voi adesso. Andarono dal re e gli raccontarono tutto quello che era accaduto. Il re allora, chiamò

di nuovo quel servitore e gli disse: «Servo crudele, infingardo e carogna! Io ti ho perdonato quel debito enorme perché tu mi hai supplicato. Dovevi anche tu avere pietà del tuo compagno, così come io ho avuto pietà di te». Poi pieno di collera, lo fece mettere in prigione fino a quando non avesse pagato tutto il debito.

ALFREDO – E ha fatto bene!

CLAUDIO – Chi non è uomo, bisogna trattarlo da bestia!

SALVATORE – Faremo la stessa fine, se non perdoneremo generosamente ad ogni uomo.

CLAUDIO – Perdonare, generosamente, sempre. Perdonare, a tutti... Perdonare a mio padre? No, mai! Non mi è possibile, Salvatore. Tu non sai di che cosa è stato capace! Mi ha ucciso la mamma sotto gli occhi, con un fucile. L'ha fatto davanti ai miei quattro fratellini. In tribunale ho detto tutto e si prese l'ergastolo.

SALVATORE – *(come estraniato)*... Perdonaci, come noi perdoniamo.

CLAUDIO – Preferisco essere un dannato piuttosto che... Salvatore, è una preghiera impossibile per me. E poi non pregherò mai un Dio onnipotente...

PINO – ... e padre per di più...

CLAUDIO – ... che non difende i bambini, i deboli... e sta dalla parte dei prepotenti, sempre...

PAOLO – *(smontando il discorso)* Ma poi Dio mica c'è!

PINO – O se c'è, è un bel menefreghista!

SALVATORE – *(trovando il tono giusto... di chi prega veramente, senza imporre la propria fede)*. Padre nostro, che tutti si sentano fratelli! Dacci ogni giorno il pane. Perdonaci, perché anche noi perdoniamo... e liberaci... e liberaci dalla galera.

TUTTI – Amen! amen!

SIGNORE X – *(urlando dalla platea)* Non tentate il Signore e non provocatelo, se non volete essere inceneriti prima del tempo!

SIGNORE Y – *(ancora dalla platea)* Lo sapete o no che il primo a inventare la galera per dei maledetti come voi, è stato proprio lui? Lui ha detto: «Non usciranno dalla prigione, finché non avranno pagato l'ultimo centesimo!»

SIGNORE X – Per tipi come voi, ci vuole la pena di morte!

ALFREDO – *(dalle sbarre, con tono di sfida)* Ringraziate queste sbarre!

PAOLO – Provate a farvi vicini.

MIKY – Vi spacco in due!

CARLONE – Venite dentro con noi... su, venite!

PINO – Dov'è tutto il vostro coraggio?

CARLONE – Vi conviene stare alla larga!

PRETE – *(alla porta della gabbia chiusa, si presenta in veste talare. I ragazzi lo credono un interlocutore della platea che ha accettato la sfida)*.

CARLONE – Un prete!

MAURO – Maledizione! Anche qui a darci fastidio!

MARIO – Cosa vieni... a farci la predica e mandarci all'inferno?

LO SMILZO – Perché sono figlio di prostituta, non ha voluto battezzarmi!

RENZO – Ho rubato cinquemila lire all'oratorio e mi ha denunciato.

CLAUDIO – Il primo a chiamarmi «ladro» è stato il prete!

PAOLO – Non ti vogliamo, prete! Torna tra i tuoi cristiani che ci chiudono la bocca, anche quando a fatica tentiamo una preghiera.

PRETE – No... apritemi! Non voglio più essere il sacerdote che lo stesso Cristo ha confessato, come voi adesso. *(Si toglie la veste talare)*. Voglio essere un uomo, quell'uomo che, fino ad oggi anch'io ho rifiutato. *(Non potendo entrare,*

gira attorno alla gabbia). Voglio finalmente essere quello che sono, davanti a tutti... e basta con le bardature. Basta con il prete che giudica e condanna; che fa la comunione e scomunica; che predica e non fa. Troppe volte ho negato il perdono a chi me lo chiedeva... *(Tutti lo guardano, distaccati e sempre sospettosi. Lo lasciano solo, al di là delle sbarre. Il prete con la talare sotto il braccio, si rivolge al pubblico)*. Così nessuno mi vuole? Non mi vuole il vescovo, non i cristiani della domenica. *(Ai ragazzi in gabbia)* E voi? *(Non ha risposta)* Ma allora, chi sono diventato? Chi sono io?

SALVATORE – Sei anche tu come tutti. Chiedi, chiedi, chiedi! Predichi, e pretendi che gli altri ti diano, che gli altri ti accettino... Non ti abbassi mai; hai paura di sporcarti... Obblighi gli altri a cambiare, ma tu resti sempre lo stesso!

PADRE – *(arriva un vecchio cadente: è il padre di Claudio. Il prete lo aiuta a raggiungere la gabbia o a salire sul palcoscenico)*. E' questo il riformatorio dei minorenni?

PRETE – Sì. Ma chi cercate?

PADRE – Mio figlio. Mi hanno detto che è ricoverato qui.

PRETE – Come si chiama?

PADRE – Claudio

CLAUDIO – *(uscendo dal gruppo, si avvicina un poco, senza giungere alle sbarre; di pietra)* Claudio Marullo? ...Assente!

PADRE – *(che l'ha riconosciuto)* Figlio, per dodici anni ho atteso questo giorno. In ospedale psichiatrico. Dopo quella tragedia non sono degno di essere chiamato padre da te. Ma te l'assicuro, ero irresponsabile. L'ho fatto in un attimo di troppo amore... Tua madre faceva fino a quindici marchette giornalieri. In preda alla gelosia... *(esplodendo)* l'ho uccisa io tua madre! Condannami, maledicimi, uccidimi. Ma ti confesso che l'amavo, l'amavo alla follia. Non potevo vivere senza di lei. Ora, restituirti la madre, non mi è possibile, non ne sono capace... ma ricevere il tuo perdono, sì.

(Il figlio è rimasto impassibile, con durezza e disprezzo guarda il padre caduto in ginocchio e aggrappato alle sbarre).

RENATA – *(arriva improvvisa la ragazza di Roby)* Ciao, amore!

PADRE – *(al pubblico)* Credono di essere soli al di là delle sbarre, nella gabbia... mentre ci siamo anche noi!

RENATA – Ciao, ragazzi! Ciao a tutti. *(Le aprono dall'interno. Entra. Il volto, il suo parlare, tutto il suo corpo, esprimono ottimismo, gioia, simpatia)*. Avete visto che sono tornata? Roby, ciao.

ROBY – Ciao, Renata. Ma ti ricordi veramente di me, oppure?...

RENATA – *(distribuisce saluti, lettere, dolci, sigarette, strette di mano. Gli amici accettano, ma seguono con più interesse il dialogo tra Renata e Roby)*. Ma che strana domanda è la tua?

ROBY – Beh, qui dentro, abbiamo il tempo per pensare anche al peggio. Sapessi da quanti fantasmi mi sento come aggredito, giorno e notte! *(Mettendola alla prova)* Ma dimmi, sinceramente: se uno, innocente, più forte di me, ti offrissi... Ti...

RENATA – Smettila di fantasticare, Roby! Non ti cambio con nessun altro. Te l'ho già detto. Son per te, solo tua, senza dubbi, esitazione o infedeltà. Anche perché sono convinta che tu non sei quello che sembri. *(Guardandolo in faccia con forza e con amore)*. Roby, smettila di recitare una parte che non è tua, solo per far piacere al tuo pubblico, a chi legge il giornale o a chi

lo scrive, a chi guarda la televisione o va al cinema! Smettila di accontentare le voglie sadiche di tanta gente!

ROBY – Ma allora, mi vuoi «diverso»? (*con paura, ma mettendo ancora alla prova Renata*).

RENATA – Non «diverso». Ti vorrei «vero». E in quel momento ti sentiresti anche libero e felice.

ROBY – E sarei sempre con te?

RENATA – Certo. Ma per questo bisogna essere liberi. Io libero te, e tu me. Perché ognuno di noi vive nella sua prigione.

ROBY – Come mi fa bene oggi, questo tuo affetto, Renata.

RENATA – Ti aspetterò, anche dovessi attendere otto o dieci anni. Le amiche mi considerano una pazza. Mamma e papà, vorrebbero ti dimenticassi completamente e subito.

ROBY – Hanno ragione, forse, perché io...

RENATA – Tu sei Roby, e basta! E sono certa che, se io ti lasciassi, allora sì finiresti di sperare, e forse anche di vivere. Perché, solo per amore, si può cambiare e vivere... da soli, no, per nessuno.

ROBY – Certo non ci sarebbe motivo, né varrebbe la pena.

RENATA – Ma lo sai che io vivo per amarti? (*ritrovando i gesti giusti*) Penso sia l'unica maniera concreta per rispondere alla tua disperazione, e anche alla vostra, ragazzi. O... voi siete gelosi, invidiosi?...

(*Durante questo dialogo, tutti si sono avvicinati a Renata: anche chi recita fuori, si è accostato alla gabbia come per voler entrare*).

SALVATORE – (*ai compagni che rispondono a Renata con gli occhi pieni di ammirazione*) Una ragazza ci sarà anche per noi, e presto. Quando tanta gente capirà che «non esistono ragazzi cattivi».

PAOLO – Questa è nuova, la sento per la prima volta.

PINO – Ma anche Miky è buono? Anche Alfredo?

SALVATORE – Sono solamente ragazzi infelici. L'uomo diventa cattivo soltanto quando si trova in una cattiva società. Ho visto dei giovani difficili, cacciati dalle scuole comuni, considerati sovvertitori dell'ordine pubblico, ladri, che, messi in una comunità umana, diventarono giovani buoni, dotati, capaci di progresso, onesti, più rispettosi e responsabili di altri. Criminali, non si nasce, si diventa.

PAOLO – E' proprio vero quello che tu dici, Salvatore. Quando la gente ci conoscerà bene, non ci condannerà più.

ROBY – Quando la gente ci amerà, perderà la paura, ed entrerà a stare con noi, come ha fatto Renata. Non si può vivere solo per se stessi. E' necessario vivere vicino agli altri.

RENATA – (*affacciandosi alla sbarre*). E voi, cosa aspettate a venir dentro con noi? Vi sentirete liberi dalla vostra gabbia solo quando vi deciderete a entrare in quella vicina.

(*Nella gabbia, che viene aperta, entrano il padre di Claudio, il prete, la madre, alcuni giovani spettatori...*)

SALVATORE – Allora ci sentiremo liberi tutti, anche noi. E finiremo di essere bestie, o di essere nessuno. Solo con le braccia di tutti possiamo finalmente sradicare queste sbarre... (*si avvicina, le prende con forza*) e abatterle per sempre, ed essere «qualcuno». Oh, issa!

TUTTI – (*imitando Salvatore*) Oh, issa! Oh, issa!

SALVATORE – Più nessuno ci deve essere al di là. Ma tutti, insieme vivremo di libertà.

(Cadono le sbarre. Musica, e Salvatore intona il Canto della Liberazione, invitando il pubblico a battere le mani e successivamente a cantare).

NASCE LA LIBERTA'

RIT. Nasce un sole splendente,
sole di libertà
e la speranza di un nuovo mondo
ci sorriderà.

1. Chi si dispera e muore in gabbia
s'alzi e guardi al sole;
la libertà lottando insieme
conquisteremo allor. RIT.
2. Splendi, o sole, su chi è solo
e sempre rinchiuso sta;
illumina tu la nostra strada:
il «dopo» apparirà. RIT.
3. Non ci sarà più guerra e odio,
violenza e dolore
perché dal sole di giustizia
riceveremo amor. RIT.
4. Rabbia, violenza e il nostro odio
vinto da te sarà;
liberazione, amore e pace
darai all'umanità. RIT.
5. Spacca la roccia, sgorga acqua viva,
l'arida sabbia un fiore sarà;
non andremo alla deriva
ma insieme in libertà. RIT.

(Sipario. O meglio: i ragazzi scendono tra la gente, salutando).

PORTA ROMANA BELLA

Porta ro-mana bella, porta ro-mana ci stau le ra-gal-
rime de te la danno ci stau le ra-gal- rime de te la danno
prima la buona sera e poi la mano

MAMMA

(C.A. Bixio)

Allegro.

Mamma son tanto fe- li- ce perché u- toro da te la mia can-
zome ti dice ch'è il più bel giorno per me. Mamma son tanto fe-
li- ce ve- ver lon- tano, per- ché? Kam- ma
solo per te la mia can- zo- ne vo- la Kam- ma sarai con
me, tu non sa- rai più sola! Quanto ti vo- gliò be- ne
Queste fa- ro- le d'a- more che ti so- spera il mio
cuo- re forse non s'u- sa- no più — Kam- ma
ha la can- zome mia più bella sei tu! Sei, tu, la
vi- ta e per la vi- ta non ti larciò mai più —
più.

CANTO DELLA LIBERTÀ

Vivo $\text{♩} = 140$

la-sol Fa sol la-sol Fa sol la- sol la- sol

(solo): Noi fuggiremo insieme e do-ve vorra-

(cresc.) x. x. x. x. x. x.

- i e tu ci guida-rai per sem- pre fino-ri di qua e

la- sol Fa sol la- sol la- sol la- sol

non ci ferma-rà nes-uno, nes-uno ma- i con-queremo finalmen-

Fa sol la- sol x. A x.

ta la libertà se un'ostacolo sempre- ti ci rinsi- ca-

x. x. x. x. x. x.

mo ni l'odio nel pote-re mai fermar- ci potrà e

la- sol Fa sol la- sol la- sol la- sol

verso una vita nuova- ma cammure-re- mo u- vendo per qualcu- no dia-

Fa sol la- sol la- sol Fa sol do F+

spet- tate-ri sap-rai (tutti): Noi ti segui- remo dovunque andrai una

Mi⁷ re- 3 la- la^{9/♯} Fa sol Mi-

vita a sorra-ente per noi Noi ti segui- remo dove vor-rai-

la⁷ Fa re-1 la- sol Fa sol la- sol B⁷ Fa sol la- p sol

can- te- remo : li-ber-tà! (vocalizzo - - - -)

la- sol la- p sol la- sol la- sol la- sol la- sol la-

sol la- sol la- sol la- sol la- sol la- sol la- sol

la- sol la- sol la- sol la- sol la- sol la- sol

Si-ri-età da se

PREGHIERA PER LORENZO

Triste $\text{♩} = 72$

Introd.

Si-

gnore, so ti prego per lo- renzo Tu le cose le ca- pi- sca,

anche quelle na- sco- ste Non è lui che ha sta- gliato Deu- condannare

noi, si- gnore; noi l'abbia- lascio solo nella sua dispe- ra- zio- ne! 'E col peccato son

so, tutti gli altri come me Deu- casti- garci noi, deu- condannare noi e salvar lo- ren-

zo l'inferno, lui, l'ha già fatto qui, e morto senza pa- reni- senza casa, senza a-

mici, e nato e ris- suto in pa- lera (Aronca)

Tu sai bene che non si può vivere senza mes-

simo da a- more. lui ha sempre cercato quel cuor- Certo non a- verla soldi suoi, ma un cuore

si, te l'as- cuor- so lasciam- ra da lui, ti troverai bene, fidati di

me

IO SÌ, E TU NO, MA PERCHÈ?

Deviso $\text{♩} = 160$

Handwritten musical score for the song "IO SÌ, E TU NO, MA PERCHÈ?". The score is written on ten staves of music in 4/4 time. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written below the notes, with some words in Italian and some in a dialect (likely Sicilian). The score includes several performance instructions: "Rit." (Ritardando), "1. Marco senza casa", "2. Piu a n'alfabeta", "3. In questa mala-detta gabbia", and "4. In questa mala-detta gabbia". The score ends with a double bar line and a fermata.

Lyrics (transcribed from the image):

I-o sì, e tu no, ma per- ché? I-o sì, e tu
 no, ma per- ché? 1. Marco senza casa e tu con casa e
 nella Iohn senza fa- miglia, e tu con padre e madre.
 Charly senza a- mizi tu ve- ce ne han nul- li I-o
 2. Piu a n'alfabeta e tu un vern- taro sim parla solo dialet- to e
 tu francese e in- gle- se Ma- ro de- soccu- pato e tu con tre stipendi al
 me- se I-o 3. In questa mala- detta gabbia, tu sempre nella liber-
 tà, io quì a mo- rere di rab- bia, tu sempre nella liber- tà, io in
 questa mala- det- ta gabbia, tu sempre nella li- ber- tà I-o fino al sp,
 pri: ma per- ché? ma per- ché?

NASCE LA LIBERTÀ

Festoso ♩ = 140

le - sol do la - Fa sol do la - Fa sol
 Na - sce un so - le splen - dante, so - le di li - ber - tà, e la speran - za di un
 do la - le sol la - ti 7
 nuo - vo mun - do ci sor - ri - de - rà 1. Chi si dispe - re e mu - re in gal - leria
 Fa sol do la - le sol sol 7
 sal - ri e quor - dia - le la li - ber - tà sot - tan - do in - sieme con - que - ste - ran - no il - le -

la - ti 7 Fa sol do la -
 2. Splen - dio so - le in chi è so - lo, e sem - pre in - chi - so - sta - il - lu - mi - na la -
 le sol sol 7 la -
 nostra stra - da il "do - po" sta - pa - ri - rà 3. Non ci sar - à più
 ti 7 Fa sol do la - re
 quor - e o - dio, vis - le - ren - za e do - lo - re, per - ciò dal so - le di giu - sti - zia
 sol 7 la - ti 7
 re - ce - ve - ran - no 4. Rab - bia e vi -olen - za il no - stro o - dio
 Fa sol do la - le sol sol 7
 ven - to da te sar - à li - ber - zio - ne e mo - re e pace dar - ai al - l'um - ni - tà -

la - ti 7 Fa sol do
 5. Spa - cca la roc - cia so - pra - que - va l'ar - i - sta - sabbia in fi - ore sar - à -
 la - le sol sol 7
 non an - dra - mo al - la de - re - va ma in - si -e - me in li - ber - tà -

EG78 PADRE PADRONE

di Paolo e Vittorio Taviani

cine
ma

Federico Bianchessi Tacciolli

E' come una parete di roccia: gli appigli sembrano tanti ma non è facile indovinare quali permettono di arrampicarsi fino in cima e quali invece cederanno sotto la presa. L'ultimo film dei fratelli Taviani, limpido e facile nelle apparenze, si rivela poi impastato di più sottili e problematiche ambiguità che ne fanno — ed è il suo pregio maggiore — un oggetto da meditare e da discutere.

Cinema come servizio pubblico?

Già soltanto come «prodotto» è abbastanza tipico, addirittura paradigmatico, di un cinema sempre più invaso dalla televisione che prima ne svuota le sale e quindi, appena inizia a sentire l'odore del morto, avvoltoieggia carica del pubblico denaro sulle rovine, spargendo qua e là ovette pasquali in carta dorata con qualche premio-festival per sorpresa. In realtà niente di male, anzi: la storia, dice Hegel, ha sempre ragione, e, purché ne guadagni qualcosa la cultura collettiva, ben venga anche la tivuizzazione del cinema, fenomeno del resto comune a tanti altri paesi e che sembra aver dato finora buoni risultati, come nel caso di Bergman. Senz'altro si sta rivelando un buon affare: il premio di Cannes è pur sempre un passaporto e farà aprire un po' di borse.

Ci si può chiedere se non sia addirittura questa la via da seguire per ridare prestigio allo spompato cinema nazionale. Si stanno moltiplicando infatti analoghe iniziative che trovano però il loro limite maggiore nella natura di servizio pubblico che viene così ad assumere il film: il contribuente che, oltre che per gli Herkules

e le autostrade, paga lo Stato anche per il cinema, diventerà facile pretesto per selezioni di merito. E su quali siano i meriti che valgono tra le quinte del potere non è più il caso di illudersi. «Padre padrone»: dovremo allora domandarci, di chi fa il gioco?

Questo problema resta apertissimo, perché ormai sappiamo che nel cinema la libertà è una delle prede più appetite. Aumentare l'attenzione e non temere, quando è il caso, di mettere il dito e la penna nella piaga ci sembra di fare anche con questo laudatissimo e laudabilissimo film che pure non è esente dal lasciare perplessità.

Lo storia di un pastorello sardo

Un accenno, innanzitutto, al caso oggetto del film. Una storia vera, semplice e per qualcuno forse commovente: la storia del povero pastorello sardo Gavino Ledda cui il padre-padrone vorrebbe far continuare il duro e ingrato lavoro nelle terre degli avi; riesce invece, grazie all'istruzione ricevuta sotto la naja e alla propria *fame di sapere*, a diventare nientemeno che professore di glottologia, impegnato a catalogare le forme del natio sardo (lingua e non dialetto). E' una vicenda che, di per sé, più che l'illuministico «buon selvaggio» acculturato del Truffaut di «Il ragazzo selvaggio», ci richiama tutta una serie di romanticismi: quello popolar nazionale di De Amicis filtrato Pasolini, quello americano del selfmademan dallo slum al grattacielo, quello tedesco favolistico-glottologico dei fratelli Grimm e così via. Ma il pastore-glottologo ha raccontato la sua storia in un libro, «Padre

padrone: l'educazione di un pastore» (Feltrinelli), presentandola in una chiave di lettura conflittuale (conflitto con il padre, con la natura, con le istituzioni tradizionali, con il lavoro, con la lingua e la cultura della sua terra) che la rendeva emblematica di tutta la realtà odierna pur conservandole la innegabile poeticità di una esperienza originalissima. Ce n'era abbastanza per attirare l'attenzione dei Dioscuri del cinema italiano che, dopo «Allosanfan», cercavano lo spunto per continuare il discorso. Al centro del loro interesse era, già con «San Michele aveva un gallo», il difficile destino dell'intellettuale rivoluzionario italiano, alle prese con una realtà sintonizzata su frequenze d'onda culturali e linguistiche diverse che facevano fallire ogni collegamento tra zone sociali disposte sì a comunicare tra loro, ma senza disporre dei reciproci vocabolari. La frustrazione e l'isolamento venivano ad essere la condizione «naturale» dell'intellettuale italiano. Una situazione la cui drammaticità, più che nelle pagine dolorose e utopistiche di Pisacane o in quelle precise e taglienti di Gramsci, che pure ne costituiscono il riferimento storico e ideologico, uomini di cinema come i Taviani hanno dovuto soffrire personalmente per anni nel proprio lavoro quando i loro film non riuscivano a circolare.

Apparente realismo del film.

Il film non è assolutamente una traduzione del testo, dal quale si discosta largamente e non solo nei contenuti, ma, in un certo senso, neppure una «libera versione»: i due registi vi hanno infatti operato un'analisi in profondità, smontandolo pezzo a pezzo alla ricerca di quelle strutture di base, consce e inconsce, che si dimostravano funzionali alla problematica che essi si erano proposti di affrontare. «Padre padrone» è perciò il rimontaggio di un testo attraverso immagini che non si pongono neutralmente nei confronti dell'originale, ma dialetticamente, incaricandosi di condurre un discorso personale, del tutto indipendente. Indipendente, a tratti, anche dal contenuto iconico delle stesse immagini, che sollecitano, attraverso vari elementi espressivi, una lettura attenta ai diversi piani linguistici implicati. In questo gioco è il nodo dell'*apparente realismo* del film (a torto qualcuno ha voluto addirittura parlare di risorgenza del neorealismo) che è

invece soltanto uno dei livelli, quello più superficiale, che funziona solo come codice di verosimiglianza per una storia che è vera soltanto nella realtà: diversa è invece la verità che interessa il cinema dei fratelli Taviani (e tutto il cinema migliore), e cioè quella della «lettura della realtà», lettura che può, e spesso deve, permettersi di ricostruire la realtà originale proprio per renderla oggetto di cultura e di comunicazione, secondo le intenzioni dell'autore. Anche nei confronti della storia di Ledda agisce questa rilettura, all'interno della quale si delinea, l'ambiguità di una vicenda che presenta un positivo aspetto di reazione al ruolo subordinato all'interno di una società (Sardegna, ovvero il non-potere di un'economia emarginata) a sua volta rassegnatamente subordinata alla società padrona (l'Italia, ovvero il potere politico e industriale), adombrato però da alcuni pesanti limiti: l'individualismo della ribellione, più opera delle suggestioni dei miti di una vita diversa che di una reale presa di coscienza della propria condizione sociale; l'incomprensione per l'importanza di un'azione che non sia rivolta a distruggere, per vendetta, la società paterna e la sua ricchissima cultura, ma, al contrario, a creare un contesto che le consenta un rapporto non subordinato con gli altri strati sociali, superando le ingiustizie elargite dalla storia passata; e soprattutto per la sterilità dell'approdo culturale di Gavino.

Nostalgia

Dal rifiuto del linguaggio concreto e vivo del lavoro, dai sogni suscitati dai suoni assurdi e irreali di musiche di altra cultura (Mozart, i valzer di Strauss), dagli insulti e sberleffi alla propria terra, Gavino riesce soltanto a ricavare la *nostalgia* per la propria lingua, il dolore, un po' coccodrillesco, per aver odiato ciò che amava. E, soprattutto, l'illusione di poterlo recuperare attraverso le forme linguisticamente imbalsamate di sintagmi, fonemi e lessemi, astratti dalla realtà delle cose, di forme dialettali ricomposte a tavolino e usate nel libro come parole magiche, accostate tra parentesi all'espressione italiana, quasi a voler risuscitare delle realtà ormai irrimediabilmente vanificate. E' l'illusione della cultura accademica, che viviseziona le altre culture per «conservarle», come oggetti di studio da esibire ad allievi e colleghi, pretendendo

in questo modo di realizzare la liberazione dalle oppressioni della storia. Abolendo, cioè, la storia. Gavino sconfigge suo padre, spezza il rapporto di servitù nei suoi confronti, riesce persino a picchiarlo, ma il complesso di castrazione che agiva verso di lui funziona a boomerang evirandone la ribellione e desocializzando una esperienza che nelle sue premesse era profondamente rivoluzionaria. Non è la risposta alle utopie di Allosanfan: ne è soltanto la ripetizione, su scala diversa.

Nulla però di questa problematica complessa, contraddittoria, fondamentale nella panoramica della produzione dei Taviani, riconosciuta dagli stessi autori nei suoi confronti, emerge direttamente dalla narrazione. E' nella ricerca dei codici più profondi del film che si avverte l'inquietudine per una situazione così sfaccettata.

Itinerari di lettura

Gli *itinerari di lettura* che si possono suggerire sono diversi. Quello del mito e della favola, caratteristico anche di altri film dei due registi: come appigli di partenza si possono prendere la scena della mungitura della pecora e il dialogo tra questa e Gavino, quella dei rapporti sessuali con gli animali, quella del paese immerso nell'orgasmo collettivo, quella della processione con la statua del santo, alla testa del quale si sostituisce quella del padre. Interessante è un itinerario alla ricerca del modo di trasformare la natura in fatto culturale, umano, e quindi di possederla: bellissime sono le scene del latte ghiacciato trasformato in granita d'amarena, del profumo dei fiori che guida Gavino bendato nella Piazza dei Miracoli, della musica trasmessa dalla prima radio costruita per l'esame di radiotecnico. Oppure molto fruttuoso è un itinerario sonoro: raramente la colonna sonora di un film ha raggiunto un potenziale di autonoma comunicatività come in «Padre padrone»; esemplare è ancora la scena della processione, in cui i giovani cantano una canzone tedesca da birreria in ribellione ingenua ai canti tradizionali dei padri. E' la ricerca di un contrasto sonoro che nelle parole, nelle musiche, e persino nei rumori, si pone come espressione di quella crisi culturale ed umana che il film indaga.

Di ogni elemento tecnico si può dire che offra lo spunto per una analisi in profondità, dal

colore ai movimenti della macchina da presa, dal montaggio al ritmo delle immagini: elementi che, nella complessa tessitura, interagiscono in un disegno unitario di indiscutibile vigore espressivo, incarnato poi nella solida caratterizzazione degli interpreti (specialmente in quella del padre, di Omero Antonutti, valido attore dello «stabile» di Genova).

Ciò che può sembrare incerto, alla fine del film, è il giudizio che gli autori hanno voluto dare della vicenda: dichiaratamente, i Taviani non hanno inteso fare un film politico, almeno nel senso più banale della parola. Le contraddizioni vengono illustrate, veicolate attraverso le immagini al pubblico, ma non fatte esplodere né tantomeno aggredite. Il vero tema del film è infatti quello della possibilità o impossibilità di comunicare, e tutti gli itinerari di lettura convergono su questo punto, compreso quello che parte dai film precedenti dei due autori. E' sempre il tema, dell'emarginazione e dell'isolamento in una società che mentre appare per molti versi ipercomunicante, in realtà lascia ancora ampie zone di «black out» tanto sul versante individuale-esistenziale quanto su quello sociale-culturale. E ogni vittoria sembra purtroppo risolversi in una sconfitta: è l'altra considerazione del film, sulla capacità della società di manovrare ogni ricerca di liberazione secondo schemi la cui oppressività è mascherata soltanto dalla raffinata retorica del potere.

Accrescere «la capacità di sguardo dello spettatore» facendogli scoprire «una porzione in più di realtà» è l'obiettivo del cinema dei fratelli Taviani: con «Padre padrone» l'occasione di raggiungere la più vasta delle platee è stata onorata con un lavoro la cui finalità si manifesta come autenticamente culturale e quindi anche lealmente politica, dove politica non sia uguale a propaganda ma a capacità di interrogare la realtà senza avere già scritte le risposte.

PADRE PADRONE

Regia: Paolo e Vittorio Taviani - *Soggetto:* da «Padre padrone: l'educazione di un pastore», libro autobiografico di Gavino Ledda (Milano, Feltrinelli 1975), *Fotografia (colore):* Mario Masini - *Musica:* Egisto Macchi - *Interpreti:* Omero Antonutti (Il Padre), Saverio Marconi (Gavino giovane), Marcella Michelangeli (La Madre), Fabrizio Forte (Gavino bambino), Stanko Molnar (Sebastiano) - *Produzione:* RAI - Rete 2 - *Origine:* Italia - Palma d'Oro e Premio della critica internazionale (FIPRESCI) a Cannes, 1977.

ALLEGRO NON TROPPO

di Bruno Bozzetto

«Se stai buono ti porto a vedere i cartoni animati», ci sentivamo dire da bambini. Il mondo colorato degli eroi di cartone era pronto ad accoglierci e noi vi ci immergevamo come in una favola bellissima, assecondando il sottile ricatto dei nostri genitori.

Poi gli anni passavano, il castello di carta dei sogni cominciava a crollare, scoprivamo che il mondo era un orco cattivo, che le fate erano fuggite su un altro pianeta e che il cielo era sempre più frequentemente grigio.

Come un bambino che si è accorto dell'inganno e che vuole reagire a questa falsa realtà, Bruno Bozzetto ha scelto di diventare disegnatore di cartoni animati, che non hanno nulla in comune con il pianeta-fantasma delle illusioni, ma che invece fanno da specchio alle ossessioni, alle deformazioni della nostra società.

Il suo lavoro, iniziato nel 1958, si è sempre contraddistinto per questa caratteristica, sia che si trattasse di shorts pubblicitari, di cortometraggi (tra cui i vari del signor Rossi, prototipo dell'italiano-medio) o di lungometraggi («West and soda», 1965, «Vip mio fratello superuomo», 1968).

Seguendo perciò la linea di antitesi a quel film d'animazione stereotipato e caramelloso, il cui simbolo erano le produzioni di Walt Disney, Bozzetto è giunto alla realizzazione di un lungometraggio in cui le parti animate visualizzano celebri brani di musica classica.

Un altro confronto con Disney, quindi, e con il suo fortunatissimo «Fantasia» (1940), ma la differenza è notevole.

In «Fantasia», Disney illustrava con le immagini i temi dei vari brani musicali: si aveva così Topolino nelle vesti dell'«Apprendista stregone» di Dukas, oppure elefanti, struzzi, cocodrilli che ballavano la «Danza delle ore» di Ponchielli. Bozzetto, prima di tutto, crea. La musica lo stimola ad inventare delle storie che sono completamente autonome, pur essendo perfettamente fuse con essa.

In pratica, soltanto il primo brano, il «Preludio al pomeriggio di un fauno» di Debussy, prende

spunto diretto dal titolo, ma già qui, nel descrivere il fauno come un vecchio grinzoso e malfermo, alla ossessiva ricerca di una donna, circondato da miraggi di piedi, mani, seni, che svaniscono non appena li raggiunge, ci si rende conto come il discorso dell'autore sia chiaro nel suo pessimismo di fondo: qui c'è solo malinconia nel rappresentare la senilità nei suoi aspetti deformi e ridicoli.

Anche altri due episodi (forse i migliori) sottolineano questa linea più pessimistica: nel primo, il «Bolero» di Ravel, forme di vita sempre più complesse cominciano a crescere partendo dai fondi di una bottiglia di Coca-cola (un fantastico fiorire di figure) e si sviluppano in un continuo moltiplicarsi (sottolineato dalla ossessiva ripetitività della musica), sino ad arrivare all'uomo, dominatore del mondo e folle distruttore con i suoi strumenti di morte (i carri armati e i cannoni nel deserto), all'interno del quale sopravvive ancora — poveri noi — lo scimmione preistorico; nel secondo, tratto dal «Valzer triste» di Sibelius, assistiamo alla favola struggente (ma non zuccherosa, si badi) di un gatto randagio che ricrea, con la propria immaginazione, la sua vecchia casa dalle rovine di un palazzo. La sua felicità ha lo spazio di un sospiro, l'inganno cede alla disillusione, tutto ritorna come prima. Anche il gatto, frutto di un ennesimo miraggio, si dissolve.

A questi tre brani, che sottolineano con più amarezza l'atteggiamento disincantato di Bozzetto nei confronti della realtà, si accostano altri tre che, pur contenendo la stessa riflessione morale, sono venati da maggiore ironia: «La Danza slava n. 7» di Dvorack è un felicissimo «schizzo» in cui un uomo, irritato per essere copiato in tutti i suoi gesti dal prossimo cerca di liberarsene, finendone sarcasticamente deriso; il «Concerto in C dur» di Vivaldi descrive la sbrigativa vendetta di un'ape continuamente interrotta nel suo tentativo di spuntino da una coppia di amanti; «L'uccello di fuoco» di Stravinskji mostra come il serpente dell'Eden, mangiata lui la fatidica mela, scopra

a sue spese l'orrore, la violenza, i condizionamenti e il dolore che ci sono nel mondo, e provveda quindi a risputarla.

Ma il film non è tutto qui. Accanto alla parte animata, si dipana una vicenda reale, girata in bianco e nero, sui preparativi per la realizzazione dei vari brani. Ed anche qui si va controcorrente.

Non ci sono né orchestre famose, né direttore prestigioso (in «Fantasia» c'era il celebre Stokovsky), né disegnatori di grido. L'orchestra è composta da uno scalcinato gruppo di vecchiette, forse più indicate per lavori di cucito o per conversazioni da salotto che per un concerto, il direttore d'orchestra è una specie di bestione russo, bolso ed arrogante, dittatore carceriere nello stesso momento, mentre il disegnatore viene scovato in una cella, legato con pesanti catene. Trasportati su uno sgangheratissimo camion, si ritrovano tutti nello splendido teatro Donizetti di Bergamo, in questa occasione grigio, tetro e ammuffito, oltreché deserto. Il commento è affidato ad un presentatore che assomma in sé tutte le doti del presentatore-medio (stupido e superficiale, quindi), mentre una Cenerentola in carne ed ossa si occupa delle pulizie.

L'organizzazione dei vari brani, gli scontri fra il direttore d'orchestra e il disegnatore, i vuoti discorsi del presentatore si basano sugli elementi più classici del cinema comico (soprattutto del primo cinema comico, quello delle torte in faccia, oltre al «nonsense») e si pongono così, nel loro dissacrare la magniloquenza di operazioni simili, come controcanto (per restare in campo musicale) della parte animata, integrandosi meravigliosamente con essa.

Il film si chiude, in perfetta coerenza, con la fuga nel mondo delle favole del disegnatore e della Cenerentola, per cui il presentatore, per salvare la situazione, si vede costretto a ricorrere alle scorte di finali ammassati nello scaninato.

E qui le gags si fanno scoppiettanti. Capovolgendo per l'ennesima volta le convenzioni, vediamo un Romeo costretto a buttarsi (e a venire buttato) continuamente dal balcone perché le sue cadute non sono mai «teatrali» (codificate da regole precise), un uomo inseguito da un coniglio in una eterna fuga dentro un corridoio rotante (sorta di nemesi o di contrappasso), l'arrivo di un atleta sul filo del traguardo che lo

taglia in due (reminiscenze di certa pittura contemporanea, quale ad esempio quella di Roland Topor, e, in parte dell'episodio felliniano «Toby Dammit» del film «Tre passi nel delirio»).

Certamente, chi è legato al «cartoon» tradizionale, si troverà a disagio a contatto con questa pellicola, ritenendo il cinema d'animazione puro e semplice divertimento.

Il grosso merito di Bozzetto è quello di avere rinvigorito un genere legato a clichés che lo limitavano nella sua diffusione verso un pubblico maturo, e di aver saputo indicare, con sfumature struggenti ed intime, con accenti ironici e grotteschi e con la grande dote della fantasia, come questo mondo, questa realtà che viviamo ogni giorno, finisca col distruggerci a poco a poco, riducendoci a macchiette di noi stessi, a stupidi contenitori di presunzione che hanno perduto la loro vera dimensione a cui tendere.

Dimenticandosi di quanto abbia da imparare dai bambini, l'uomo ha cercato di metterli a tacere con le caramelle e i balocchi. Forse per la prima volta, invece, ci si è accorti come avvicinandosi al mondo della fantasia, che è il mondo dell'infanzia ed è la chiave magica per comprendere la realtà, si possa veramente recuperare il vero significato di essere uomini.

Noi abbiamo in mano tante chiavi e lo scrigno è davanti a noi: se sapremo riconoscere quella giusta, non sarà difficile aprirlo.

VALERIO GUSLANDI

ALLEGRO NON TROPPO

Regia: Bruno Bozzetto - *Soggetto e sceneggiatura:* Bruno Bozzetto, Guido Manuli, Maurizio Nichetti - *Collaboratori principali per l'animazione:* Giuseppe Laganà, Walter Cavazzutti, Giovanni Ferrari, Giancarlo Cereda, Giorgio Valentini, Guido Manuli, Paolo Albicocco, Giorgio Forlani - *Fotografia per la parte di animazione e effetti speciali:* Luciano Marzetti - *Interpreti:* Maurizio Nichetti, Nestor Garay, Maurizio Micheli, Maria Luisa Giovannini - *Fotografia per la «Live Action»:* Mario Masini - *Aiuto-regista per la «Live Action»:* Maurizio Nichetti - *Commento ed effetti sonori:* Giancarlo Rossi - *Musica:* (diretta da Herberth Von Karajan, su dischi Deutsche Grammophon): «Preludio al pomeriggio di un fauno» di Claude Debussy, «Danza slava n. 7» di Antonin Dvorack, «Bolero» di Maurice Ravel, «Valzer triste» di Jean Sibelius, «Concerto in do maggiore» di Antonio Vivaldi, «L'uccello di fuoco» di Igor Stravinsky - *Produzione:* Bruno Bozzetto Film - *Distribuzione:* Roxy International - *Origine:* Italia 1977 - *Durata:* 85' - Technicolor.

UN BORGHESE PICCOLO PICCOLO

di Mario Monicelli

Chi è il piccolo borghese? E' il virus che, sfuggendo ai microscopi della sociologia e agli antibiotici della politica, sta aggredendo il tessuto sociale con la sua insidiosa potenza, o ne costituisce, al contrario, l'anticorpo privilegiato scatenato dal sistema immunitario contro le minacce all'ordine costituito? E' forse lui il micidiale fantasma che ci attende dietro l'ormai famigerato angolo?

Nel discusso film di Monicelli è soprattutto il demone senza volto, cioè non schedato e inschedabile proprio perché il suo volto è identico a quello di tutti, che ci sfiora quotidianamente per la strada e negli uffici, incrocio tra Demetrio Pianelli e Fantomas, coagulando in sé i catrami della violenza e gli smog della sopraffazione che inquinano i polmoni di una società già preda della metastasi.

Chi trovò irrealista e scandaloso il fosco e truce sadismo del «Salò» di Pasolini, dovrebbe ora ripensarne la precisione e la pungenza nella messa a fuoco degli incubi del nostro tempo nel confronto con questa versione tutta monicelliana del tema della ferocia che caratterizza i periodi di fineimpero, sia pure dei piccoli e piccolissimi imperi. Sfugge qui, quasi completamente, la dimensione della storia, con le sue pozze di sangue e di altro, con la severità dei suoi dolori, in cui sostituita dalla farsesca messa in scena di una tragedia, che tradisce giudescamente le proprie professioni di fede realista («neo»: ma quante volte è ormai stato crocifisso?) per i tanti denari dell'emotività, del sentimentalismo, della solleticazione al riso e al pianto del pubblico.

Il piccolo piccolo borghese di Monicelli, più che un essere reale, è un personaggio tradizionale ed antico, una macchietta amabile e disprezzabile insieme, che con le sue bassezze e codardie ha già riempito di sé tanto spazio del cinema italiano. E tra le cose azzeccate del film (e anche, in un altro senso, tra le più criticabili) c'è quella di avergli dato come fac-

cia l'eterno e arcinoto ovale di Sordi. E' qui il bivio che fa correre il rischio di confondere le connotazioni del film e di uscire di pista. Mentre tutti i cartelli indicano «All'archetipo dell'italiano medio con le scatole rotte», proprio il personaggio Vivaldi-Sordi ci dà la corretta indicazione «All'eterna crisi della commedia all'italiana». Seguendo questa strada si evitano le grosse buche (ma forse sono già state colmate dalle critiche) della via realista, si evitano eventuali inutili commozioni e probabili malumori.

Si goda invece la lunga prima parte, in cui si profonde il virtuosismo comico (forse un tantino stanco) dell'attore che cataloga tutta una serie di aneddoti sul baciapilismo del personaggio, sulle sue strazianti contraddizioni di povero diavolo all'italiana, sulla sua nobile meschinità: chi crede, ci può anche riconoscere il collega.

Il Sordi e il Monicelli di sempre, rassicuranti. Fino alla svolta repentina nel territorio del dramma. La raffica di mitra con cui l'ipercooco di papà viene steso da un suo coetaneo rapinatore fa punto e a capo nel film. Ne comincia un altro. Qui il sociologo avrebbe da illuminarci sull'ormai peraltro illuminatissima categoria del piccolo borghese, un quasi proletario che è però disposto a fare pazzie se viene messo in crisi l'ordine da cui si illude di ricevere briciole di privilegi. Ma anche il sociologo andrebbe fuori rotta. C'è infatti ben poco, anzi niente, di sociale e di politico nel discorso di Monicelli. Ovvero c'è, ma nella stessa modalità in cui c'è politica nel «Gesù» di Zeffirelli. Predomina invece, come nella prima parte ma su codici ovviamente contrari, la sentimentalità del personaggio. Dopo un accenno surreale quasi felliniano nel deposito bare e dopo qualche ammiccamento al thrilling e al «cinema della crudeltà», il film va a concludersi su un binario di generale e generica compassione per tutti, tutti innocenti perché tutti

colpevoli. Ogni nota dissonante ritrova il proprio «la» sul motivo fondamentale della pietà: la colpa è della violenza (una violenza del tutto astratta) che incombe sulla società (anche questa dai tratti alquanto mitici). Anche il prete al funerale della moglie di Vivaldi ne è accecato. C'è da augurarsi che la tanta indulgenza del regista non accechi anche gli spettatori di questa miscellanea di toni e di intenzioni, almeno altrettanto ambigua e pericolosa del vecchio schizofrenico di cui Sordi lascia il ritratto sullo schermo alla fine del film. Più nostalgia che attualità, più specchio di un classico modo di fare spettacolo nel cinema nazionale che coerente riflessione sulla realtà delle cose e dei sentimenti.

FEDERICO BIANCHETTI TACCIOLI

UN BORGHESE PICCOLO PICCOLO

Regia: Mario Monicelli - *Soggetto:* dal romanzo omonimo di Vincenzo Cerami - Sergio Amidei, Mario Monicelli - *Fotografia (colore):* Mario Vulpiani - *Scenografia:* Umberto Turco - *Montaggio:* Salvatore Antonio Siciliano - *Musiche:* Giancarlo Chiaramello - *Interpreti:* - Alberto Sordi (Giovanni Vivaldi), Shelly Winters (Amalia Vivaldi), Romolo Valli (dr. Spaziani), Vincenzo Crociti (Mario Vivaldi), Renzo Carboni (l'assassino), Enrico Beruschi (Toti), Francesco D'Adda Salvaterra, Mario Maffei, (impiegati del Ministero), Marcello di Martire (sergente Ciappi), Edoardo Florio (Penna), Ettore Carofolo (il giovane della scena finale), Renato Malavasi (addetto al cimitero), Antonio Meschini (Cosimano), Aldo Miranda (il giovane duro), Paolo Paolini (Supino), Valeria Perilli (la testimone), Renato Scarpa (il prete), Pietro Tordi ("33") - *Produzione:* Luigi e Aurelio De Laurentiis per la Auro Cinematografica - *Distribuzione:* Cineriz - *Origine:* Italia 1977.

IO & ANNIE

di Woody Allen

Un Woody Allen stanco? Qualcuno (vedi Grazzini sul «Corriere») lo ha persino trovato noioso. Certo, siamo lontani dalla girandola di gags di «Prendi i soldi e scappa», «Bananas» e «Provaci ancora, Sam» (forse il suo film migliore), che costituivano l'elemento determinante del successo dei film, peraltro fragili, per un certo squilibrio di organicità.

La struttura «a confessione» o, se si vuole, da seduta psicoanalitica di questa sorta di bilancio autobiografico, riduce il movimento quasi a zero, in tutto favore del dialogo, della battuta.

Alvy Singer, comico televisivo timido ed inibito, incontra Annie, aspirante cantante, impacciata quanto lui. I due intrecciano un rapporto buffo e tenero che, dopo diversi contrasti finisce con l'esaurirsi, pur con malinconia.

I pericoli principali di un film che si basa sulle battute sono tre: in primo luogo la non improbabile eventualità di perdere un collegamento, perso il quale, si è smarrito del tutto lo spirito del botta-risposta assurdo su cui si basa Allen. In secondo, spesso la battuta è

«colta», rimanda a precisi riferimenti filosofico-culturali abbastanza elitari (ad esempio, ci si domanda quanti conoscano le teorie dello studioso dei mass-media Marshall McLuhan, e comprendano così la pungente frecciata nei confronti del docente universitario). Si afferra cioè l'intenzione e l'effetto, ma non la causa interna delle battute. In terzo luogo, alcune frasi vengono modificate (sia quelle più o meno sboccate che quelle che chiamano in causa personaggi reali) in sede di doppiaggio e «adattate» al pubblico italiano, per cui, nel passaggio, possono involgarirsi e perdere di mordente (esempio: «Chi può aver detto che l'orgasmo può colmare il vuoto esistenziale? Forse Pier Capponi»). Poste queste riserve, ci sembra che la pellicola non si possa considerare inferiore ad altre opere di Allen quali: «Il dormiglione» e buona parte di «Tutto quello che avreste voluto sapere sul sesso». Ci troviamo di fronte ad un tema non troppo originale, come quello della crisi della coppia, affrontato però con affettuosa ironia e con una soffusa malinconia, a suo modo romantica. Dal buffonesco a tutto campo dei primi film, si passa qui ad un'os-

servazione più seria e sentita sull'eterno problema dell'alienazione dell'uomo nella società e nel rapporto a due. Per la prima volta, forse, il personaggio-Allen rivela sfumature nel suo spessore (si pensi alla timida richiesta del primo bacio o al colloquio «straniante» ed amaro con i passanti), così come quello di Annie, che si pone sul suo stesso livello.

Entrambi inibiti e complessati, timidi ed ansiosi, schiavi di mille «tic» e manie, che rivelano una radicata nevrosi, riescono ad aprirsi l'uno all'altro come fragili fiori, grazie al reciproco sentimento di affetto che nasce tra loro.

E qui l'occhio di Allen si posa con rimpianto: i primi discorsi sconclusionati, i pensieri (riportati da didascalie) che li ossessionano nel loro approccio, i vari incontri. In fondo, però, cova l'alienazione e la crisi è inevitabile, anche se si tratta di una crisi senza urla né piatti rotti, scoperta a poco a poco, con amarezza. Malgrado l'amore sia finito, è ancora bello ritrovarsi a parlare, perché quello che veramente

conta è comunicare, sentirsi vivi a contatto con gli altri.

Forse l'autore ha meno voglia di ridere, il suo sorriso è un po' velato di tristezza, o forse rispecchia appieno un sintomo preoccupante nella nostra civiltà. Il tragico quotidiano, l'angoscia del nostro vivere, non riesce più ad essere esorcizzata dal riso.

È l'uomo che si guarda sorridendo, sì, ma con il cuore gonfio di amarezza.

VALERIO GUSLANDI

IO & ANNIE (titolo originale ANNIE HALL)

Regia: Woody Allen - *Soggetto e sceneggiatura:* Woody Allen e Marshall Brickman - *Fotografia:* Gordon Willis - *Musica:* quattro canzoni - *Scenografia:* Mel Bourne - *Costumi:* Ruth Morley - *Montaggio:* Ralph Rosenblum - *Interpreti:* Woody Allen (Alvy Singer), Diane Keaton (Annie Hall), Tony Roberts, Carol Kane, Paul Simon, Janet Margolin, Shelley Duvall, Christopher Walken, Colleen Dewhurst - *Produzione:* Jack Rollins e Charles H. Joffe - *Distribuzione:* United Artists - *Origine:* USA 1977.

NEW YORK, NEW YORK

di Martin Scorsese

In «Taxi Driver» New York era un incubo di squallore e di violenza, attraversato da un reduce del Vietnam tormentato dall'insonnia e invaso dalla nausea di vivere in una fogna. Con «New York, New York», Scorsese ci fa fare un salto indietro di trent'anni, a riscoprire quando, forse per l'ultima volta, la grande metropoli si presentava al mondo come il brillante palcoscenico dell'«american dream»: un sogno di successo che una guerra vinta in nome di una libertà non contestata aveva coronato di potenza e ammirazione.

Anche in «New York, New York» c'è, forse casualmente, un taxi. Non è un protagonista, ma, attraverso l'analogia, può offrirci una metafora di lettura nel confronto con l'altro taxi dell'altra New York, palcoscenico della degenerazione che la civiltà contemporanea può inescare in una città e in una società. L'antennato, infatti, di quel Nautilus alla ventura in un

mondo di spettri, si godeva pacificamente e senza angosce le gags sentimentali del giovane saxofonista e della giovane cantante che, incontratisi nel glorioso Giorno della Vittoria, iniziavano insieme a salire la scala (che poi si dividerà) del successo e dell'amore, in un mondo dove ogni cosa era ancora se stessa e che credeva ingenuamente, sia pure nelle difficoltà dei sentimenti e della carriera, nelle cose in cui si era sempre creduto, costruito apposta, sembra, per suscitare le nostalgie dei posteri.

Era inevitabile e in fondo anche giusto che un film nostalgico e rievocativo di quella atmosfera fosse un film musicale. Seguendo le diverse strade di Jimmy Doyle (Robert De Niro) e di Francine Evans (Liza Minnelli), Scorsese ci accompagna attraverso i grandi e affollati night dove la musica delle orchestre di swing bianco di Tommy Dorsey riacciava i legami con la vita e la cultura dell'anteguerra, e i bar

pieni di fumo di Harlem dove stava maturando un nuovo jazz negro più sofferto e modulato (il bebop); attraverso i lustrini e le piume dei teatri di Broadway, inarrestabili fucine di musical tutti uguali, le sale di incisione e i locali notturni dove l'istrionismo canoro e mimico di Liza Minnelli fa per un attimo sorgere il dubbio che su quel mondo non sia poi passato il diluvio. In realtà, bene o male che sia, non è così: il diluvio c'è veramente stato e la Broadway di Liza Minnelli (quella di oggi) è l'Arca di Noè a galla su un mondo sommerso dove scendono solo palombari in cerca di tesori perduti. La prima pioggia di quel diluvio inizia a cadere proprio nel finale del film: unico amaro presagio di solitudine e di fallimento in una «success story», l'infelice esito del matrimonio di Jimmy e Francine è quanto basta per trafiggere lo spettatore che Scorsese aveva fatto innamorare dei suoi eroi e mandarlo a casa dicendo «com'era bello», ma chiedendosi «perché è finita così?» È ciò che basta forse anche a scagionare il film dal sospetto di un nostalgismo acritico sfogato in un musical-omaggio a un'epoca della vicenda tradizionale e un po' melodrammatica sostenuta dai meriti della colonna sonora di John Kander e Fred Ebb (gli stessi di «Cabaret»), dalle canzoni di Liza Minnelli e dal sax tenore di George Auld che doppia gli «a solo» di un De Niro in grande forma.

Ricostruzione fedele, forse un tantino disneylandesca (si pensi per contrasto a «Come eravamo») di una società illusa dai miraggi del «magico accordo» (musica + soldi + amore) ideale del protagonista, «New York, New York», attraverso canali quasi sempre sotterranei ci fa tuttavia prevenire l'inquietudine di un'altra società che si sforza di risognare i sogni e i miti di un passato che non era un'età dell'oro ma sembrava lo stesso migliore, e, insieme, l'appello di non violenza, prodotto di un pacificatore puritanesimo italoamericano anti Padrino o dopo Padrino, che Scorsese rivolge ancora una volta ad un presente che non cessa di domandarsi «Perché è finita così?».

FEDERICO BIANCHESI TACCIOLI

«NEW YORK, NEW YORK»

Regia: Martin Scorsese - *Soggetto:* Earl Mac Rauch, tratto dall'omonimo suo romanzo pubblicato in Italia da Arnoldo Mondadori Editore - *Sceneggiatura:* Earl Mac Rauch e Mardik Martin - *Fotografia (Panavision):* Laszlo Kovacs, A.S.C. - *Musica:* John Kander e Fred Ebb - *Supervisore alle musiche e Direttore:* Ralph Burns - *Scenografia:* Boris Leven - *Costumi:* Theadora Van Runkle - *Montaggio:* Tom Rolf e B. Lovitt - *Tecnico del montaggio:* David Ramirez - *Supervisori al montaggio:* Irving Lerner e Marcia Lucas - *Interpreti:* Liza Minnelli (Francine Evans), Robert De Niro (Jimmy Doyle), Lionel Stander, Barry Primus - *Produzione:* Robert Chartoff e Irwin Winkler - *Distribuzione:* United Artists - *Origine:* USA 1977.

UN VOLUMETTO ASSAI UTILE

PER UN PROGETTO DI RICERCA ESPRESSIVA
pp. 48 - L. 600
Editrice Elle Di Ci - Leumann (Torino)

L'attività espressiva sta assumendo nel settore scolastico e parascolastico un'importanza sempre maggiore, non solo come mezzo didattico, ma anche per le sue ampie possibilità educative.

L'A. ci presenta in questo breve studio le lezioni tenute durante un corso di aggiornamento sulle varie forme di animazione a un gruppo di insegnanti delle scuole elementari.

Nell'impostazione di questi incontri egli si sofferma sulle più comuni forme di animazione: manipolazione di materiali, costruzione di un giornale, manifesti murali..., mettendone in rilievo le potenzialità pedagogiche nel processo di ricerca e di collaborazione tra gli allievi di una classe.

La seconda parte del volumetto offre uno schema comprendente le diverse fasi di una ricerca espressiva, sottolineandone la pluralità dei mezzi.

GOTTARDO BLASIC

Gottardo Blasich

Al termine di un precedente intervento (EG 78 n. 1, 1° gennaio) che cercava di chiarire la situazione nella quale viene a trovarsi a operare un animatore, secondo le ambiguità di una committenza aleatoria e precaria, si osservava a proposito dell'intervento nella scuola: «Ci sembra decisivo insistere sul fatto che esiste una connaturale convergenza fra gli obiettivi e le tecniche dell'animazione e il lavoro pedagogico». Dobbiamo tuttavia notare che la «connaturale convergenza» di cui si parlava non è facilmente assimilata o assimilabile dall'istituzione-scuola. Per una prima delimitazione della difficoltà ci possiamo ancora riferire all'introduzione di Gian Renzo Morteo al *Manuale aperto di animazione teatrale* (Musolini ed. 1977) dove egli rileva due tensioni che sono in contrasto con un lavoro di animazione: «Nelle nostre società registriamo una netta divisione di ruoli: c'è chi dipinge e chi guarda la pittura, chi suona e chi ascolta, chi balla e chi assiste al ballo, e via dicendo. Tra i vari ruoli sono stabilite gerarchie di valori. Si tratta di gerarchie molto complesse, spesso contraddittorie.

[...] Un altro punto su cui è indispensabile soffermarci un momento è la pluralità dei linguaggi espressivi. Come storicamente si è prodotta la divisione dei compiti, così si è determinata una selezione di linguaggi. Ogni arte di fatto (e ogni forma di comunicazione) si è annessa in modo pressoché esclusivo un linguaggio: l'immagine, il suono, la parola, il movimento, ecc. Tale processo, se da un lato ha consentito il raffinamento del mezzo prescelto, sino a portare in molti casi al virtuosismo, dall'

altro ha incontestabilmente sacrificato l'unità della persona umana, soprattutto nelle sue forme più elementari e istintive che proprio attraverso la somma dei linguaggi si manifestano, come confermano le espressioni più popolari d'arte, per non parlare di numerosi elementi di costume».

Non si può non essere d'accordo con le osservazioni negative di Morteo, aggiungendo che esse abitualmente si ritrovano nella prassi scolastica, o anzi vengono aggravate da un modo di impostare il problema pedagogico. Da questo punto di vista si deve verificare un primo diaframma fra il modo corrente di fare scuola e le esigenze dell'animazione, quando queste tendono a portare il gruppo a essere protagonista del fatto culturale, nell'impiego delle varie forme espressive opportunamente scelte, e quando una varietà di linguaggi viene stimolata secondo le diverse potenzialità dell'individuo e del gruppo.

Difficoltà dell'animazione

Oltre a quanto si osservava conviene tenere presenti alcune difficoltà che servono a delimitare l'ambito nel quale si situa l'animazione quando viene a contatto con il mondo scolastico. E' purtroppo un quadro di contrasti e di tensioni che derivano dalla struttura irrigidita e tradizionale del sistema pedagogico, un insieme di fattori negativi che influiscono direttamente sull'atteggiamento e sul comportamento degli insegnanti e degli animatori.

Si potrebbe dire che in generale non è giu-

ustificato un lavoro di animazione dalla scuola stessa, come istituzione inserita in un sistema sociale ben definito e con una sua ideologia precisa; per cui ad esempio l'attività del ragazzo è scandita da tempi separati e staccati fra loro: scuola - casa - tempo libero: il ritmo è circolare e impenetrabile. Questa caratteristica è sostenuta da una motivazione ideologica, per cui si pretende che il lavoro educativo sia esplicito con una certa apoliticità e neutralità. Al contrario non è neutro l'intervento di animazione e suppone un coinvolgimento personale e diretto da parte dell'insegnante che si fa animatore, il quale del resto tende a superare gli spazi chiusi dell'ambiente scolastico per una comunicazione con l'ambiente circostante e con il sociale.

Esiste una difficoltà connessa a una persistente impostazione individualistica: è individualistico l'apprendimento come è individualistico l'impegno dell'insegnare. Non esiste di solito una vera coscienza sociale con la tendenza continua e costante a risolvere i problemi collettivamente, a vederli, giudicarli, affrontarli come problemi del gruppo.

Si verifica una esclusione dei linguaggi non verbali se la preoccupazione principale è di solito di seguire determinate materie e di insistere (a livello di scuola elementare) sull'apprendimento del linguaggio verbale e scritto. Altre potenzialità che sarebbero sollecitate dai diversi linguaggi non verbali sono ignorate o sporadicamente sfruttate.

Di conseguenza si può osservare come il sistema scolastico sia fondato ancora su una rigida e limitante concezione dell'apprendimento, che viene valutato a scadenze regolari (esami, interrogazioni, compiti, ricerche camuffate). Gli interventi di animazione sono abitualmente impiegati come:

- supporto e sussidio a una didattica tradizionale,
- integrazione facoltativa e qualcosa di maggiormente importante,
- e quindi come un fattore complementare, evasivo e occasionale, da relegare nel tempo del doposcuola.

Le attività di animazione prendono il nome significativo e restrittivo di «attività integrative», o di «attività espressive», con la caratteristica dell'opzionale, del saltuario, una pausa diversa

e distrattiva al lavoro normale che rimane tutt'altra cosa e ritenuta ben più valida e decisiva. Si osserva talvolta che i medesimi insegnanti che stimano le forme di animazione e le usano nel loro lavoro, ripiegano su alcune formule tecniche, come modelli risolutivi del problema espressivo-comunicativo. Si insiste cioè su alcuni spunti e su alcune trovate tecniche (scegliere brani, costruire una documentazione fotografica, manipolare il gesso, la creta, la cartapesta), senza valorizzarle in un progetto organico e programmato, in rapporto alle esigenze dei ragazzi e secondo la portata dei temi che si affrontano.

Una difficoltà facile da incontrare è l'ambiguità fra creatività e spontaneismo: insistendo su una certa forma di libertà e di facilità espressiva che bisognerebbe lasciare ai ragazzi, si gratificano risultati confusi e caotici, e si perde di forza e di evidenza comunicativa. Si confonde l'automatismo espressivo con il vero significato espressivo, risultato di una presa di coscienza precisa e di una ricerca anche prolungata.

Per la *drammatizzazione* in particolare si possono notare altre difficoltà (cfr. il nostro saggio «Lavoro di gruppo e psicomotricità come libera espressione mimico-gestuale» nel volume *Attività di animazione e socializzazione nella scuola dell'obbligo*, La Scuola, 1977, pp. 85 ss):

— la perdita della capacità di immedesimazione con le persone e le cose: l'incapacità cioè di cogliere con immediatezza gli elementi fondamentali che sono costitutivi di una situazione, di un personaggio, per riprodurlo e riviverlo mimicamente. Mentre per i bambini la capacità di «mimare» fatti e situazioni gioca un ruolo decisivo per la costruzione della loro personalità, questa stessa capacità è in seguito atrofizzata e inibita da un certo tipo di educazione familiare e scolastica. E si affievolisce anche il senso di stupore e di meraviglia per oggetti e circostanze che sono classificati nella loro pesante valenza oggettiva.

— Un grave condizionamento è la formazione dello stereotipo personale e di gruppo: pur osservando una certa disinvoltura nell'improvvisare una serie di azioni mimate, si costata spesso la tendenza del gruppo a cadere nel banale, nell'inespressivo, nell'insignificante, credendo magari di creare qualcosa di nuovo per-

ché si riprendono modelli espressivi reclamizzati e offerti come originali dai mass media. Il riferimento culturale sul quale il gruppo si appoggia è quello dei fumetti, dei romanzi e sceneggiati televisivi, della pubblicità: gli standard della cultura di massa condiziona profondamente il giudizio critico e quindi una resa autonoma.

— Un freno per una libera gestualità è una forma di scordinamento psicomotorio, individuale e di gruppo, l'incapacità di rendere in maniera fluida, coerente, un insieme di azioni mimiche, a livello individuale e in un rapporto collettivo. Si avverte una frattura fra linguaggio parlato e espressione mimica; le diverse figurazioni non si accordano ritmicamente fra di loro; non si riesce a dare un valore «significativo» a una determinata serie di gesti, ecc. E tale mancanza di coordinamento espressivo può essere verificata anche in gruppi che abbiano un buon allenamento di ginnastica personale.

— Legata a tale situazione è l'inibizione della gestualità personale e di gruppo: non sembra corretto e giusto, «normale» esprimersi in una determinata soluzione gestuale che supera e rompe le convenzioni di un comportamento cosiddetto «educato». L'espressione convenzionale è talmente radicata che pare impossibile concepire e realizzare una diversa forma di gestualità e di comunicazione. «Si giunge anche a pensare di non "avere più la capacità" di compiere un movimento del resto normale e abbastanza facile; non si riesce a concepire un'immagine gestuale che sia significativa, in rapporto a un soggetto che si vorrebbe trattare con il linguaggio gestuale. La disponibilità a osservare con intuito e attenzione le cose, la prontezza della fantasia di creare soluzioni adatte a quanto si ha in programma, di ritrovare un corrispondente vivo in un ritmo e in un movimento coordinato, sono cristallizzate. Il fatto lo si verifica non soltanto fra gli adulti o i giovani, che potranno anche portare la scusante (del tutto aleatoria) che un lavoro di espressione gestuale non è razionalmente motivato e "serio", ma lo si verifica anche fra i ragazzi e talvolta in età precoce. I condizionamenti espressivi psicologici si stratificano, abbastanza rapidamente, nell'atteggiamento e nel comportamento dei bambini e dei ragazzi» (dal saggio citato).

Per quanto riguarda l'uso degli audiovisivi si rilevano queste ulteriori difficoltà: il costo dei

materiali; la spinta a sopravvalutare o a sottovalutare gli strumenti; la mancata disponibilità a usare gli strumenti che sono già in possesso personale o sono reperibili nella scuola (registratore, lavagna luminosa, epidiascopio, proiettore per diapositive, ecc.); la difficoltà di trovare un uso alternativo degli audiovisivi, anche per il massiccio influsso dei mass-media; la difficoltà di integrare il linguaggio per immagini con le altre forme di espressione e comunicazione; il fatto di creare all'interno dei gruppi dei prodotti non comunicati o non comunicabili ad altri gruppi: il gruppo si rinchiude in se stesso, senza far circolare i risultati che ha prodotto.

Le esigenze dell'insegnante animatore

Non sarebbe giusto considerare le difficoltà elencate, e altre che si potrebbero aggiungere, come un dato insormontabile e quindi irrigidirsi in una posizione pessimistica di rifiuto. Le difficoltà sono dati di fatto da valutare e da superare. Conviene quindi chiedersi quali sono le esigenze che il lavoro di animazione comporta per l'insegnante.

E abbiamo di vista direttamente e principalmente l'insegnante che deve riqualificarsi come insegnante-animatore, attribuendo all'animatore-professionista un ruolo di supporto esterno. Questi può e deve intervenire come conduttore di un corso di aggiornamento, può eventualmente assumere il compito di coordinatore di diverse attività espressive. Il suo apporto sarà tanto più valido e stimabile in quanto opererà perché il singolo insegnante e il gruppo di insegnanti diventi autonomo e direttamente responsabile dell'attività di animazione come qualcosa di connaturale e di convergente con gli scopi del lavoro scolastico.

Conviene a questo punto richiamare una *definizione di animazione*.

L'animazione è tutta quella serie di interventi, di azioni e di stimoli, in base ai quali un gruppo attua un processo di socializzazione, e valorizzando la globalità della propria esperienza, trova un accordo su un tema, una situazione, una problematica di comune interesse.

Il tema e la problematica comune possono essere riespressi e comunicati con tecniche diverse:

tecnica mimico-gestuale (animazione teatrale o drammatizzazione),

tecnica e linguaggio visivo-pittorico,
tecnica della manipolazione dei materiali,
tecnica e linguaggio ritmico-sonoro.

Con l'animazione (e lo si precisa all'inizio) non ci si ferma a stimare semplicemente uno specifico linguaggio, ma si valuta l'importanza di una pluralità di possibilità espressive. E' messa in primo piano la varietà delle tecniche e dei linguaggi espressivi che andranno giustamente valutati in se stessi e nelle loro peculiari caratteristiche, ma anche studiati in un insieme organico, nel quale la singola forma d'animazione si collega a un'altra e si integra con le altre.

Dalla definizione di animazione si possono ricavare i diversi scopi dell'animazione stessa: la socializzazione del gruppo,

una libera espressione-comunicazione individuale e collettiva,

la creatività individuale e di gruppo,

o, in una sola parola:

elaborare momenti culturali autonomi di gruppo.

E naturalmente questi scopi dell'animazione dovranno essere compresi in una concezione più vasta di apprendimento, e in diretto rapporto con le attività pedagogiche. «L'idea moderna di apprendimento è molto più polivalente della vecchia nozione di "imparare" [...] La capacità di *stare insieme* agli altri, di *lavorare in gruppo*, di cogliere *significati e rapporti* nuovi nei fatti e negli aspetti dell'ambiente circostante, oltre che nei libri e negli insegnamenti ufficiali; la capacità di *ricercare autonomamente* costruendo da sé in buona parte i contenuti dell'apprendimento; la capacità di esprimersi in linguaggi diversi (estetico, matematico, tecnico, ecc.) al di là di quello verbale; la capacità, infine, di agire con libertà comprendendo però la necessità di conquistare sempre nuovi spazi alla libertà nella vita sociale.

E si potrebbe continuare a lungo. *Tutto ciò va appreso*, non nel senso di mandare a mente delle massime o delle leggi, ma di apprendere a concepire, a programmare e a comportarsi in un certo modo» (Santoni Rugiu / Fagni, *Insegnamento come animazione*, La Nuova Italia, 1976, p. 13).

Se questo è vero e se l'apprendimento deve avere questa dimensione dilatata, prima ancora di insistere su un tipico e nuovo atteggiamento

dell'insegnante che adotta le tecniche dell'animazione (un atteggiamento di disponibilità, di sensibilità e di stima per le esigenze del gruppo con il quale lavora, un atteggiamento di comprensione e di assimilazione del vissuto sociale dell'ambiente nel quale opera), si richiede dall'insegnante una presa di posizione lucida e una scelta precisa, dal punto di vista ideologico (e politico). Con questo si insiste sulla necessità per l'insegnante di aver chiariti i condizionamenti del sistema socioeconomico nel quale ci troviamo, i condizionamenti della struttura scolastica e il rischio di rimanere assorbito facilmente. E di conseguenza si insiste sul fatto che l'insegnante come animatore sceglie di «stare da una certa parte», con chiarezza e lucidità. Una scelta personale di natura ideologica, una forma di essere e di vivere in tensione sarà quella che determinerà quindi gli obiettivi del proprio personale intervento educativo. Proprio perché il lavoro di animazione non è qualcosa di indifferenziato e di neutro (lo ripetiamo ancora), non è un insieme generico di tecniche che possono andare bene per la loro elasticità in qualsiasi situazione, si esige una notevole dose di chiarezza negli obiettivi che ci si propone, valutando la valenza dei singoli linguaggi e delle diverse tecniche in rapporto alle finalità che ci si prefigge.

Una chiarezza di fronte agli obiettivi e agli scopi del proprio lavoro condurrà a valutare le diverse tecniche nella loro dimensione funzionale. La tecnica del linguaggio visivo-pittorico, come la tecnica dell'improvvisazione usata per organizzare una serie di azioni gestuali, la tecnica fotocinematografica non sono stimabili per se stesse, in modo che la loro acquisizione sia un risultato da mettere in primo piano. In altre parole: con la drammatizzazione non si intende formare i ragazzi a «recitare bene», a sapersi comportare da buoni attori; l'uso della tecnica audiovisiva non dovrebbe tendere a educare a saper manovrare le macchine, ecc.

Le diverse forme tecniche sono funzionali a quanto il gruppo intende esprimere e vuole comunicare, è funzionale a un progetto che risulta dall'esperienza e dalla ricerca del gruppo, e che quindi si orienta verso un modello espressivo o un altro.

Premendo sul valore funzionale della tecnica dell'animazione non si vuole negare l'importanza di un certo addestramento nelle diverse for-

me tecniche specifiche. Si deve anzi aggiungere che gli insegnanti saranno disponibili a usare liberamente delle varie forme tecniche, quando e soltanto quando avranno sperimentato direttamente la validità delle tecniche stesse. Devono sottoporsi a un certo periodo di allenamento proprio per verificare personalmente l'ambito di una tecnica, la sua validità espressiva, le aperture che suppone e che induce, ecc.

A questo fine in tante scuole vengono organizzati dei corsi di aggiornamento che riguardano appunto le tecniche dell'animazione. La portata del corso può essere riduttiva, e in tanti casi lo diventa, se si pretende da un breve corso di imparare pedantemente alcune tecniche da trasportare letteralmente nella scuola. L'incidenza del corso consiste invece per l'insegnante nel suo lasciarsi coinvolgere in una esperienza tecnico-espressiva, in modo tale che egli stesso sia poi capace di scoprire forme e modalità di applicazione all'interno della scuola. L'esperienza del corso è produttiva e efficace quando gratifica l'insegnante nella sua autonomia di lavoro e di intervento. Per ovviare comunque alla brevità del corso e ai suoi limiti spesso insuperabili, sarebbe opportuno che gli insegnanti stessi continuassero in una ricerca espressiva, in periodici incontri dove si sperimentano nuove formule espressive e dove si confrontano i risultati ottenuti con i ragazzi.

Il lavoro dell'animazione, se valuta l'apporto tecnico nel suo significato funzionale, tende nello stesso tempo a sfruttare la possibilità di comunicazione insita e connaturale alle varie forme di animazione. In tanti casi un intervento non potrà rinchiudersi all'interno del gruppo che lo ha prodotto, ma sarà occasione preziosa per una comunicazione ad altri gruppi, all'ambiente sociale, ecc. Si tratterà cioè di valutare esattamente la portata comunicativa dei diversi linguaggi che vengono usati.

Alcune implicazioni del lavoro di animazione

Accenniamo rapidamente ad alcune conseguenze operative che si presentano all'insegnante che accetta la trasformazione del proprio ruolo in insegnante-animatore.

Animazione e ricerca

Se la ricerca è entrata di diritto nell'attività pe-

dagogica, non è sempre stata impiegata secondo tutte le possibilità che poteva sollecitare. In tanti casi ci si limita a una catalogazione di dati che si fissano in una documentazione scritta, senza ulteriori sviluppi.

Sarebbe facile mettere in evidenza come nel momento stesso in cui si adopera una metodologia della ricerca, è possibile inserire l'apporto di vari linguaggi espressivi: uso del registratore, di schizzi e disegni nella fase della documentazione diretta o indiretta, manipolazione di un materiale fotografico risultante dalla ricerca sul campo, dilatazione espressiva dei risultati della ricerca in pannelli, murali, nella costruzione di plastici, nell'elaborazione di momenti gestuali, ecc.

Le varie forme di animazione si integrano alle fasi dell'indagine attorno a un certo tema, e ampliano la possibilità di comunicare i risultati della ricerca stessa.

Animazione come lavoro interdisciplinare

Un esempio evidente di come un lavoro di animazione supponga l'intervento di diverse discipline: se un gruppo vuole organizzare una serie di azioni sui risultati di una ricerca d'ambiente, avrà bisogno di allestire dei fondali per le diverse scene dell'azione, di costruire una colonna sonora, di proiettare delle diapositive realizzate durante la fase della documentazione, ecc. Varie tecniche specifiche sono interessate alla medesima azione conclusiva, e convergono per un risultato unico. La singola disciplina o il singolo apporto tecnico non viene snaturato nella sua tipicità; è rivalorizzato per uno scopo unitario.

Questa è una dimensione del lavoro di animazione che converrà accettare lealmente e che conduce a sottolineare un altro aspetto: il singolo insegnante può trovarsi impari di fronte alle richieste di una espressione pluriforme. Si richiede un lavoro di équipe a livello di insegnanti, per ottenere dei risultati convincenti con le tecniche dell'animazione.

Animazione e valutazione

Dato che con le tecniche dell'animazione sono sollecitate talvolta imprevedibili reazioni individuali e di gruppo, si impone all'insegnante di saper valutare esattamente i risultati a cui il gruppo è giunto.

Il criterio di valutazione di un risultato di animazione non può essere liquidato con un giudizio di natura estetica: è bello, è brutto. Bisognerà osservare attentamente il comportamento del gruppo (e quindi diagnosticare le diverse variabili che entrano in gioco nel lavoro di gruppo); si esigerà di comprendere il singolo risultato come un momento inserito in uno sviluppo che può avere i suoi alti e bassi, una sua evoluzione di capacità espressiva e comunicativa; bisognerà anche rilevare come la novità dell'animazione si adegui meglio alle esigenze del gruppo e al temperamento dei singoli. Bisognerà soprattutto non fermarsi a stimare soltanto il risultato finale, ma valutare l'intensità di lavoro nelle fasi di tutto il processo creativo, dalla progettazione del lavoro, al momento organizzativo e di preparazione, al momento di realizzazione, senza isolare o sottolineare arbitrariamente un elemento o l'altro.

Animazione e creatività

Se creatività significa la capacità di reagire in base a determinati stimoli per offrire un risultato originale e nuovo, essa è direttamente chiamata in causa dalle tecniche dell'animazione.

Logicamente da parte dell'insegnante si richiede la capacità e la disponibilità (un senso di alerta e un allenamento della fantasia) per offrire sempre nuovi adeguati stimoli al gruppo con cui lavora, e di collaborare con il gruppo perché il risultato a cui si tende sia coerente con gli stimoli di partenza.

Riprendendo alcune osservazioni di Cropley dal suo studio *La creatività* (La Nuova Italia, 1976) occorre ricordare che non si può insegnare la creatività come se fosse una materia del tirocinio scolastico. Se la creatività è un processo che implica un insieme di tecniche, si tratta di utilizzare quelle tecniche che sollecitano le capacità creative dei ragazzi. Tecniche che comportano un atteggiamento di scoperta di fronte ai problemi e alla soluzione dei problemi, che indicano una varietà di modi per raggiungere una soluzione, incoraggiano a intervenire criticamente di fronte ai dati di fatto, ad accettare spontaneamente le idee nuove, a collaborare con gli altri, di cui si stimano le proposte diverse dalle proprie, ecc.

Animazione e gioco

La ricerca espressiva non dovrebbe essere imposta come un nuovo dovere, un diverso compito che il gruppo deve realizzare. Si dovrebbe al contrario valorizzare la tendenza all'imitazione, all'improvvisazione di gruppo, alla manipolazione dei materiali che i ragazzi manifestano nei loro giochi. Il gioco è qualcosa di totalizzante per il bambino e il ragazzo, e implica una valorizzazione dei rapporti, una accettazione di regole, una tendenza alla creatività e all'invenzione spontanea.

Nel gioco la creatività dei bambini manifesta un carattere di sintesi: il gioco è infatti attuazione dinamica di un processo intellettuale, volitivo e emozionale. Questo stesso dinamismo dovrebbe essere conservato in un processo di animazione.

PER IL VOSTRO LAVORO DI GRUPPO

COME ANIMARE UN GRUPPO

pp. 88 - L. 1.400

Editrice Elle Di Ci - Leumann (Torino)

Scritto da tre specialisti nella educazione degli adulti e nella animazione dei gruppi, questo volume è destinato a tutti coloro che vivono l'esperienza di un la-

voro comunitario: animatori principianti, animatori sperimentati che vogliono perfezionare il loro metodo e verificare il loro lavoro, membri di un gruppo in ricerca. Vengono analizzate le condizioni che fanno di una riunione di gruppo uno strumento efficace di progresso personale e sociale.

ANDRÉ BEAUCHAMP - ROGER GRAVELINE - CLAUDE QUIVIGER

EG78 I CINQUE NON-MASSMEDIA

Luigi & Bano

Incominciamo questa terza puntata «dalla mimica all'expression corporelle», con uno stralcio di lettera che Bano ha ricevuto dopo un laboratorio teatrale:

«Non vorrei dirti un grazie di parole, ci hai insegnato che le parole non sempre sono sincere. Vorrei darti una canzone, un sorriso, una capriola, ma le capriole non sono racchiudibili in una busta, nel cuore sì.

Io per molto tempo porterò nel cuore quella capriola che tu sei, e quelle buffe smorfie che sai inventare con naturalezza. Non so se ci incontreremo ancora in questa strana vita, forse no. Ma quello che ho imparato da te mi basta.

Ho imparato ad amare le mie mani ed i miei piedi; il mio volto non bello e le sue mille espressioni; ho imparato a correre, saltellare, rotolarmi; ho imparato a scoprire il mondo con gli occhi e con il cuore; ho imparato ad usare le mani per amare le cose, invece del cervello; ho imparato ad ascoltare la sinfonia dell'universo che sta dentro e fuori di me; ho imparato a divertirmi.

Soprattutto ho ritrovato il desiderio di vivere che avevo da anni perso».

E' questa una conferma che il teatro ci riporta alla semplicità e sincerità della natura, alla autenticità dei rapporti, ad un modo originale di metterci in relazione con persone e cose. La riscoperta delle risorse personali di comunicazione, la riappropriazione del corpo, la presa di coscienza delle motivazioni che danno un senso all'esistere, sono obiettivi dell'expression corporelle ed effetti immediati di una realistica e faticosa ricerca teatrale.

Non intendiamo fare la guerra ai mass-media, anche se la meriterebbero, considerando la maniera con cui vengono usati e le finalità che si propongono, ma ci sembra importante ritrovare insieme il valore dei «media» naturali che la maggior parte della gente possiede. Purtroppo, alle volte, ne scopriamo il prezzo solo nel momento in cui gli occhi nostri non vedono più, le mani si atrofizzano, l'orecchio non ode né rumori né musiche, i cibi restano insapori e senza profumo le rose.

Non aspettiamo quando il male diventa irrimediabile a renderci conto del capitale che possediamo, ma valorizziamolo ed investiamolo immediatamente.

La vista: il mezzo più efficace per gustare il mondo del colore, delle forme e del movimento. Gli occhi sono «la parola» di una infinita gamma di sentimenti umani, anche più segreti; ci mettono in pace o in guerra con chi ci sta

attorno. Se vuoi conoscere una persona, osservalo con attenzione, e... ricordati che gli occhi anche i tuoi spettatori li hanno.

L'udito: riceve solo, diversamente dalla vista che riceve e comunica messaggi. Ascoltare è un esercizio da recuperare, è un atteggiamento da imparare, è «vedere» una realtà spesso invisibile agli occhi. L'educazione dell'udito resta fondamentale per chi vuole rispondere «a tono», per chi desidera suscitare nel proprio spirito una nuova serie di sentimenti che amplificano la nostra sensibilità. La stessa parola, alle volte, è insignificante quando manca un ascolto limpido e affettivo.

Il tatto: un altro senso importante per l'uomo, e quindi per ogni attore. Pensiamo che, nei ciechi e sordi, arriva a sostituire la vista e l'udito, e, in qualche modo, riesce a trasmettere forme, colori e suoni. E toccare cose, persone, noi stessi, ci dà la sensazione di una esistenza reale, concreta, più vera. Ci pare che l'uomo contemporaneo sia regredito assai in confronto a questo suo mezzo di comunicazione; per esempio, la stretta di mano è diventata un gesto conformistico, il più delle volte. Di questo ci siamo accorti durante la visione del film «Il deserto dei Tartari» dove, ogni stretta di mano, è espressione di valore e sentimento.

Il gusto e l'olfatto: sono un prolungamento del tatto; un sentire aspetti che l'esterno del nostro corpo è incapace di percepire. Saper gustare ed odorare, significa acquistare nuove conoscenze equilibratrici della nostra personalità, stabilire rapporti più precisi e quindi successivamente, riuscire a comunicare con maggiore varietà e completezza. Solo chi ha realmente gustato gli spaghetti napoletani, oppure odorato il profumo di un gelsomino, è poi in grado di trasmettere al suo pubblico profumi e sapori anche senza fiori o «pummarola». A questo punto vorremmo domandarci quanto la scuola aiuti oggi a tenere vivi i cinque sensi degli allievi, ed inoltre suggerire una serie di gesti capaci di farvi scoprire in profondità, esercitare con precisione e godere con libertà dei vostri sensi. Ma sarà per un'altra volta. E lo faremo, perché siamo convinti che persino chi è ad una certa età può ritrovare l'allegria e il sapore della vita attraverso i suoi sensi. Così anche l'autunno — per dirla con Camus — diventa una seconda primavera dove tutte le foglie sono dei fiori.

CONCERTO

PERSONAGGI:

— *due: il direttore d'orchestra e l'orchestra o, dieci, tanti quanti sono i personaggi del mimo*

COSTUME:

— *calzamaglia nera, maglia bianca, frac*

SCENA:

— *allestite la scena come se dovesse ospitare veramente un'orchestra, sedie e leggi e predella per il direttore*

OGGETTI:

— *pistola giocattolo*

AZIONE:

1. Entrano i personaggi. Il direttore entra con passo distinto, si avvia verso il centro della scena seguito a breve distanza dall'«orchestra».
2. Giunto vicino alla predella, il direttore saluta il pubblico inchinandosi, anche l'«orchestra» saluta inchinandosi ma molto più a lungo del direttore.
3. Il direttore sale sul podio, mentre l'«orchestra» saluta ancora il pubblico, si volge verso il luogo dove dovrebbe essere l'«orchestra» per salutare ma non vede nessuno.
4. Il direttore afferra l'«orchestra» per le spalle fermandola e la conduce al posto, mettendola a sedere. Si volta, si avvia verso il podio. L'«orchestra» ne approfitta per mandare gli ultimi saluti al pubblico.
5. Il direttore sale sul podio, si volge all'orchestra, alza le mani per richiamarne l'attenzione ed inizia a dirigere con molto trasporto. L'«orchestra» si trasforma in primo violino.
6. Il primo violino suona, ad occhi chiusi, con un tempo completamente diverso.
7. Il direttore guarda stupito il primo violino.
8. Il violinista continua imperterrito.
9. Il direttore ferma l'orchestra, porta le mani ai fianchi, muove nervosamente il piede e guarda il violinista.
10. Il violinista continua, apre gli occhi, vede il direttore, si guarda in giro, riguarda il direttore (sempre suonando velocemente). Diminuisce gradualmente la velocità, sempre più lentamente, pizzica le corde del violino, si ferma definitivamente, sorride al direttore, alza le spalle e allarga le braccia, come non fosse colpa sua.
11. Il direttore lo rimprovera dicendogli (a gesti) di tenere gli occhi aperti.
12. Il direttore riprende a dirigere mentre l'«orchestra» cambia posto e diventa il pianista.
13. Il pianista suona con disinvoltura e suonando comincia a spostarsi verso uno dei lati della scena poi va verso l'altro lato, suonando un piano della lunghezza di tutta la scena.
14. Il direttore segue le evoluzioni del pianista continuando a dirigere.
15. Il pianista improvvisamente si ferma e si trasforma in un suonatore di bongos che suona con un'aria indifferente dando un colpo qui e un colpo là e girando su se stesso, volgendo le spalle al direttore, come fosse circondato dai bongos.
16. Il direttore volge le spalle anche lui all'orchestra e dirige il pubblico. Nel frattempo il suonatore di bongos si è trasformato in un violoncellista. Il direttore si gira e torna a dirigere aumentando il ritmo.
17. Il violoncellista suona guardando il suo spartito e il direttore ed improvvisamente si accorge di non essere alla pagina giusta, sfoglia il suo spartito sempre più preoccupato, continuando a suonare il violoncello, insaliva il dito, sfoglia, suona, sbircia sullo spartito del vicino, sfoglia ancora, guarda il direttore, si insaliva di nuovo il dito, sbircia ancora, sfoglia il suo spartito, guarda il direttore.

18. Il direttore lo fulmina con lo sguardo, e mentre dirige con le dita gli segnala il numero della pagina.
19. Il violoncellista finalmente la trova e a questo punto si trasforma in un suonatore di basso tuba.
20. Il suonatore di basso tuba soffia, soffia, diventando paonazzo, prende fiato, soffia ancora: lentamente lo strumento si alza, vola via, come se fosse un palloncino.
21. Il direttore, continuando a dirigere, segue il volo dello strumento dalle mani del suonatore fino al soffitto.
Ferma l'orchestra, estrae da una tasca interna del frac una pistola, spara all'indirizzo dello strumento.
22. Il suonatore in piedi acchiappa al volo lo strumento e si rimette a suonare.
23. Il direttore riprende a dirigere.
24. Il suonatore si trasforma in coro.
25. Il coro canta a voce spiegata. (Immaginario). Si vedono il basso, il tenore, il baritono, la soprano, poi il corista che muove la bocca come se stesse mangiando, infatti ogni tanto si porta alle mani un panino gigantesco e lo morsica con ingordigia.
26. Il direttore ferma di nuovo l'orchestra, fissa il corista.
27. Il corista continua a mangiare come se niente fosse ed anzi offre il panino al direttore.
28. Il direttore disperato estrae la pistola ed inizia a sparare all'impazzata sull'orchestra.
29. L'orchestra esce di scena correndo inseguita dal direttore che continua a sparare.

IL TIMIDO

PERSONAGGI:

— *due ragazzi ed una ragazza*

COSTUME:

— *calzamaglia nera*

OGGETTI:

— *una panchina o una panca su cui è seduta la ragazza, una borsetta con dentro l'occorrente del maquillage.*

AZIONE:

1. Si apre il sipario e ad una estremità della panchina è seduto il timido rilassato. Entra la ragazza e si siede all'altra estremità. Il ragazzo si irrigidisce. La ragazza siede composta con la borsetta sulle gambe e si guarda in giro. Anche il timido si guarda in giro ma tutte le volte che incrocia lo sguardo della ragazza lo sfugge molto bruscamente.

2. Il timido diventa sempre più nervoso, non trova la posizione sulla panchina, continua a muoversi, tenta di farsi piccolo, piccolo, non sa più dove mettere le mani (conserte, sulla testa, sulle ginocchia, tra le gambe, ecc. ecc.).
3. La ragazza lo guarda incuriosita, lui si sente ancora più imbarazzato, non riesce a sostenerne lo sguardo, abbozza un sorriso molto forzato fermando per un attimo i suoi contorcimenti.
4. La ragazza si rilassa con un sospiro ed accavalla le gambe, il timido scatta in piedi all'accavallamento. La ragazza lo guarda, lui la sbircia.
5. La ragazza torna ad essere assorta nei suoi pensieri ed il timido in piedi ha l'opportunità di poterla guardare bene. Emette dei sospiri da innamorato, la faccia trasognata comincia a fantasticare.
6. Finge di averla tra le braccia, di coprirla di baci passionati (questo momento deve diventare quasi una danza, tutto il corpo deve partecipare a questo trasporto).
Improvvisamente, alla fine di un bacio particolarmente appassionato, il timido solleva la testa e vede la ragazza che lo guarda a bocca aperta.
Richiamato alla dura realtà il ragazzo si blocca, sorride nervosamente alla ragazza e cerca di giustificarsi per ciò che stava facendo, fingendo di cullare un bambino dandogli di volta in volta un lezioso bacetto.
7. La ragazza ritorna ai suoi pensieri.
Il timido, voltando le spalle alla ragazza, studia, mimando i gesti, il modo di avvicinare la ragazza.
8. Dopo vari studi d'approccio (li lasciamo alla fantasia degli attori) che finiscono irrimediabilmente nel nulla ogni qualvolta si accinge a metterli in pratica realmente, il timido sembra trovare quel coraggio che fino ad ora gli era mancato.
9. Si spolvera ben bene l'abito, si guarda le scarpe, si aggiusta la cravatta, lecca la mano e si mette a posto i capelli, assume l'aria del play-boy, si gira baldanzoso e parte verso la ragazza, deciso.
10. Contemporaneamente entra in scena di fronte al timido un altro ragazzo che si avvia sorridente verso la ragazza, che si alza, gli va incontro, si danno un bacio e se ne vanno abbracciati attraverso tutta la scena.
11. Il timido rimane impietrito a bocca aperta e li guarda uscire.

IL VIGILE

PERSONAGGI:

— *un ragazzo*

COSTUME:

— *calzamaglia nera, un casco bianco o cappello bianco, guanti bianchi*

OGGETTI:

— *una predella, un fischiello (il fischiello deve essere usato come l'unica possibilità di esprimersi per il vigile)*

AZIONE:

(Già a sipario abbassato si sentono fischi secchi. Si apre il sipario ed il vigile è sulla predella che dirige il traffico).

1. Con aria molto fiera il vigile dirige il traffico. I gesti sono quelli consueti di un vigile (è molto importante che l'attore s'immagini veramente il traffico, le auto, pedoni, ecc., ecc.).

2. Improvvisamente il vigile blocca tutto il traffico per lasciare passare una vecchietta. Uno degli automobilisti fa una brusca frenata. Il vigile lo guarda male, scende e col fischiotto dice:

«E' la maniera d'andare questa!!!»

Mima, facendo il rumore della macchina col fischiotto e mima la maniera di viaggiare di quell'automobilista e dice ancora col fischiotto:

«Mo! Così non si va! Calma, calma, molta calma!»

3. Nel frattempo la vecchietta ha attraversato. Il vigile risale sulla predella, si rivolge ancora all'automobilista indisciplinato e dice di nuovo:

«Calma!!»

4. Riprende a dirigere il traffico. Ad un tratto guarda preoccupato da un lato e comincia a fare segnalazioni fischiando sempre più preoccupato, alla fine si ripara la testa fra le braccia (come se assistesse ad un incidente proprio lì sotto i suoi occhi) fischiando sempre più debolmente. Rialza la testa lentamente. Scende dalla predella, molto calmo, ma con l'aria di chi dice:

«Adesso ti faccio vedere io!»

5. Si avvicina all'auto, autrice dell'incidente, mette le mani ai fianchi e parte con una predica sul modo di guidare, chiede la patente. A questo punto scende il conducente (il vigile accompagna con lo sguardo la discesa e con la mimica del viso e con la mimica del corpo). Il conducente è un omaccione. Il vigile si fa sempre meno sicuro, si fa piccolo piccolo ed arriva a chiedere umilmente scusa.

6. Risale sulla predella sempre piccolo piccolo e riprende a dirigere il traffico con gesti piccoli piccoli e fischiare molto flebili.

7. Lentamente riprende sicurezza e cerca di prendersi una rivincita fermando molto bruscamente un automobilista. Scende, si avvicina e scopre che è un personaggio importante, un ministro o roba del genere; scatta sull'attenti, non sa più come scusarsi, si mette in ginocchio, si prostra in adorazione (tipo musulmana), si batte il petto per il «mea culpa» ed i fischi sono reverenziali, molto dolci, leggeri.

8. Risale in ginocchio sulla predella e dirige il traffico, passata la macchina, si rialza, riprende animo, il fischio riprende vigore poi, sempre con più animo, dirige con trasporto e con i gesti consueti di un vigile. Dirige come se il traffico fosse un'orchestra, si fa prendere sempre di più dalla direzione del traffico-orchestra ed il fischio gli serve da accompagnamento. Inizia anche a ballare sempre dirigendo con i gesti propri di un vigile e, così ballando, scende dalla predella, danza tra il traffico ed esce dalla scena.

N.B. Le situazioni presentate da questo breve mimo sono solo alcune delle possibili. Vorremmo che chi si accinge a mettere in scena questo mimo, provi ad elaborare altre possibili situazioni. E' molto importante anche andare a vedere il lavoro reale di un vigile che dirige il traffico.

IL CHIRURGO

PERSONAGGI:

- *uno solo se si sente abbastanza capace di immaginare la presenza di un ammalato, in sala operatoria*
- *diversamente più personaggi:*
 - il chirurgo primario*
 - due medici assistenti*
 - due infermieri*
 - l'ammalato*

COSTUME E OGGETTI:

- *camice bianco per tutti*
- *guanti*
- *mascherine*
- *tavolo*

AZIONE:

1. In sala operatoria. Il chirurgo è solo. Attende. Stando dietro il tavolo fuma con passione (mimando naturalmente).
2. Entrano due infermieri con passo stanco ma ritmato; portano l'ammalato; lo reggono l'uno sotto le ascelle, l'altro per i piedi. Lo adagiano sul tavolo e si fermano alla testa e ai piedi dell'ammalato. Si asciugano il sudore.
3. Il primario chiama con il campanello gli assistenti che si mettono al suo fianco, attenti agli ordini.
4. Il chirurgo butta la sigaretta e guarda l'ammalato che gli indica, con smorfie di dolore, lo stomaco e la pancia. Gli assistenti imitano il primario.
5. Il chirurgo fa cenno agli assistenti e infermieri di preparare l'ammalato per l'operazione.
6. A questo punto l'inventiva dei medici in seconda e degli infermieri dà la stura ad una serie di gags ben marcate che si accavallano con ritmo incalzante: con una corda legano i piedi dell'ammalato e mentre stringono quello li sfilano; interviene il chirurgo che a sua volta fa un nodo che immobilizza il cliente; legano e inchiodano le braccia del paziente alle gambe del tavolo; preparano il sapone per la depilazione, i rasoi; addormentano l'ammalato con l'etere che produce il suo effetto prima sugli assistenti e infermieri. Il primario interviene a catena su tutti e quattro, ritrovandosi con cinque ammalati, distesi a terra. Quando rinvengono, sviene il primario... ecc.
7. Finalmente si vestono per l'intervento: guanti, maschera, grembiule.
8. Il chirurgo chiede il «bisturi» che affila sul suo braccio e prova se è sufficientemente affilato radendosi la barba.
9. Il chirurgo dà il via alla musica e, a suon di valzer pianta il ferro nello stomaco dell'ammalato e taglia.
10. Apre a due braccia la ferita. Affonda le mani. Tira fuori le budella immaginarie, le avvolge a mò di matassa sull'avambraccio sinistro, poi le dà ad un assistente tendendole come corde di una chitarra. Si mette a suonarci sopra. Infermieri e assistenti danzano sul ritmo del valzer.

11. Il chirurgo torna a guardare nello stomaco; ci fruga dentro. Non trova nulla. Prende ago e corda; chiude e cuce la ferita.
12. Prende una sigaretta; cerca l'accendino disperatamente. Non lo trova.
13. Idea! Guarda l'intestino e lo stomaco del paziente; riprende il bisturi, taglia, riapre, e nella pancia dell'ammalato trova, felicissimo, l'accendino...
14. Scena con l'accendino. Accende la sigaretta. Riprende a cucire la ferita. Il paziente si sveglia, alza la testa, con meraviglia grottesca osserva il chirurgo all'opera.
15. Il chirurgo esasperato ordina una puntura sul naso. L'ammalato ritorna supino.
16. Il chirurgo ha finito. Fa slegare il paziente.
17. Un assistente schiaffeggia l'ammalato. Nessuna reazione. L'équipe s'allarma.
18. Il chirurgo indica la pianta dei piedi del paziente al primo assistente che si avvicina all'ammalato e gli fa solletico.
19. Il cliente si siede e ride.
20. Il primario gli prende il polso, lo lascia subito. I collaboratori escono dalla sala come automi, mentre il chirurgo, come all'inizio, si fuma una sigaretta con soddisfazione .

NB. E' indispensabile scoprire un'armonia di movimenti e una precisione ossessiva. La proposta è di un mimo, non di una farsa.

SCHIAFFI, BACI E RAPIMENTI

PERSONAGGI:

- *il giovanotto: tutto sportivo*
- *la ragazza: elegantissima*
- *il padre: barba, bombetta e bastone*
- *il banchiere: pancione, baffi, cilindro*
- *la folla: cinque persone*

OGGETTI:

- *una chitarra gigante o viola con arco (magari dipinta su compensato)*
- *carriola*
- *panca da giardino e albero*
- *un grande fiore di carta*
- *cassaforte montata su rotelle con diavolo a molla incorporato*
- *cassetta con utensili: martello, sega, tenaglie, pinza...*
- *petardi*
- *batteria per accompagnamento.*

AZIONE:

1. Arriva il giovanotto, leggero leggero: fischiotta.

2. Entra la ragazza, leggera, leggera: canta.
3. Il giovanotto s'arresta abbagliato: «Oooh!».
4. La ragazza è emozionatissima: «Uuuh!».
5. Il ragazzo scopre il grande fiore, si precipita, lo coglie, lo annusa rumorosamente, piomba sulla ragazza, le tende il fiore in un impeto d'amore e le chiede un bacio.
6. Lei gli molla un ceffone (piatti). Lui ne è stordito.
7. La ragazza si pente e si rivolge al ragazzo arrossendo e invocando perdono.
8. Lui, ritornato in sé e fattosi coraggio decide di conquistarsela.
9. Esce subito rientra con la carriola e la gigantesca chitarra.
10. Prova grande difficoltà a maneggiarla.
11. Finalmente trova la posizione giusta e incomincia a suonare.
12. Virtuosismi.
13. Sguardo romantico.
14. Primi accordi (eseguiti fuori campo, possibilmente molto amplificati). Il suono è falso, stonato, da inorridire.
15. Stupore e dispiacere della ragazza.
16. Meraviglia del giovanotto, poi collera.
17. Sempre mimando: «Questa chitarra non va!». Non va?
18. Va a prendere la cassetta degli arnesi.
19. Torna immediatamente con un'enorme cassa contenente martelli, tenaglie, pinze, sega...
20. Il giovanotto ripara lo strumento con grandi colpi di mazza... (grancassa - tamburo - piatti)
21. Accordo: perfetto.
22. L'innamorato suona appassionatamente. E' seduto sull'angolo della panca voltando la schiena alla ragazza.
23. Dopo un po' si avvicina alla ragazza sempre più emozionata, continuando a suonare.
24. Arriva il padre della ragazza. Scopre la scena: ne è indignato.
25. Allontana la figlia con un gesto autoritario e si siede al suo posto.
26. Il giovanotto che nulla ha visto, termina il suo canto con un accordo straziante.
27. Abbraccia la ragazza, ma... è il padre a ricevere il suo bacio.
28. Stupore. Furore. Grida: «Aaah!». «Oooh!». La chitarra va in terra.
29. Il padre aggancia il collo del giovanotto con il manico ricurvo del suo bastone. Manifesta indignazione, rabbia.

30. Il giovanotto tenta di spiegare il suo amore per la figlia. La risposta è negativa.
31. Cambio di posto per rotazione: naso contro naso. Furore crescente del padre che si avventa sulla chitarra, la prende e la spezza con un sol colpo sulla testa del ragazzo (grancassa).
32. Il giovanotto barcolla e cade a terra stecchito (piatti - grancassa).
33. Il padre prende un fischiello dal suo taschino e fischia ripetutamente.
34. Arriva il pronto soccorso.
35. Il padre fa cenno di portar via il morto.
36. Gli infermieri si avvicinano, sollevano il giovane.
37. Il padre gli mette sul petto irrigidito i resti della chitarra. «Via!» (batteria: ritmo di marcia funebre).
38. Ritorna la ragazza che lancia un grido straziante.
39. Il padre la trattiene.
40. Lei: «Ma io l'amo!».
41. Lui: «No, io ho qualcosa di meglio. Ecco...»
42. Entra il secondo pretendente. E' un grosso banchiere che trascina una cassaforte (o baule) legata ad una corda.
43. Presentazioni. La ragazza fa il broncio e siede sostenendosi il mento con un pugno.
44. «Non ha importanza!» dice il padre.
45. «A queste condizioni, è vostra», mima il banchiere indicando la cassaforte.
46. Grande gioia del padre che si dà subito da fare intorno alla cassaforte per tentare di aprirla.
47. Il banchiere contempla la ragazza.
48. Lei si strugge in lacrime.
49. Preso da compassione, le offre il suo fazzoletto.
50. Lei lo accetta, si soffia il naso, lo restituisce.
51. Il banchiere sconcertato, tenta di distrarla facendole solletico sotto il mento: «Pili, pili, pili...».
52. Lei continua a piangere e improvvisamente emette un lamento che spaventa il pretendente.
53. Rapidamente il banchiere improvvisa col suo fazzoletto un topolino e glielo presenta sul palmo della mano. Lo fa saltare davanti alla ragazza.
54. Urlo di terrore, e subito pianto a singulti profondi.
55. Si decide allora a bastonarla per bene.
56. A questo punto: un «buuum» formidabile: la cassaforte esplode lanciando fuori un piccolo diavolo montato sopra una molla. Grande fumo (batteria).

57. Il padre ricade riverso; il suo viso è completamente annerito.
58. Il banchiere, smascherato, si carica la ragazza sulle spalle e prende la fuga. Rapimento tutto O.K.
59. Disperazione del padre; grida, colpi di fischiotto.
60. Arriva la folla: due, tre, cinque persone.
61. Il padre spiega e supplica che si lancino all'inseguimento del rapitore.
62. No! La folla è atterrita.
63. Arriva il giovanotto trascinandosi la chitarra.
64. Il padre gli piomba addosso.
65. Spavento del ragazzo che tenta di fuggire.
66. Il padre lo blocca, lo rassicura, gli spiega ciò che è successo.
67. «Eccomi pronto», mima il giovanotto.
68. Il padre lo ferma e lo bacia in fronte.
69. Il ragazzo commosso gli si getta fra le braccia.
70. Ma il padre lo catapulta: «Alè!».
71. Corsa generale (sostenuta dalla batteria). In testa il giovanotto che fa grandi segni per indicare il bandito; poi il padre ansimante che perde terreno; da ultimo la folla.
72. Il giovanotto accelera (crescendo della batteria).
73. La folla rincula insensibilmente sino a sparire.
74. Il giovanotto rincula, sincronizzato con la comparsa del bandito tuttora in fuga con la ragazza sulle spalle. Il banchiere entra dunque di schiena.
75. Voltandosi si accorge di essere inseguito e minacciato; si libera del suo fardello e riprende la corsa forsennata. Scompare nuovamente.
76. Fermata improvvisa del giovanotto davanti al corpo inanimato della sua ragazza. Stupore e angoscia.
77. Arriva la folla. Il giovane mostra il corpo esanime. Grida di orrore.
78. Arriva il padre; gli si vuole nascondere lo spettacolo; la folla lo respinge con le braccia tese.
79. Il padre si accorge della figlia. Si precipita sul suo corpo con grida disperate.
80. La folla fa barriera nascondendo il tragico spettacolo, mentre il giovanotto decide di vendicare la ragazza e riprende l'inseguimento.
81. Corsa solitaria del giovanotto (batteria).
82. Raggiunge il bandito che fa la sua entrata di schiena.
83. Fermata brusca (piatti). I due si preparano al combattimento.
84. Il bandito si gira; fa una finta.

85. Colpo al naso del giovanotto (tamburo).
86. Risposta di questi allo stomaco del bandito, che guarda biecamente (grancassa).
87. Cambio di posizione per rotazione.
88. Due schiaffoni al giovanotto (piatti).
89. Due colpi sulla testa del bandito (nacchere), che barcolla.
90. Gli avversari si cercano a tentoni.
91. Duello (piatti). L'uno è addosso all'altro. Sul punto di essere sopraffatto, il bandito caccia un urlo indicando qualcosa alle spalle del giovane...
92. ...che si gira.
93. Il bandito ghignando gli somministra un calcio (tamburo). Il giovanotto si gira ma riceve un cartone sul muso che lo manda a tappeto (piatto - grancassa).
94. Il bandito piomba sulla vittima. Ma il giovane a terra, lo riceve sui piedi sollevati e lo catapulta dietro le spalle.
95. Poi lo prende per il bavero, lo alza e con due solidi pugni alle mascelle (piatti) lo mette definitivamente fuori combattimento.
96. Arriva la ragazza preoccupata, indebolita, ma sorridente: «Siamo vivi».
97. La folla l'accompagna. Gioia delirante del ragazzo.
98. Entra il padre che li unisce con un gesto simbolico.
99. Sfilata finale (marcia nuziale). Il padre in testa al corteo tiene a braccetto i due ragazzi. Poi la folla.
100. Da ultimo il bandito, che viene portato via legato a una pertica come un orso appena cacciato.

ESPRESSIONE GIOVANILE: CREATIVITÀ O CONFORMISMO?

Editrice Elle Di Ci - Leumann (Torino)

Forme nuove di espressione utilizzate dai giovani. In esse i giovani cercano la libertà, la spontaneità, il superamento della «routine» e delle istituzioni oppressive; in esse celebrano spesso una liberazione ambigua, che può essere anche sterile evasione, senza sbocco in progetti di trasformazione in meglio del mondo; in

esse esprimono il loro disagio, il desiderio di qualcosa che dia senso alla vita, trasformandola così magari inconsciamente in «grido dell'uomo» in «invocazione di salvezza». Immagini-problema che, mentre descrivono una situazione, pongono degli interrogativi a tutti i giovani e ai loro educatori: Perché questi fenomeni? Che cosa esprimono? A che cosa aspirano?

Schema di relazione di GC. Milanesi all'Assemblea Nazionale C.G.S.

1. IL SIGNIFICATO DELLA CRISI CULTURALE DEL NOSTRO TEMPO

1.1 Alcune premesse generali

1.1.1 Una premessa riguarda necessariamente il concetto di «cultura» che nella sua accezione più ampia comprende:

- un «sistema di significati» per l'esistenza;
- un quadro organico di modelli, valori, stereotipi, pregiudizi ecc.;
- una produzione di artefatti materiali e spirituali che «esprimono» il sistema di significati e il quadro organico dei modelli ecc... (qui ci sta l'arte, il teatro, la poesia, il cinema, l'architettura, gli oggetti di uso comune ecc.).

NB. Nel contesto preciso del nostro discorso l'assumeremo, in un secondo tempo, secondo il concetto terzo.

1.1.2 Una seconda cosa da sottolineare è che la cultura ha una *base* (che alcuni ritengono sostanzialmente «materiale») che è data dalla *struttura* del gruppo umano che la produce, a sua volta storicamente determinabile e mutabile; struttura che riflette il grado globale di organizzazione che nel gruppo umano hanno raggiunto i rapporti interpersonali, e più a monte le condizioni economiche, ecologiche, fisiche ecc. del gruppo.

1.1.3 Struttura e cultura sono legati reciprocamente da un rapporto inscindibile: non c'è una «produzione» unidirezionale dell'una verso l'altra.

1.1.4 In una società complessa è possibile ipo-

tizzare l'esistenza di una piattaforma culturale comune a tutti i membri della società; ma è molto più rispondente al vero l'ipotesi che prevede *più culture*, corrispondenti ai vari gruppi umani esistenti nell'area (cfr. la stratificazione reale e mutevole del sistema); e rapportate tra loro in termini di egemonia o di subalternanza. Le classi dominanti tentano infatti di imporre spesso senza riuscirci compiutamente, la propria «cultura» alle classi dominate, considerando le «culture» di quest'ultime come «subalterne».

1.2 La crisi culturale del nostro tempo

La vicenda «culturale» del nostro tempo (in «decenni») si può così schematizzare.

1.2.1 La «struttura» viene profondamente mutata per effetto di una industrializzazione *rapida, disorganica, socialmente insensibile*, che accanto ad alcuni effetti positivi (almeno per una parte della popolazione):

- aumento della produttività e del reddito;
- aumento dei consumi;
- soluzione di alcuni problemi materiali di base;

ne produce o ne aggrava alcuni negativi:

- squilibri settoriali (geografici, produttivi, di classe);
- inurbamento;
- emigrazione;
- inquinamento.

Gli effetti negativi sono largamente prevalenti, data l'inesistenza di una classe politica capace

di gestire il processo di industrializzazione in modo che:

- non privilegi unilateralmente le classi o i ceti che già ne hanno i maggiori benefici;
- non produca più problemi di quanti è in grado di risolvere (vedi sopra).

1.2.2 La «cultura» subisce una serie di mutazioni successive:

— va in crisi la «cultura» tradizionale premoderna e preindustriale, largamente motivata e attraversata da valori religiosi (ufficiali e/o popolari). Essa «resiste» solamente nei ceti o classi meno toccati dai processi di modernizzazione (mondo rurale).

— All'antica cultura, le classi emergenti (borghesia industriale o ceti medi ad essa collegati) tentano di sostituire una nuova cultura che: — riflette l'*etos* tipico dei processi di cambio in atto (individualismo, efficientismo, solidarismo organico, produttività, consumismo ecc.);

— tenta un recupero strumentale delle motivazioni religiose, nonostante la spinta secolarizzante (uso alienato della religione, come legittimazione di un progetto capitalista).

— La cultura borghese ha certamente una sua forza pervasiva, ma trova un certo ostacolo antagonista *nella cultura della classe operaia*, nata da un tentativo di sintesi tra esigenze di base della *vecchia cultura premoderna* di origine popolare (cui non è estranea una forte ispirazione religiosa, anche se non sempre confessionale) e *le nuove istanze del progetto socialista*. Valori: ugualitarismo, solidarismo, giustizia, frugalità, ecc. ecc.

1.2.3 In definitiva il quadro culturale odierno è caratterizzato da un panorama *articolato*, in cui convivono (in modo competitivo e spesso conflittuale) culture dotate di diversa vitalità:

— una *cultura tradizionale*, in via di progressiva liquidazione (almeno apparente);

— una *cultura borghese*, fin qui egemone, ma sottoposta ad una crescente critica dall'esterno e dall'interno;

— una *cultura operaia* emergente, ma tra molte contraddizioni e difficoltà (e cedimenti).

1.2.4 In sintesi si può dire che l'attuale situazione è caratterizzata da una diffusa *disgregazione* di alcune proposte culturali e dall'*incerto emergere* di alcune linee alternative.

2. I GIOVANI DENTRO LA CRISI CULTURALE DEL NOSTRO TEMPO

Per più motivi i giovani sono al centro della crisi culturale del nostro tempo:

2.1 I giovani sono soggetto e bersaglio precipuo delle contraddizioni che hanno caratterizzato lo sviluppo industriale nel nostro paese.

Alcuni elementi di analisi:

— la loro obbiettiva situazione di esclusione / emarginazione dai processi produttivi e decisionali;

— la loro obbiettiva situazione di isolamento entro strutture formative inadeguate e non professionalizzanti;

— la loro dipendenza reale nei processi di manipolazione attraverso il consumo.

2.2 I giovani sono al centro dei processi di disgregazione culturale, anticipandone nel vissuto personale e collettivo alcuni aspetti più importanti:

— hanno e stanno sperimentando il crollo progressivo della cultura tradizionale (specialmente nel settore della vita sessuale, familiare, religiosa, etica);

— hanno e stanno subendo tutti un processo di *colonizzazione attraverso i mass media*, che predicano i valori dell'etica borghese (specie il consumismo privatizzante).

NB. (omologazione o omogeneizzazione pasoliniana).

— riflettono, specialmente nell'area dei gruppi devianti, la difficoltà comune a tutti di uscirne con una nuova proposta culturale.

2.3 Alcuni gruppi di giovani partecipano con altri gruppi sociali (e spesso in posizioni di avanguardia) ad elaborare un tentativo di nuova cultura:

2.3.1 la fase del '68 inaugura un processo di sensibilizzazione di tutta la massa giovanile su alcune tematiche connesse con il rinnovamento dei contenuti della cultura:

— critica alla società industriale (al consumismo e al «privato» in particolare);

— riappropriazione di una funzione innovativa in chiave utopica;

— riscoperta del politico come partecipazione

delle masse: attività di base, terzomondismo, impegno sociale per gli emarginati.

2.3.2 Il postsessantotto, pur nel riflusso della maggioranza su vecchie posizioni, vede l'allargarsi in un ampio dibattito e confronto attorno ad una proposta innovativa che ruota attorno al binomio freudismo-marxismo (anzi: neofreudismo e neomarxismo). Su questo tema vi sono diverse posizioni:

— l'accettazione del progetto socialista e la sua traduzione radicale in termini culturali, politici organizzativi, sociali: *gli extraparlamentari*;

— il tentativo di *mediazione* del progetto socialista attraverso altre matrici culturali e/o religiose. In questo campo si collocano per motivi diversi e con accentuazioni più o meno integriste e più o meno pluraliste, le scelte di vecchie e nuove aggregazioni di ispirazione cristiana: ACLI, CL, CPS, CISL;

— la contrapposizione netta al progetto socialista da parte di una frangia conservatrice, spesso degenerata nella violenza di destra.

2.3.3 Negli anni più recenti si assiste ad una notevole evoluzione delle posizioni maturate attorno al '68; in particolare si ha:

— crescente rifiuto della tutela degli adulti nell'attività politica dei giovani; critica al *burocraticismo e all'organizzazione di vertice e rivendicazione dell'autonomia e dello spontaneismo*;

— riscoperta del «personale» come fattore di cerniera tra il «privato» e il «politico»; rivalutazione dei *bisogni non riducibili* a comportamento collettivo e al soddisfacimento di esigenze materiali; apertura della problematica verso una nuova «qualità di vita», cui non sono estranei i valori del gioco, della festa, della gratuità e anche della religione (vedi tematica della nuova «domanda» religiosa dei giovani);

— tentativo rinnovato di inserire sul tronco del progetto socialista una serie di nuovi elementi culturali che si rifanno al vitalismo, all'anarchia, a ideali libertari, alla cultura underground, al volontarismo irrazionalista.

NB. In questa ultima fase, il «movimento giovanile», specie studentesco, si è venuto modificando assai rispetto alla composizione prevalentemente borghese che esso aveva attorno al '68: ora vi si trovano gruppi politici ben iden-

tificabili (AO, LC, DP, Manifesto, ecc.), ma anche frange di *autonomi, hippies e fricchettoni, disoccupati e devianti, femministe* e «cani sciolti». L'elemento «popolare» è ora certamente molto più rappresentato.

3. IL CONTRIBUTO DEI GIOVANI NEL PROCESSO DI PRODUZIONE CULTURALE

Premessa: fino ad ora abbiamo parlato della cultura nella sua accezione più ampia, che sottolinea soprattutto l'importanza di un tipico «quadro di significati» e dei corrispettivi «modelli di comportamento», lasciando tra parentesi invece quella parte della cultura che sono le sue «espressioni» artistiche, i suoi manufatti, i suoi prodotti spirituali che ne costituiscono il sintomo più importante. Di questa ci occuperemo ora.

3.1 Una cultura è autentica, nel senso ultimo prospettato, solo nella misura in cui esprime le *istanze profonde di valore* emergenti nel processo storico in atto. Per questo *non c'è cultura senza collegamento vitale ed esperienziale con la vita* (e non solo nel senso individuale, privato del termine, ma anche in senso sociale, collettivo). Senza di questo vi è solo accademismo, commemorazione, estetismo.

3.2 La partecipazione culturale dei giovani esige anzitutto il superamento di una concezione che li vede solo come consumatori e non come *produttori di cultura*. Ciò implica in modo indiretto il rifiuto di una *organizzazione verticista che distribuisce cultura dall'alto* e impedisce la libera espressione dal basso.

3.3 La partecipazione culturale dei giovani esige poi una *gestione autonoma* del fatto culturale, da confrontare e collegare con la necessaria presenza di educatori adulti nel mondo giovanile. Il principio del rifiuto della delega, il tentativo di riappropriarsi le responsabilità direttamente, la richiesta di partecipazione progettuale e decisionale rifluiscono nell'autogestione come elementi essenziali, in parte già sperimentati dai gruppi più maturi.

3.4 La partecipazione culturale dei giovani esige in terzo luogo un collegamento diretto con

qualche forma di militanza o sociale politica o religiosa, che costituisce il tramite necessario tra cultura e processi storici reali. Senza militanza, la cultura si esaurisce in vuoto conformismo di retroguardia che i giovani respingono e che perciò ha poche probabilità di essere accettato e creduto. Di qui anche il carattere necessariamente politico dell'impegno culturale, come di qualsiasi impegno educativo: in questo senso anche far cultura è far politica.

3.5 La partecipazione culturale dei giovani implica in qualche modo un comportamento di tipo «deviante», cioè è per natura sua una rottura con il passato, si nutre di utopie, è alla ricerca di tutto ciò che è «emergente», è creatività e innovazione.

Non ci può essere cultura né partecipazione dei giovani alla cultura senza un pizzico di «follia» creatrice; la ripetizione è archeologia semmai, non cultura.

Un tipico aspetto della devianza insita nella cultura giovanile è riscontrabile nel *linguaggio*, spesso dissacratorio o spregiudicato, ma senza dubbio anche anticipatore e significativo, se collegato vitalmente alla realtà storica che va facendosi.

NB. Una particolare attenzione va posta infine sui rapporti tra produzione della cultura e dimensione o significato religioso dell'esistenza. Per rispondere alla domanda che il problema pone, occorre anzitutto precisare alcune tematiche che si riferiscono alla «domanda» religiosa dei giovani d'oggi:

- qual è la consistenza di tale domanda;
- quali sono il suo significato e le forme (più o meno istituzionali) che essa assume;
- quali sono le esperienze di socializzazione o di militanza che danno origine ed una domanda religiosa;
- qual è la capacità di totalizzazione che tale domanda esercita sul resto del vissuto giovanile;
- entro quale clima di secolarizzazione si realizza la nuova domanda religiosa dei giovani;
- quali risposte istituzionali vengono date oggi alla domanda religiosa dei giovani.

Al di là delle risposte (molto variegate) che si possono dare a queste domande, mi sembra che l'emergere di una tematica religiosa nella produzione di cultura da parte dei giovani

oggi avrebbe alcune tipiche caratteristiche:

- meno incidenza delle forme «confessionali»;
- maggiore aggancio alle esperienze «profane» (politica, sesso, cultura, ecc.);
- minore «ritualità» e maggiore interiorizzazione;
- ricerca della «fede» e sfiducia nella «religione».

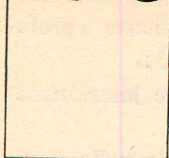
Elementi di questa nuova religiosità sono evidenziabili dentro e fuori i vecchi e nuovi raggruppamenti religiosi e non religiosi e sembrano possedere una nuova forza propulsiva rispetto ai valori emergenti.

Conclusioni

Oggi una vera cultura giovanile si caratterizza per la capacità di esprimere il groviglio di contraddizioni che colpiscono la nostra società e i giovani in particolare e di identificare, allo stesso tempo, il nucleo essenziale dei valori emergenti dalle contraddizioni. È forse inutile discutere se i giovani stiano o no elaborando una propria cultura alternativa a quella degli adulti dell'establishment; è più probabile invece che essi esprimano, anticipandola, una cultura per una società nuova che nasce ormai dalla disgregazione di quella tradizionale.

Bibliografia minima

- Scarpati R. (a cura di), *La condizione giovanile in Italia*, Milano, Angeli, 1973.
- Bianchi G. e Ellena A. (a cura di), *I giovani tra classe e generazione*, Milano, CELUC, 1973.
- Grasso P.G., *Gioventù e innovazione*, Roma, AVE, 1974.
- Grasso P.G. e Secchiaroli G., *Personalità e innovazione*, Roma, Coines, 1974.
- Statera G., *Storia di un'utopia*, Milano, Rizzoli, 1973.
- Tullio-Altan C., *I valori difficili*, Milano, Bompiani, 1974.
- Tullio-Altan C. e Marradi A., *Valori, classi sociali e scelte politiche*, Milano, 1976.
- Grumelli A., Cipriani R. e Sarti S., *Giovani e futuro della fede*, Roma, Studium, 1977.
- Milanesi G., Monami Pompili L. e Chistolini S., *Educare alla non violenza*, Roma, LAS, 1977.
- Milanesi G., Monami Pompili L. e Chistolini S., *I giovani e la violenza politica*, in *Orientamenti Pedagogici*, XXIV (1977), 1, 8-63.
- Milanesi G. e Monami Pompili L., *Il ruolo politico dei giovani in alcuni contesti societari dell'occidente capitalista*, in *Orientamenti Pedagogici*, XXII (1975), 5, 866-903.



Pubblichiamo alcune programmazioni dei CGS - 1978

CGS - INQUADRATURE - VIA GHIRLANDAIO, 40 - FIRENZE

I CICLO

L'arroganza dei mass media

— QUINTO POTERE, di S. Lumet (17 novembre)

Altman: una coscienza critica

— ANCHE GLI UCCELLI UCCIDONO, di R. Altman (24 novembre)

— IMAGES, di R. Altman (1 dicembre)

— GANG, di R. Altman (7 dicembre)

Il nuovo cinema greco: una rivelazione

— I GIORNI DEL '36, di T. Angelopoulos (15 dicembre)

— LA RECITA, di T. Angelopoulos (22-23 dicembre)

America latina: recenti e antiche tragedie

— TERRA EM TRANSE, di G. Rocha (5 gennaio)

— AGUIRRE FURORE DI DIO, di W. Herzog (12 gennaio)

— ACTAS DE MARUSIA, di M. Littin (19 gennaio)

Fuori programma

— QUARTO POTERE (Citizen Kane), di O. Welles

L'Est nel cinema

— HO VISSUTO UNA SOLA ESTATE, di G. Vitanidis (26 gennaio)

— IL MAESTRO E MARGHERITA, di A. Petrovic (2 febbraio)

L'ultimo Bergman

— L'IMMAGINE ALLO SPECCHIO, di I. Bergman (9 febbraio)

— IL FLAUTO MAGICO, di I. Bergman (16 febbraio)

II CICLO

Nella storia con nostalgia

— LA MARCHESA VON O..., di E. Rohmer (23 febbraio)

Culture subalterne

— I LAUTARI, di E. Lotenau (2 marzo)

— PADRE PADRONE, di P.-E. Taviani (9 marzo)

Il nuovo cinema spagnolo

— CRIA CUERVOS, di C. Saura (16 marzo)

— LE LUNGHE VACANZE DEL 36, di J. Camino (23 marzo)

USA: ripiegamento critico

- MINNIE E MOSKOWITZ, di J. Cassavetes (30 marzo)
- TAXI DRIVER, di M. Scorsese (6 aprile)
- KARL E KRISTINA, di J. Troell (13 aprile)
- QUESTA TERRA E' LA MIA TERRA, di H. Ashby (20 aprile)

Due maestri del cinema: Buñuel e Dreyer

- INTOLLERANZA (Simon del deserto), di L. Buñuel (27 aprile)
- IL FANTASMA DELLA LIBERTA', di L. Buñuel (4 maggio)
- DIES IRAE, di T. Dreyer (11 maggio)

Conclusione: un film spettacolare scelto dai tesserati (18 maggio)

TESSERA I e II CICLO: L. 9.000 - Per un solo CICLO: L. 5.000
Le proiezioni avranno luogo nella sala Don Bosco di Via del Ghirlandaio 40 (ore 21)

CGS - EMMEA - VIA BONVESIN DE LA RIVA, 12 - MILANO

Ingmar Bergman

- IL POSTO DELLE FRAGOLE, (14 ottobre)
- LUCI D'INVERNO, (21 ottobre)
- COME IN UNO SPECCHIO, (28 ottobre)

Pier Paolo Pasolini

- EDIPO RE, (11 novembre)
- VANGELO SECONDO MATTEO, (25 novembre)
- ACCATTONI, (2 dicembre)
- MEDEA (16 dicembre)

Federico Fellini

- ROMA (13 gennaio)
- GIULIETTA DEGLI SPIRITI, (27 gennaio)

Luis Buñuel

- VIRIDIANA, (3 febbraio)
- LA VIA LATTEA, (17 febbraio)

Franco Zeffirelli

- FRATELLO SOLE, SORELLA LUNA, (3 marzo)

CGS - INTER MIRIFICA - VIA E. ALVINO, 9 - NAPOLI

Frutti della civiltà dei consumi

- IL CANDIDATO, di M. Ritchie
- IMPUTAZIONE DI OMICIDIO PER UNO STUDENTE, di M. Bolognini
- NON SI UCCIDONO COSI' ANCHE I CAVALLI?, di S. Pollack
- OPPIO PER OPPIO - VITA IN SCATOLA, (cortometraggi)
- UCCIDERE IN SILENZIO, di G. Rolando
- LE VERGOGNE DEL MONDO, di G. Scotese
- PRIVILEGE, di P. Watkins

Le comunicazioni inavvertite in

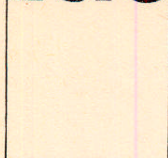
- MEDEA, di P.P. Pasolini
- GALILEO, di L. Cavani
- LA CORAZZATA POTEMKIN, di S.M. Eisenstein

Argomento religioso

- TU LO CONDANNERESTI?, di J.L. De Heredia
- FRATELLO SOLE, SORELLA LUNA, di F. Zeffirelli
- CIELO SULLA PALUDE, di Genina

Rassegna: De Sica

- LADRI DI BICICLETTE
- MIRACOLO A MILANO
- UMBERTO D



Una paura improvvisa ci prende, di solito, nel momento in cui dobbiamo fare qualche cosa che potrebbe finire sul banco degli imputati e cadere sotto il giudizio degli altri.

E siamo più propensi, dopo alcune perplessità, a rinunciare al nostro progetto di novità e restare passivamente tranquilli, piuttosto che affrontare osservazioni, giudizi, critiche, un pubblico.

Ma nella vita un poco di spregiudicatezza, d'ambizione, di coraggio ci vuole; e l'aggressività positiva, che porta anche a rischiare, è virtù, non difetto.

D'altra parte è scontato che la prima opera, pure quella dell'artista oggi affermato, non è mai il suo capolavoro; resta però il suo primo tentativo, la tensione originale, una sua esperienza. Dietro ad ogni capolavoro, di qualsiasi arte e genere, ci stanno sempre anni giovani di allenamento, prove, fatiche.

Le pagine della rivista — è un progetto che continueremo a presentare e chiarire — vogliono ospitare le esperienze giovani nell'ambito dell'espressione: arte drammatica, fotografia, disegno e pittura, cinematografia, poesia, audiovisivo... Importante è che tutto questo sia tradotto non in parole, ma in fatti, in opere, e non solo in discorsi sulle opere.

Inizia Enrico Leoni che ci comunica le sue prime esperienze nell'ambito del Super 8: la scaletta di «SCESA DALLA FUNE», un cortometraggio sul Terzo Teatro a Caravaggio; e la sceneggiatura di un secondo cortometraggio «SENZA TITOLO», ma che avrebbe forse potuto chiamare: «Anche tu danzi».

E, non per consolarci, ma al lungometraggio pare siano tutti arrivati dopo Carosello: vedi i fratelli Taviani. Se poi si pensa che è ormai in atto la realizzazione di prospettive professionali del Super 8, l'esperienza acquista maggior valore. Anche alla televisione abbiamo già visto lunghimetraggi in Super 8 di pregio indiscutibile.

Vedere il lavoro di Enrico «smontato» è certo, nel settore, più promozionale di qualsiasi lezione di principi, concetti, definizioni.

Dopo il Super 8 di Enrico, le poesie di Francesco, Marina e Valerio. Nulla diciamo per ora dei meriti di ciascuno: forse il loro messaggio ci giungerà senza pregiudizi e meno condizionato.

SCESA DA UNA FUNE — scaletta —

Protagonista: IBEN

Film della parata dell'ODIN TEATRET a Caravaggio, DICEMBRE '76

1. Fervono i preparativi per l'inizio della parata. Alcuni si aggiustano le maschere, altri aspettano. Iben sistema il tamburo, con una cintura alla vita (rumori disordinati).
2. Un fischio emesso da Torge è il segnale di inizio. I personaggi con i trampoli sono i primi a muoversi. Iben comincia a danzare, è davanti a loro. Bano che porta la bandiera sta sventolandola da una finestra; Iben lo vede e lo chiama. Poi chiama anche il trombettista che si è sostituito a Bano. Lui finge di non ascoltarla.
3. Iben irritata tamburellando si isola dal gruppo. Il gruppo continua da solo; Iben chiede aiuto ad alcune donne, mentre i personaggi con i trampoli la cercano nei vicoli e nei cortili e una donna del gruppo la chiama, scandendo il suono con una campana. Iben nel frattempo non riesce a farsi aiutare.
4. Il gruppo è sempre senza di lei. Iben infatti si è isolata ancor di più salendo su un balcone; ora richiama l'attenzione. Gli amici cercano di farla scendere chiamandola allegramente, attirandola con giochi. Ma lei non è convinta e continua a restare isolata.
5. Ora si trova su una finestra in piedi e continua a chiedere aiuto. Alcuni personaggi cercano ancora di attirarla con giochi. Uno di questi con coraggio scende dalla sua stessa finestra appeso ad una fune. Iben finalmente si convince, getta una fune e finalmente torna con gli amici, accolta felicemente.
6. Iben ora rulla il suo tamburo in mezzo alla folla, tornata felice. Bano sventola una bandiera per richiamare l'attenzione. I personaggi su un basso palco rappresentano sketch. Iben scherza e gioca con Jan.

SENZA TITOLO — sceneggiatura —

Film in super 8 per Bobina Estemporanea di Treviglio (BG), febbraio '77

IMMAGINE VISIVA**AUDIO****Parte 1 — Presentazione ambiente con personaggio esterno - tramonto - stagno**

1. C.L.L. — dalla DISSOLVENZA INCROCIATA SULLA PUNZONATURA, appare una distesa di acqua stagnante in una giornata fredda. La PANORAMICA da DESTRA a SINISTRA ci mostra la sua estensione. 25 sec.
 2. PART — Una pozzanghera con legni marci e detriti vari. 5 sec.
 3. C.M. — Lembo di terra fangoso e sullo sfondo, in controluce, acqua stagnante. 5 sec.
 4. F.I. — Sulla stessa immagine precedente compare una Figura vestita in Nero, accovacciata. 5 sec.
 5. DET. — Da un lembo di mantello Nero esce una maschera lunga e di color violaceo; si guarda attorno a scatti.
- MUSICA... Misteriosa che cresce sempre più dal silenzio. Crea atmosfera di attesa.*
- MUSICA... Introduce un nuovo elemento, si fa tenebrosa.*

P.P. – Lo ZOOM ci permette di osservarla per intero.
15 sec.

**Parte 2 – Il personaggio occupa l'ambiente
esterno - tramonto - dintorni stagno**

6. C.M. – Dal BASSO verso l'ALTO una striscia di prato verde bruciato e parecchio cielo grigio. 4 sec.

7. F.I. – Sulla stessa immagine precedente compare stagliata la Figura Nera in piedi che osserva. 5 sec. *MUSICA... Come precedente con introduzione di scoppio.*

8. P.P. – La maschera guarda frontalmente poi si volta a sinistra e a destra. 7 sec.

9. C.M. – Ghiaia e alberi spogli con Figurazione DIAGONALE, compare la Figura Nera che indica verso destra, di profilo, alzando il braccio destro. 15 sec. *MUSICA... prepara alla danza.*

10. M.F. – Sempre di profilo il personaggio immobile indica. 4 sec.

**Parte 3 – Danza violenta del personaggio
esterno - tramonto - strada e bordo stagno**

11. F.I. – Il personaggio cammina frontalmente volgendo il volto-maschera di scatto a destra e a sinistra. 7 sec.

12. M.B. – Il personaggio seminascosto da una pianta spoglia si distacca e danza a scatti e, giunto ai bordi dello stagno, al termine si accascia; PANORAMICA di accompagnamento. 50 sec. *MUSICA... diviene danzabile anche se rimane sempre tenebrosa. Infine diventa misteriosa.*

**Parte 4 – Scomparsa del personaggio nero
esterno - tramonto - bordo stagno**

13. DET. – La maschera guarda a sinistra poi fissa la cinepresa; ZOOM all'indietro; il personaggio scompare sotto il mantello. 7 sec.

14. F.I. – Il personaggio nascosto è accovacciato sul bordo 3 sec.

15. C.L. – Rimane solo un lembo di verde bruciato e lo stagno. 4 sec.

16. F.I. – Il personaggio nascosto dal mantello è seduto su una sdraio vecchia senza schienale, ripreso dalle spalle; si volta indicando la sua presenza. 7 sec.

17. C.M. – Rimane ora solo la sdraio vuota e sullo sfondo lo stagno; l'immagine si DISSOLVE nel NERO. 15 sec. *MUSICA... Misteriosa con scoppio, poi si dissolve.*

GIORNI NERI

Giorni neri,
duri,
dolorosi,
giorni in cui l'isolamento
è insopportabile
giorni in cui aprire il giornale
è pesantissimo
verità spezzettate
in tanti copioni assassini.
Sangue sulle strade,
sugli uomini,
dentro di me.
Mi sento
profondamente violentato
la realtà
è una medicina amara
specialmente quando
non hai niente per combatterla.
Andare avanti! Sì!
Rivoglio indietro
tutti i miei sogni,
i miei ideali,
la mia vita
recisa insieme a tante altre.
Dietro ad una morte
c'è sempre una vita.
Quella vita ormai persa
io l'amo
e resterà per sempre.
Le vostre menzogne
non riusciranno ad insozzare
qualcosa di così puro,
di così vissuto,
di così pagato e sofferto.
Non potete far niente di più
e li arenate,
poveri e miseri come sempre.
Vorrei poter dividere con voi
uomini
questi giorni,
il cemento che ci lega
è diventato pesantissimo
da portare solo.
Le vostre voci
non mi giungono,
la cella diventa sempre più
fitta di ragnatele

dal sapore amaro.
Vi amo uomini,
raggiungiamoci,
solo così la vostra chiarezza
farà luce.
E luce per tutti
anche per chi si finge cieco.

Francesco M.

NOTTURNO

La luna cenerentola
fuggiva nella sua carrozza
lungo le strade di mezzanotte
tra i gatti randagi e le finestre chiuse;
il poeta, seduto sugli scalini
cercava un sogno perduto
per scrivere tristi poesie
di amori senza fine
da vendere a un pagliaccio
per un biglietto di prima fila;
il clown sulla strada
recitava il suo numero ai gatti
sperando che per una volta
qualcuno non ridesse,
ma una zingara rubò loro
anche l'ultimo sogno
e scomparve lontano,
danzando sui ponti,
tra i gatti randagi e le finestre chiuse.

Valerio G.

ORA COME ALLORA

Ora come allora?
no, non credo mai!
Un giorno tornerò via dalla mia casa
perché l'acqua corrente scava profondo
alla roccia intorno
sin che nulla più rimane.

MISERIA

Poveri panni bianchi sballottati dal vento
sulle facciate grigio stinto corrosivo delle case,
ringhiere di ferro smangiate
e intorno a me
sole slavato e misere pietre
tentano d'arricchire una vita.

Marina M.

EG78 UN CONCORSO FOTOGRAFICO

"giovani: angoscia e speranza"

«GIOVANI: angoscia e speranza» è il tema del primo CONCORSO FOTOGRAFICO indetto da E G '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 ricuperato 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.

REGOLAMENTO

1. Possono partecipare fotografi dilettanti e professionisti, ed è consentito l'uso di qualsiasi tipo di fotocamera e obiettivo.
2. La gara è articolata in tre distinte sezioni:
 - a - fotografia in bianco-nero (formato minimo 24 x 36 cm);
 - b - fotografia a colori (formato minimo 24 x 36 cm);

- c - diacolor (due formati: 6 x 6 cm oppure 24 x 36 mm).
Si può partecipare anche con una sola fotografia, o al massimo con sei foto per ogni sezione.
3. I concorrenti di ogni sezione saranno suddivisi in due categorie, secondo l'età:
a - prima categoria fino al 18° anno di età escluso;
b - seconda categoria, oltre il 18° anno di età incluso.
 4. I premi — nove per ogni categoria — saranno resi noti in uno dei prossimi numeri della rivista.
 5. Oltre alle diciotto fotografie premiate, la Giuria ne segnalerà altre che insieme verranno messe in mostra in uno dei centri esposizioni del Comune di Milano, e si spera anche in altre città d'Italia che accetteranno di far conoscere il mondo dei giovani attraverso la fotografia.
Le fotografie giudicate di alto valore artistico e socio-culturale verranno pubblicate in un volume-catalogo.
 6. La Giuria sarà composta da cinque esperti di fotografia e da cinque giovani.
 7. Le opere dovranno essere inviate entro il 30 settembre 1978 franco di ogni spesa, a:
Concorso fotografico ESPRESSIONE GIOVANI '78 Via Rovigno 11/A - 20125 MILANO.
 8. Le stampe in bianco-nero ed a colori non saranno di norma restituite. Le diapositive, non premiate, e non proiettate alla mostra, verranno restituite, a nostra cura, in breve giro di tempo.
 9. I vincitori saranno invitati ad inviare i negativi prima di ricevere il premio.
 10. La partecipazione al concorso implica automaticamente il diritto di prelazione da parte della rivista EG, che potrà utilizzare il materiale fotografico dietro giusto compenso concordato con l'autore.
 11. La partecipazione al concorso implica l'accettazione incondizionata del presente regolamento.
-

FOTOGRAFIE - INSERTO

1-2. COME! AND THE DAY WILL BE OURS

Odin Teatret (Danimarca)

— con Else Marie Laukvik (in bianco) e Iben Nagel Rasmussen (con tamburo) (prima foto inserto).

— Tom Fjordefalk e Roberta Carreri (seconda foto inserto).

All'entrata dello spettacolo veniva distribuita una scheda con scritto:

Lo chiamavano Tashunko Witko perché aveva sperimentato che esistono due realtà: quella che tu dividi con i tuoi simili e quella che è solo tua personale, dove i cavalli possono danzare come impazziti.

(Foto concessa da Odin Teatret).

3. ENCUESTRO

Cuatrotablas (Perù)

con Carlos, Malco, Ricardo, Lucio.

Danzano su ritmi degli Indios nella speranza di recuperare o salvare la ricchezza e i valori di una cultura che la cosiddetta civiltà ha ormai distrutto.

(Foto di V. Soffientini - gentilmente concessa dal CRT di Milano).

4. MIKY

Interpretato da Massimo Mattio, in «La gabbia», il dramma pubblicato in questo secondo numero della rivista e rappresentato dai ragazzi del centro Domenico Savio di Arese (Milano).

IN COPERTINA

Lo spazio scenico per un teatro dal volto umano.

Il pubblico per diventare «coro» e non restare spettatore deve forse essere portato sulla scena... impiantando la scena in mezzo al pubblico.

(Foto di J. Luis Mena).

Eugenio Barba

Esiste, in molti paesi del mondo, un arcipelago teatrale che si è formato in questi ultimi anni, pressoché ignorato, sul quale poco o nulla si riflette, per il quale non si organizzano festivals né si scrivono recensioni.

Esso sembra costituire l'estremità anonima dei teatri che il mondo della cultura riconosce: da una parte il teatro istituzionale, protetto e sovvenzionato per i valori culturali che sembra tramandare, viva immagine di un confronto creativo con i testi della cultura del passato e del presente — oppure versione «nobile» dell'industria del divertimento. Dall'altra parte il teatro d'avanguardia, sperimentale, di ricerca, arduo o iconoclasta, teatro dei mutamenti, alla ricerca di una nuova originalità, difeso in nome del necessario superamento della tradizione, aperto a ciò che di nuovo avviene fra le arti e nella società.

Il Terzo Teatro vive ai margini, spesso fuori o alla periferia dei centri e delle capitali della cultura, un teatro di persone che si definiscono attori, registi, uomini di teatro, quasi sempre senza essere passati per le scuole tradizionali di formazione o per il tradizionale apprendistato teatrale, e che quindi non vengono neppure riconosciuti come professionisti.

Ma non sono dilettanti. L'intero giorno è per loro marcato dall'esperienza teatrale, a volte attraverso ciò che chiamano il training, o attraverso spettacoli che debbono lottare per trovare il loro pubblico.

Secondo i tradizionali metri teatrali, il fenomeno può apparire irrilevante. Da un punto di

vista sociologico, però, il Terzo Teatro lascia pensare.

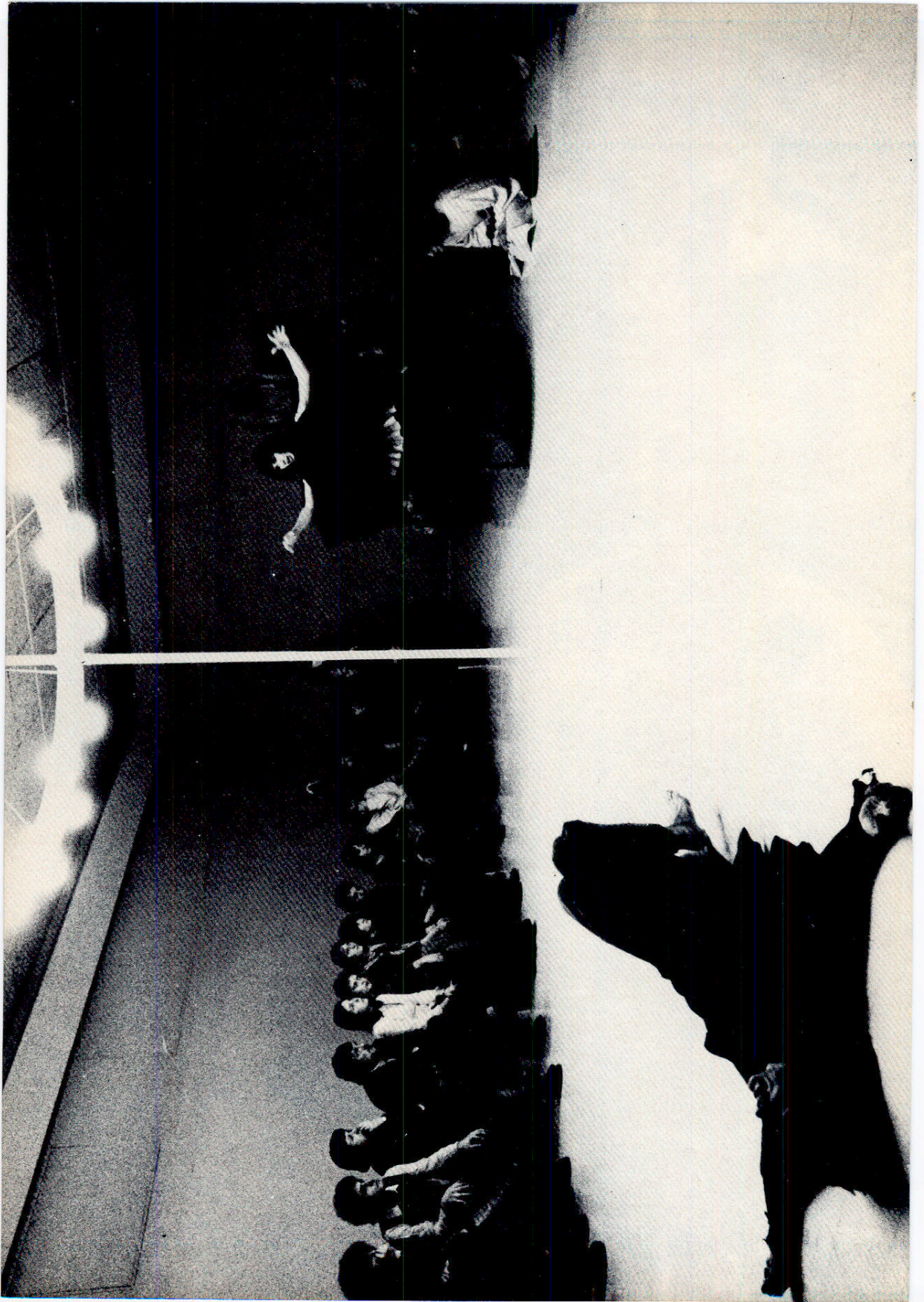
Isole senza contatto l'una con l'altra, in tutta Europa, in America del Sud, in America del Nord, in Australia, in Giappone, dei giovani si riuniscono e formano dei gruppi teatrali che si ostinano a resistere.

Ma possono sopravvivere soltanto a due condizioni: o salendo a sistemarsi nelle regioni dei teatri riconosciuti, accettando le leggi della domanda e dell'offerta teatrale, con i gusti correnti, con le preferenze degli ideologi politici e culturali, con l'adeguarsi agli ultimi risultati acclamati; oppure riuscendo, per la forza di un lavoro continuo, a individuare un proprio spazio, per ognuno diverso, cercando l'essenziale a cui restare fedeli, cercando di costringere gli altri a rispettare questa diversità. Forse è qui, nel Terzo Teatro, che è dato di vedere, al di là delle motivazioni a posteriori, ciò che costituisce la materia vivente del teatro, un lontano senso che attira al teatro nuove energie e che — malgrado tutto — lo fa ancora essere vivo nella nostra società.

Diversi uomini, in diverse parti del mondo, sperimentano il teatro come un ponte — sempre minacciato — fra l'affermazione dei propri bisogni personali e l'esigenza di contagiare con essi la realtà che li circonda.

Perché proprio il teatro come mezzo di cambiamento, quando siamo coscienti che son ben altri i fattori che decidono della realtà in cui viviamo? Si tratta di una forma di accecamento? Di una menzogna vitale?









Forse per loro «teatro» è ciò che permette di trovare il proprio modo di essere presenti — che i critici chiamerebbero «nuove forme espressive» — cercando rapporti più umani fra uomo e uomo, nell'intento di realizzare una cellula sociale in cui le intenzioni, le aspirazioni, le necessità personali cominciano a trasformarsi in fatti.

Le astratte divisioni che vengono confezionate e imposte dall'alto — scuole, stili, linee di tendenza diverse: le etichette che mettono ordine nei teatri riconosciuti — non possono qui servire. Non sono gli stili o le tendenze espressive che contano. Quel che sembra definire il Terzo Teatro, quel che sembra essere il comune denominatore fra gruppi ed esperienze così differenti, è una tensione difficilmente definibile. E' come se bisogni personali a volte neppure formulati a se stessi — ideali, paure, molteplici impulsi che resterebbero torbidi — volessero trasformarsi in lavoro, con un atteggiamento che all'esterno viene giustificato come un imperativo etico, non limitato alla sola professione, ma esteso alla totalità della vita quotidiana. Però, in realtà, essi pagano in prima persona il prezzo della loro scelta.

Non si può sognare soltanto il futuro, attendendo un mutamento totale che sembra allontanarsi ad ogni passo che facciamo, e che intanto lascia tutti gli alibi, i compromessi, l'impotenza dell'attesa.

Si desidera che subito una nuova cellula si formi, ma non ci si vuole isolare in essa.

Questo paradosso è il Terzo Teatro: immergersi, come gruppo, nel cerchio della finzione per trovare il coraggio di non fingere.

Un'offesa alla natura

In un'intervista rilasciata a Per Moth per la rivista teatrale danese *Rampelyset*, Eugenio Barba chiarisce ulteriormente la realtà del Terzo Teatro.

PM — *In che occasione hai scritto il manifesto sul Terzo Teatro?*

EB — Nel settembre '76 ho diretto, a Belgrado, per l'Unesco e per l'ITI, un Atelier sulla ricerca

teatrale. Ho approfittato dell'occasione per mettere alla prova e concretizzare alcune sensazioni che avevo da qualche anno.

E' come se l'arte teatrale stesse subendo una complessa e oscura mutazione, molto difficile a definirsi. Lasciami usare un'immagine per rendere più tangibile il processo di cui parlo. Immaginati l'universo del teatro un po' come l'universo del mare, e la gente di teatro come pesci vivi e colorati, con organi che rispondono a determinate funzioni biologiche, che seguono le correnti o si battono contro di esse, ma sempre in relazione precisa con l'elemento in cui vivono: l'acqua.

Immaginiamo, però, che alcuni di questi pesci vengano sbattuti, volontariamente o no, sulla spiaggia e che, per sopravvivere, debbano trasformarsi. Hanno perduto la loro eleganza di prima, sono diventati goffi e pesanti; sembrano guardare in una direzione e camminare in un'altra: sono granchi. Possono ancora nuotare, ma stanno abituandosi a vivere in un elemento nuovo, in un ambiente naturale: attaccati alla terra. Se si utilizza il metro «estetico», questi granchi rappresentano un fenomeno marginale nell'universo marino. L'atteggiamento degli «esperti marini» — i critici — è ben noto: una vaga voglia di studiare, di analizzare i granchi, ma sempre partendo dalle leggi del mare, dall'estetica dei pesci. Ma così non colgono la vita autonoma dei granchi, le loro relazioni con il nuovo elemento nel quale si trovano. Da ciò deriva un trattamento ingiusto, e molti malintesi.

PM — *Si può comprendere la nozione di Primo Teatro (teatro tradizionale) e di Secondo Teatro (teatro d'avanguardia). Ciò implica una certa forma teatrale, un certo modo di elaborare uno spettacolo. E' difficile, invece, distinguere l'immagine Terzo Teatro.*

EB — E' giusto, ma rivolgiamoci alla storia, per trovare un parallelo. Quando Leeuwenhoek, all'inizio del XVIII secolo, mise una goccia d'acqua sotto il microscopio, osservò, con suo grande stupore, tutto un nugolo di esseri invisibili ad occhio nudo. Fino ad allora la «natura» era stata qualcosa di visibile: il cavallo, il cigno, il delfino, il verme. Questa nuova forma di vita sollevò molte domande: quale era la funzione di questi piccoli esseri, di questi «mi-

crobi»? Quale era la loro relazione con il resto della natura? Molti scienziati importanti del tempo — Bouffon, per esempio, che pure aveva fatto compiere un grande progresso alle scienze naturali, inserendo in esse una considerazione storica — chiamarono questa nuova forma di vita «una offesa alla natura».

Esattamente le stesse parole che molti onesti e professionali critici d'oggi sarebbero portati ad usare a proposito di molti gruppi: un'offesa all'arte teatrale.

Ma oggi ne sappiamo qualcosa di più a proposito di quei microbi, e del loro significato nel processo della vita.

PM — *Dove vedi una concreta manifestazione di questi «microbi» nella vita teatrale?*

EB — In Spagna fanno parte del *Teatro Independiente*, in Italia dei gruppi di base. Si assiste alla stessa esplosione di vita negli USA. Prendi ad esempio quel che è successo nella riunione di Baltimora, nell'estate '76. In America del Sud lavorano centinaia di gruppi completamente al di fuori dell'orbita teatrale. In Colombia, come recentemente ha spiegato Enrique Buenaventura, il teatro tradizionale ha chiuso i battenti. L'iniziativa è tutta in mano ai gruppi liberi. Sono diventati così forti che sono stati in grado di costringere i produttori di caffè che finanziavano il festival di Manizales a trasformare questo festival in quattro festival nazionali in differenti parti del paese. Ma, in posti più vicini a noi, guarda quel che accade in Svezia, oppure i 70 gruppi che in Danimarca hanno chiesto una sovvenzione al Ministero della Cultura.

E' proprio come tu facevi notare: può essere difficile definire questa nuova vita partendo dalla nozione di teatro che appartiene alla nostra eredità culturale.

PM — *A ben guardare, la nozione Terzo Teatro, così come tu ne parli, sembra determinarsi in un senso sociale e politico, piuttosto che estetico.*

EB — La forza motrice del Terzo Teatro è un bisogno esistenziale ed etico di una specie diversa da quello del Primo Teatro e del Secondo Teatro. Da questo atteggiamento esistenziale derivano una serie di conseguenze che sono

anche di carattere politico e sociale. Sono queste conseguenze a divenire teatro. Si possono scoprire i primi sintomi di un tale atteggiamento nella storia del teatro del nostro secolo, a cominciare da Antoine e dal suo gruppo di dilettanti, o da Stanislavskij, dal suo impegno etico e sociale, dalla sua lotta per una nuova dignità dell'attore. Una linea che in Russia continua con Meyerhold e Vakhtankov. E ancora, pur se in diverse direzioni, i teatri agit-prop in Germania, in Francia Copeau, con la sua visione dell'attore-uomo nuovo: si spinse così lontano da far esplodere il suo teatro. E' questo un processo che si ritrova presso tutti i veri riformatori teatrali: o il teatro esplose loro fra le mani, oppure non hanno alcuna possibilità di lavorare, come Artaud, ad esempio. Se possono lavorare seguendo i loro bisogni, arrivano ad un punto in cui superano le frontiere del teatro, fra la più grande incomprendimento degli esperti. E' il caso del Living Theatre, di Grotowski, o anche di Augusto Boal.

PM — *Dunque non ha senso tracciare un limite fra la realtà politica e la realtà artistica. Tutto sembra legarsi in un'unità il cui motore sarebbe un'attitudine esistenziale.*

EB — Il considerare certi fenomeni come fenomeni «artistici», che si collocano in una categoria a parte, è un punto di vista che è apparso molto tardi nella nostra cultura.

In altre culture, per fenomeni simili, nessuno parla di arte, di valore estetico e di espressività. Pensa soltanto all'anonimato di un creatore di statue di Benin, a quello di un fabbricante di maschere di Dogon, la cui opera viene utilizzata al di fuori di ogni valutazione estetica.

O ancora: un Ketjak balinese, che oggi ci viene presentato come pura rappresentazione, mentre era, all'origine, un'occasione per la comunità del villaggio di riunirsi ed esprimere la propria visione della vita. Ma cosa è una visione della vita, religiosa o ideologica, se non un modo di esprimere un atteggiamento esistenziale da cui derivano modelli di comportamento, norme di condotta? Quel che noi oggi chiamiamo ideologia è la superficie dura, la crosta gelata d'una materia che ribolle in profondità, l'attitudine emozionale che ci porta a scegliere una cosa o un'altra, che poi in se-

guito filtriamo attraverso il nostro freddo seccaccio intellettuale.

Torniamo al teatro. Se risaliamo indietro nel tempo fino al Rinascimento, vediamo che allora nessuno considerava gli attori come dei creatori, o il teatro come un'arte. Gli attori stessi non si consideravano artisti. La commedia dell'arte è un tipico esempio di come, nella nostra epoca, venga valutato un fenomeno che era tutt'altra cosa quando prese forma.

Dopo il Concilio di Trento, quando la chiesa cattolica si irrigidì contro ogni deviazionismo, nello stesso periodo in cui gli stati nazionali sempre più accentravano il loro potere, ci furono delle persone che decisero di proteggere la propria libertà, di lavorare per il diritto dell'individuo ad organizzare la propria vita come desidera.

Nei gruppi della Commedia dell'Arte artigiani, studenti, contadini fuggiti dai campi, aristocratici rinnegati, si incontrarono, e condussero una vita comune che costituiva il superamento delle norme del loro tempo. Senza poi aggiungere che i gruppi della Commedia dell'Arte erano i soli in cui le donne potessero vivere emozionalmente libere. Il primo esempio di una libertà e di un'uguaglianza che non veniva decisa dall'eredità o dalla condizione sociale, ma che si sviluppava dai rapporti tra gli attori.

Era questo atteggiamento che decideva dei risultati del loro lavoro — quel che oggi viene chiamato l'improvvisazione, che qualcuno crede essere uno spiegamento spontaneo di invenzioni, e che in realtà era, invece, disciplina quotidiana e sapere cosciente accumulato.

Qui abbiamo l'esempio concreto di come l'atteggiamento decida dei risultati, quel che viene chiamato tecnica.

Perché, se il problema della tecnica è essenziale, ancor più essenziale è il processo che determina questi risultati. E questo processo è messo in moto da un atteggiamento etico, un modo preciso di accettare o di rifiutare una determinata realtà che ci circonda, e di trasformare questo rifiuto in un modo di vita quotidiano.

Determinati rifiuti di Stanislavskij, cioè la sua presa di posizione, hanno deciso dei suoi risultati. Lo stesso per Brecht o per Grotowski. In loro il processo è stato coerente, portato fino ad un limite in cui cancellava ogni divisione fra vita privata e vita professionale.

Ogni forma di tecnica fisica, psichica o intellettuale — cioè ogni nuovo risultato — è un passo avanti verso una nuova libertà dell'attore. Ma se non si supera questa tecnica allora essa si trasforma in una sorta di colonizzazione. Cercare di impadronirsi di una tecnica significa cercare di decolonizzarsi, ma con il rischio di una nuova forma di colonizzazione. Coloro che si aggrappano ad una tecnica finiscono per avvizzire, soffocano le risorse personali che dovrebbero decidere del loro impegno, del loro *modo di dire* personale, del loro *essere presente* sociale.

Da una parte una mancanza di tecnica che scaturisce da un atteggiamento personale, dall'altra una tecnica che è soltanto la trasmissione superficiale di soluzioni trovate da altri: ecco il dramma in cui si trova impigliato il teatro contemporaneo.

PM — *C'è un'identificazione fra il Terzo Teatro e il Terzo Mondo?*

EB — Le associazioni possibili sono molte: Terzo Mondo, Terzo Sesso, Terzo Stato...

Ma che significa, in realtà Terzo Teatro? o cosa vuol dire? Per me Terzo Teatro è semplicemente una situazione in cui un gruppo di persone si trova. Un gruppo di persone ha deciso d'essere presente per mezzo del teatro. Economicamente sono mantenuti ad un basso livello. Non hanno gli stessi mezzi del Primo Teatro e del Secondo Teatro, e questo, naturalmente, influisce sui loro risultati.

Non hanno le stesse possibilità di quei giovani, per esempio, che hanno scelto la norma, la scuola teatrale, e che, poi, possono lavorare quasi automaticamente in un edificio che tutti riconoscono e considerano come teatro.

Il Terzo Teatro è per me una situazione di discriminazione economica, tecnica ed anche culturale. Sono gli altri a possedere la scrittura. E' una minoranza respinta ai margini. E' un'energia enorme che si cerca di ignorare, da cui il nostro organismo sociale si protegge scuotendo la testa e spingendola da parte.

Ma oggi sappiamo bene che un giaguaro o uno squalo sono meno pericolosi dei microbi, che — pur invisibili — determinano irrevocabilmente il futuro del nostro organismo.

EG78 INTERVISTA A PIER CARPI

di Luigi Melesi

Come abbiamo promesso, pubblichiamo l'intervista a Pier Carpi, autore de «L'Abbraccio», il copione teatrale vincitore del primo concorso di espressione drammatica EG 77, presentato nel numero uno di EG 78.

LM – *Felicitazioni maestro...*

PC – (*Mi interrompe subito*) Non mi chiami maestro: Pier, mi basta. E diamoci del tu. Le felicitazioni le meritate di più voi che avete promosso un concorso nazionale di espressione drammatica dal tema diverso, o meglio veramente alternativo. Da qualche anno ci costringono a sviluppare la traccia-progetto: «come distruggere la nostra società, come uccidere l'uomo», con la prospettiva del diverso solamente, non del nuovo, del più giusto, dell'uomo-più uomo, insomma, di una trasformazione della società più a misura d'uomo.

LM – *Hanno partecipato in molti alla gara, con lavori di grande interesse, e soprattutto con la voglia di fare qualcosa, con l'ambizione e la soddisfazione di sentirsi ascoltato.*

PC – Credo sia un'esigenza ormai incontrollabile dell'uomo d'oggi: avere qualcuno che ti ascolta, degli amici, un pubblico che ti condanna. Il nostro vivere è diventato ovunque molto assembleare, ma in superficie; stiamo ripetendo l'errore di un certo teatro in cui non c'è più comunicazione né rapporto autentico tra chi fa e dice, e chi vede e ascolta.

LM – *Non tutti i copioni presentati al concorso hanno sviluppato il tema...*

PC – Non è facile rispondere «a tono» a chi parla, per i motivi di cui sopra; diciamo tutti di voler dialogare, in realtà siamo spesso trascinati nell'allucinato monologo quotidiano.

Oggi facciamo fatica a dialogare con il «fanciullino» di Platone che sta dentro ognuno di noi, per questo non ci torna né logico, né naturale, parlare agli altri e ascoltarli.

LM – *A parer mio, tu con il tuo lavoro hai fatto centro già nel titolo «L'Abbraccio» che traduce benen il leitmotiv presente in ogni episodio, sul fondo campo o in primissimo piano: «È tempo che lasciamo le cose che dividono, per trovare quelle che ci uniscono e fare più comunione».*

PC – In questo ci è maestro Papa Giovanni che si spogliò degli abiti di pontefice per essere e manifestarsi uomo come tutti, amico degli uomini che chiamava fratelli. La mia fortuna è stato l'incontro con padre Alberione delle Paoline: con la tranquillità di chi si sente nel vero e l'entusiasmo dell'innamorato delle persone, fra tante cose mi ha detto: «A messa, la gente non vuole andarci più; la Chiesa dovrà portare la messa tra la gente». Da questa sua fiducia, voglia di rinnovamento, visione globale ed in profondità degli uomini e del cristianesimo, ho preso la spunto per il testo che ho presentato al concorso. La messa è segno, rappresentazione, riassunto della vita: vita di ieri e di oggi; è l'incontro di Cristo con la gente che lo riconosce e non; è testimonianza o contro; è vangelo. E' anche la vita quotidiana di ciascuno di noi con le sue fatiche e contraddizioni. Tutti gli uomini ne sono coinvolti: i buoni e

quelli che tali non sembrano, o non lo sono per me, né per te; ma per chi ha il massimo rispetto della libertà di ciascuno, può darsi di sì. Penso che, in alcuni periodi, gli uomini di Chiesa abbiano fatto l'errore di sentirsi troppo dalla parte dei giusti, trattando da eretici o da scomunicati tutti quelli che non dividevano certe forme, maniere o costumi. Sono convinto che ci sono uomini non di chiesa, ma «cristiani» almeno come tanti che si dicono di chiesa... Senza volere giudicare oltre.

LM – *Questo lo dici quando presenti i primi fratelli dell'umanità.*

PC – Sì, ho cercato di vedere in Abele l'uomo che finge di cercare Dio per ascoltarlo e parlargli, mentre, in realtà, ricerca e ama solo il suo posto, il suo mondo, il suo paradiso, lasciando gli altri nella solitudine, fatta di sofferenza e di morte.

LM – *Questo tuo riandare al copione mi suggerisce di chiederti il valore «storico» del tuo lavoro; meglio: i personaggi che tu risusciti fino a qual punto sono veri, sono storici? Te lo domando perché qualche tua descrizione potrebbe suonare «stonata» ad alcuni.*

PC – (*sorride. Ho capito che se l'aspettava*). Prima di tutto ho voluto fare del teatro e non storia. E nel teatro, come nella vita, il messaggio va colto nella sua unità, non nei dettagli. Il teatro per lo più si usa un genere letterario che segue non il metodo analitico, ma quello intuitivo e globale: procede per immagini, sensazioni, paradossi. D'altra parte anche la Bibbia, mi pare, è un libro con degli errori da un punto di vista storico o strettamente scientifico. Galileo l'ha imparato a sue spese. E' il messaggio che restavero, autentico, attuale; sono i valori umani e divini che rimangono e crescono sempre. Chi mi legge con la preoccupazione di guardarmi al microscopio, difficilmente arriverà a capire «L'Abbraccio», a fare comunione; troverà mille motivi per sentirmi diverso, magari contrario o nemico. Il prete e il partigiano si ritrovano e si abbracciano nel momento in cui la piantano di litigare sul colore della camicia, ma decidono insieme di fare il bene della gente, dei poveri, e non a parole.

Prete – Tornerò al paese tra i miei parrocchiani a lottare con loro...

Uomo – Torna al tuo paese, prete e fa' qualcosa

per la tua gente, per un'associazione più giusta, nuova, contro ogni forma di violenza, dittatura, fascismo.

LM – *Il messaggio che lanci con «L'Abbraccio» mi è molto simpatico, e anche l'impianto dello spettacolo l'ho trovato originale.*

PC – Non l'ho suddiviso in atti, né in quadri. Ciò può disorientare. In realtà l'ho fatto perché non pretendo imporre agli attori, al regista, al pubblico formule, tecniche, ritmi, situazioni, ma offrire unicamente del materiale abbondante — infatti non si è potuto stamparlo tutto nella rivista — da rielaborare, adattare, sviluppare. E' possibile smontarlo tutto e ricostruirlo con un ordine diverso, o addirittura recitarne una sola parte: l'episodio di Francesco e Chiara ad esempio, insieme ad altri testi che un gruppo di giovani può scrivere proponendo in forma drammatica temi e problemi vissuti e combattuti nel proprio paese o città. Perché l'uomo e la società si evolvono con un ritmo ciclico, ritengo sia possibile leggere la storia a noi contemporanea, rileggendo quella passata. Esemplicando ancora: dalla nostra quotidiana schiavitù socio-politica governata da leggi consumistiche e puramente economiche, possiamo giungere alla nostra liberazione nella semplicità e povertà di Francesco e Chiara d'Assisi.

LM – *Ritieni sia indispensabile un cast di attori professionisti per mettere in scena il tuo lavoro, oppure...?*

PC – Importante è che si eviti ogni finzione. E questo mi pare sia reso evidente dalla essenzialità della scena: una nuda gradinata; dal costume «simbolo» che l'attore indossa sopra i suoi abiti, all'aperto, senza nascondersi; dalla possibilità per ogni attore di interpretare più personaggi, anche questo senza trucco o imbroglio. Gli attori quanto più sono veri, tanto più saranno condivisi dal pubblico e riusciranno nello stesso tempo divertenti.

LM – *Senti, Pier, finisco chiedendoti se accetti di elaborare un altro copione per la nostra rivista: un testo che presenti la condizione giovanile di questo nostro tempo. Potresti magari ridurre a teatro il tuo «Povero Cristo», il romanzo che ha come protagonista Giorgio, uno dei tanti giovani venuti dal Sud.*

PC – La condizione giovanile... i giovani (*ed il*

suo volto è come illuminato dal sogno di un pro getto). Mi piacerebbe fare una chiacchierata sui giovani, mi sento dalla loro parte. E poi, senza giovani finirebbe tutto. Lo capissero gli adulti che a sessant'anni si danno ancora l'aria di essere i padroni assoluti del futuro del mondo. «Dietro l'angolo» c'è anche per loro. La tua proposta mi piace e se l'estro non muore, qualcosa farò, anche presto.

LM - *Ti vedo sotto una montagna di lavoro... Finisco chiedendoti che cosa stai preparando di nuovo?*

PC - Sto uscendo con tre libri: «Nel palazzo d'estate, quando Hitler strangolò Jacqueline Kennedy», da cui sarà tratto il film omonimo con Irene Papas, Valentina Cortese, Alec Guinness; la riedizione della «Storia della magia»; e un libro di testimonianze: «I testimoni del mistero», in cui cerco di rivelare la verità che sta sotto tante storiche apparenze. Voglio poi occuparmi di teatro. Il cinema oggi è troppo condizionato e condizionante. Col teatro, sono certo, è possibile recuperare la cultura popolare che costituisce un'autentica ricchezza umana.

SEGNALAZIONI: due libri e tre dischi

IL TEATRO

di Jacques Burdick

Dalle origini a oggi.

Edizione Italiana a cura di Carlo Maria Pensa - Milano Mondadori, 1978, pp. 192 L. 8.500

Fra le moltissime forme di espressione delle diverse culture, il teatro è certamente una delle più universali. L'uomo ha danzato, cantato e mimato le azioni della vita tanto quanto ha cacciato e coltivato campi. Queste azioni antiche come la civiltà stessa formano il nucleo di tutte le forme di teatro dal più antico al più moderno e di avanguardia. I greci antichi crearono la prima vera forma di teatro occidentale per il desiderio di placare gli dei offrendo un insegnamento morale e pubblico.

I commediografi dell'antica Roma cercarono soprattutto di divertire e di distrarre una plebe irrequieta con spettacoli pubblici e grandiosi. Ogni era successiva, ogni diversa cultura, hanno dato il proprio specifico contributo allo spettacolo.

Ma questo libro, tradotto e aggiornato per il pubblico

italiano dal noto critico teatrale Carlo Maria Pensa, è qualcosa di più di un compendio della storia del dramma.

E' anche un'esauriente cronaca della tecnica teatrale, e mette in risalto la scenografia, la creazione dei costumi, l'illuminazione come pure la recitazione e l'arte dello scrivere per il teatro. Le pagine ampiamente illustrate di questo libro toccano praticamente ogni aspetto del teatro; dall'austera coreografia dei *No* giapponesi alle produzioni libere da qualsiasi costrizione formale del Living Theater; dalle altezze della poesia di Shakespeare nella *Tempesta* alla spensierata sfrontatezza della commedia della Restaurazione; dalla ricerca introspettiva di O'Neill alla raggelante minaccia del teatro della crudeltà.

Jacques Burdick, americano, è direttore del Professional Training Program in Theater presso l'Adelphi University (Garden City, New York). Gli sono state assegnate due borse di studio per seguire gli studi in Francia e negli ultimi vent'anni ha mantenuto contatti di lavoro con teatri americani ed europei come attore, regista ed insegnante.

A.M.E.

IL TEATRO DEGLI OPPRESSI

di Augusto Boal

Teoria e tecnica del teatro latinoamericano.

A cura di Giorgio Ursini Ursic; traduzione di Patrizia Picamus e Giorgio Ursini Ursic; Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 240, L. 4.500

Del brasiliano Augusto Boal, autore drammatico, cri-

tico e organizzatore culturale, il volume raccoglie un'intervista e cinque saggi ripresi da alcuni volumi teorico-didattici. E si dovrà ricordare come Boal abbia espulso nel 1971, per valutare meglio il carattere di sperimentato la repressione del regime brasiliano, sia stato condannato per mesi alla prigione, torturato ed ferma presa di posizione che appare immediatamente dalle prime pagine. Ammettere e sostenere il carattere politico del teatro («l'arte modifica i modificatori della

società, può trasformare i trasformatori, perché la sua azione agisce sulle coscienze di chi poi agirà nella realtà», p. 14); il popolo stesso deve essere diretto responsabile attivo di forme sceniche («il nostro teatro sarà valido, in questi paesi, non nella misura in cui verrà *accettato*, bensì nella misura in cui verrà *utilizzato* dagli sfruttati contro gli sfruttatori», p. 18); trasmettere, con la possibilità di fare teatro, anche i metodi e le tecniche dell'intervento: sono queste le premesse che Boal sostiene e che dilucida in base alla propria esperienza.

Gli ultimi due saggi (Fasi del Teatro Arena di São Paulo, Il sistema «Comodin») descrivono gli sviluppi di un teatro e di un laboratorio di interpretazione che Boal diresse dal 1956 al 1971. Recuperando elementi del sistema di Stanislavskij, Boal ritrovò sviluppi originali, corrispondenti alle esigenze del pubblico a cui intendeva rivolgersi, in antitesi a una concezione borghese del teatro: «Nei paesi sottosviluppati si è soliti scegliere il teatro dei "grandi centri" sia come padrone che come meta. Si rifiuta il pubblico che si ha di fronte, sognandone uno distante. L'artista non può permettersi di essere influenzato dai suoi interlocutori e sogna spettatori 'educati' e colti» (p. 215). Nei primi tre saggi, invece, è presentata tutta una serie di indicazioni pratiche.

Il principio elementare e essenziale è di considerare il teatro come linguaggio, «adatto a essere utilizzato

da qualsiasi persona che abbia o meno attitudini artistiche. Intendiamo inoltre dimostrare come nella pratica il teatro può essere posto a servizio degli oppressi affinché esprimano se stessi e affinché, utilizzando questo nuovo linguaggio, scoprano anche nuovi contenuti» (p. 29). Boal, quindi riferisce la propria esperienza in un lavoro di alfabetizzazione compiuto in Perù, e senza disperdersi in divagazioni teoriche espone alcuni stadi di preparazione per allenare l'espressione mimico gestuale, e alcune soluzioni che facilmente si possono realizzare: teatro giornalistico (la trasformazione scenica di notizie ricavate dai giornali), teatro invisibile (realizzato da un gruppo di attori in qualsiasi posto, all'insaputa del pubblico), teatro-fotoromanzo, teatro-mito (scoprendo ciò che si nasconde dietro i miti popolari), teatro-processo, collages di testi, documenti, e testimonianze, utilizzazione della lingua materna, del folclore delle superstizioni, favole e storie popolari, ecc. Si dovrà osservare come diverse di queste forme suggerite da Boal corrispondono alle ipotesi di animazione culturale realizzate con la drammatizzazione, nella scuola, in feste popolari, in interventi di animazione di quartiere. Le esemplificazioni che sono contenute nei saggi di Boal potranno perciò essere di concreta utilità a quanti agiscono nel campo dell'animazione teatrale.

GOTTARDO BLASICH

CAMMINA CON NOI

'Anawim

Ed. Elle Di Ci - Leumann (Torino)

Questa nuova raccolta di canti ci presenta un aspetto in un certo senso inedito del gruppo musicale 'Anawim, la cui produzione discografica si era finora limitata al ristretto campo della musica liturgica.

Abbiamo scritto «in un certo senso» perché in effetti questo ultimo long playing, come vedremo, non può ritenersi una novità assoluta. Casomai, la novità è rappresentata dal sopravvivere, e anzi dal continuo perfezionarsi, di un gruppo musicale che da anni ormai, nel silenzio, segue con coerenza una strada di creatività e di originalità della musica liturgica, e non solo di quella. Gli 'Anawim rappresentano, fra i tanti un caso particolarmente singolare, in cui sempre più precisa si configura una sintesi fra la passione comune della musica e il desiderio originario di provare una forte esperienza di gruppo.

«*Cammina con noi*» rappresenta un momento ben preciso di un discorso per altro iniziato da anni: anzi, forse è come un ritorno alle origini, come una gradita e inattesa riscoperta delle proprie radici. Le dodici canzoni che costituiscono il disco appartengono al vasto orizzonte della musica folk americana; alcune sono relativamente recenti («Living on a Jet Plane» di John Denver), ma la maggior parte ci riporta indietro di 10-15 anni almeno, ai tempi ormai mitici del trio Peter Paul & Mary e del primo fresco, genuino Bob Dylan.

Non è un caso se la più parte dei pezzi di questa raccolta è rappresentata da versioni italiane o comunque da adattamenti di brani del glorioso ex-trio americano: in effetti i primi passi musicali degli 'Anawim, le prime esperienze e il primo originario irrinunciabile gusto, in fondo l'idea stessa che portò alla formazione primitiva del gruppo, tutto questo fa capo all'innegabile influsso di Peter Paul & Mary, ai quali sembra essere dedicato «*Cammina con noi*». Il filo conduttore che lega fra loro tutte le canzoni di questa raccolta, e questa raccolta alle precedenti apparentemente diverse, è in ultima analisi l'interesse per il cuore degli uomini, per chi è triste e sfiduciato, per chi è triste e non può attendersi altro che un rapido tramonto sulle proprie sofferenze, per chi è sfiduciato eppure ancora spera che qualcuno gli tenda una mano; per il povero che guarda il ricco con una sorta di nobile distacco, ma anche con la grande amarezza di un'ingiustizia perenne; per il vagabondo selvaggio e sradicato, tanto caro al mito americano, che canta il suo addio a un amore troppo in fretta appassito, ma che insieme canta l'inutilità del suo girovagare, la fragilità dei suoi rapporti, la precarietà di un'esistenza senza una meta e senza un senso...

...E, per contro, la speranza di chi crede in un mondo migliore che nasce dal profondo del cuore dell'uomo; la certezza di quelli che lottano perché sanno che niente dei loro gesti è invano; il procedere sereno di quanti hanno fede che il loro faticoso procedere abbia un senso.

G. MAURI

NOTTE PIU' CHIARA DEL GIORNO

'Anawim

Ed. Elle Di Ci - Leumann (Torino)

La conclusione «logica» (paradossalmente, è quel tipo di logica che nasce soltanto da una libera adesione di fede) non poteva che essere una nuova raccolta di canti pasquali. In quest'ultimo long playing, inciso alla distanza di non più di un mese rispetto al precedente, gli 'Anawim, fedeli alla loro immagine, proseguono il loro discorso su una strada di sempre maggiore affinamento per quanto riguarda le capacità tecniche, i modi espressivi, le doti musicali.

L'argomento centrale del disco è in sostanza il nucleo stesso del mistero cristiano: Cristo viene in mezzo a noi rivestito di una carne simile alla nostra («*Verbum caro*»), e la sua presenza salvifica su questa terra è segno profondo dell'amore che il Padre ha verso di noi («*Se non ci avessi amato tu*»). Egli ci annuncia esplicitamente, primo nella storia, che i contorti accadimenti dell'umanità non sono un cieco dipanarsi di casualità, ma hanno una loro precisa collocazione nell'ambito di un vasto ed eterno progetto che ha origine dall'amore del Padre: e il «regno» è il punto d'arrivo di questo piano divino («*Venga il tuo regno*»). E il pianto che guida questo nostro cammino terreno non è per l'odio o per la guerra, perché la guerra — qualunque guerra — è nemica di ogni sentimento umano, e perché l'odio è la negazione del messaggio d'amore di Cristo («*Torna Signore*»): il progetto d'amore («*Cantico*») che si dispiega, in tutta la sua ineffabile potenza gloriosa, proprio con la resurrezione di Gesù («*Notte più chia-*

ra del giorno»).

Il rischio di trattare un tema così vasto e articolato, tanto caro — fin dalle origini — alla tradizione musicale cristiana, era di non riuscire a fondere, in una sintesi soddisfacente, una così elevata tensione spirituale con una adeguata, diversa e originale scelta di musica: limite, questo, tutt'altro che raro nel pur vasto repertorio della musica liturgica contemporanea, dove forse la giusta importanza attribuita al «messaggio», alle parole, troppo spesso va a favorire esili temi musicali, appena abbozzati e sviluppati in modo quasi anemico.

Ancora una volta gli 'Anawim superano questo ostacolo e danno vita a un disco musicalmente «diverso» sotto tanti aspetti: anzitutto il numero ridotto dei brani, solo sei, rende già un'idea approssimativa dell'impegno profuso dal gruppo nello sviluppare temi, nell'approfondire momenti di riflessione, nell'amplificare atmosfere intense, drammatiche, luminose. Ma quello che più colpisce è l'alto livello di padronanza delle varie forme musicali, sorretto da un vasto assortimento strumentale e da una fantasia sapiente, che equilibra e distribuisce equamente le diverse possibilità vocali del gruppo: ne deriva una raccolta di brani forse non tutti facili o di presa immediata per l'ascoltatore occasionale, ma al tempo un insieme di atmosfere di ampio respiro, valorizzate appieno soltanto da un ascolto attento e meditato, e in definitiva un disco che può porre un punto di riferimento nel panorama della musica liturgica. Non indifferente, infine, alla riuscita dell'ultimo brano, il contributo del poeta Remo Bracchi.

GIOVANNI MAURI

PER LE STRADE DELLA LIBERTA'

12 canzoni del gruppo Comunità aperta.

Rusty Records, Milano, 1977 - RRS 303320

Tra presente e futuro, tra realtà e utopia si colloca l'esperienza quotidiana per un verso dura e pur tuttavia piena di fascino.

I giovani oggi, si trovano come sempre in prima fila, collocati più «dentro» a questo crogiolo e soffrono sulla propria pelle lo stato di cose da cui sembrano travolti.

«Per strada la città rumore / è un presepe di luci, / mai l'hai vista così dolce, / ma cos'hai pensato, / ...quando il sangue ha cominciato a uscir dagli occhi tuoi? / ...Non pensavi che stavi morendo... / Quel giorno / insieme a te / moriva la speranza» (*Muore la speranza*).

E' così forte e gorgogliante la voglia di vivere, che basta poco per trasformarsi in musica, tanto è prepotente il bisogno di non tacere.

«Io non canto per cantare / o perché ho una bella voce / o perché sul mio strumento / quattro accordi

so suonare... / non è il mito del successo / ma la voglia che ho di amare... / perché adesso sono un uomo, / finalmente son me stesso» (*Io non canto per cantare*).

Insoddisfazioni, ricerche a vuoto, illusioni, scoraggiamenti cocenti, si compenetrano sempre a speranze, impegno, voglia di cambiamento, anelito religioso. Sono le due facce della vita, la trama e l'ordito di un'unica tela. Questa in sintesi l'anima che sostiene e lega insieme le 12 canzoni di questo LP.

«Non è che non stia bene con gli altri / anche se sono seria e non scherzo mai. / Ma è che a volte ti senti un oggetto, / una bambola a passeggio...» (*Cerco un motivo*).

Nate e composte da una lettura sincera e attenta della vita così com'è, queste canzoni tendono semplicemente a far luce tra le pieghe di un'esistenza che, pur in modi diversi e a diversi livelli, tutti coinvolge e a tutti chiede tentativi per responsabili soluzioni, ad un tempo personali ed universali.

GIANCARLO BRAMBILLA

EDITRICE ELLE DI CI

Una grande novità audiovisiva!

Il Centro Catechistico Salesiano di Leumann
presenta un eccezionale sussidio catechistico:

GESÙ DI NAZARETH

DIECI serie di diapositive,
con 480 fotogrammi tratti dal film omonimo di Franco Zeffirelli
(© RAI-ITC - concessione SACIS).

- Il testo evangelico della narrazione diventa fortemente evocativo con la suggestione delle immagini che fondono insieme realismo e poesia.
- La sonorizzazione sincronizzata del testo, con musiche originali di Domenico Machetta, consente di raggiungere effetti di alta efficacia.
- Il libretto-guida permette di ampliare il discorso dell'audiovisivo presentando, per ogni serie, schemi di catechesi per adulti, giovani, ragazzi.

CONDIZIONI DI VENDITA

- | | |
|---|-----------|
| — Ogni filmina di 48 fotocolor, con libretto-guida | L. 4.500 |
| — Ogni serie di diapositive di 48 fotocolor, in busta, con libretto-guida | L. 10.000 |
| — Albo con due serie (96 diapositive e libretti guida) | L. 20.000 |
| — Musicassetta di sonorizzazione (una per ogni serie) | L. 3.000 |

Sono pronte le prime quattro serie:

- Bg 11 - **DIO CON NOI** (Natività)
- Bg 12 - **UOMO COME NOI** (Vita a Nazareth)
- Bg 13 - **ANNUNCIATO DA GIOVANNI** (Il Precursore)
- Bg 14 - **IL MAESTRO** (Inizi della missione)

Entro Aprile 1978 le altre serie

Per ordinazioni:

EDITRICE ELLE DI CI - 10096 LEUMANN (Torino)

Spedizioni in contrassegno o dietro versamento sul ccp. 2/27196

oppure rivolgersi a:

FILIALI ELLE DI CI, Librerie LES e religiose.



Audiovisivi Elle Di Ci presenta

GESU' DI NAZARETH

con immagini tratte dal film per la TV di Franco Zeffirelli

ESPRESSIONE GIOVANI 78 - Bimestrale

N. 2 - Marzo 1978 - Sped. abb. post. - Gr. IV (70)

Editrice Elle Di Ci - 10096 Leumann (Torino)