



**ESPRESSIONE
GIOVANI
78**

ESPRESSIONE GIOVANI 78

BIMESTRALE - ANNO I - NUMERO 4 - 1° LUGLIO 1978

REDAZIONE

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

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

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

Corrispondenti

CAGLIARI - 09100
Viale S. Ignazio, 74

Salvatore Cossu

FIRENZE - 50121
Via del Ghirlandaio, 40

Vittorio Bicego, Giorgio Bruni,
Mario Brusasco, Pierdante
Giordano

GENOVA - 16151
Via Rolando, 63

Gino Berto, Primo Campion

MACERATA - 62100
Viale D. Bosco, 55

Giulio Nicolini

MESSINA - 98100
Via Lenzi, 24

Vincenzo Caruso, Olimpio
Simonato

MILANO - 20129
Via Bovesin de la Riva

Dina Alberti, Graziella Curti

MOGLIANO VENETO - 31021
Collegio «Astori»

Severino Cagnin, Daniele Loro

NOVARA - 28100
Via Lamarmora, 14

Danilo Carretta

SCANZANO - 80050
Istituto Salesiano

Giancarlo e Roberto Guarino,
William Rabolini

ROMA - 00156
Via Tiburtina, 994

Adriana D'Innocenzo,
Antonio Petrosino

ROMA - 00185
Via Marghera, 59

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

TORINO - 10100
Piazza Maria Ausiliatrice, 9

Bruno Corrado, Bruno Ferrero

VERONA - 37100
Via Provolo, 16

Gianni Bazzoli, Giancarlo Neffari

Amministrazione e distribuzione

EDITRICE ELLE DI CI

10096 Leumann (Torino)
Corso Francia 214 - Tel. (011) 95.80.555
Conto corrente postale 2/27196

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
quattro

**Facciamo il gruppo
teatrale, 2**



**Il villaggio: progetto
n. 2 per un lavoro
sulla transizione, del
Teatro dell'Arca, 5**

editoriale

teatro



**drammatiz
zazione
e
scuola**

**Animazione e
aggiornamento degli
insegnanti,
di Gottardo Blasich, 35**

**Il corpo umano,
questo sconosciuto,
di Luigi & Bano, 41**



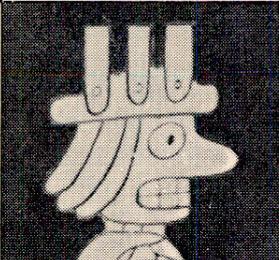
**Giovani 78: per il
maggio e per il
cinema, 22**

**Non contate su di noi,
di Federico Bianchessi, 24**

**Il diavolo
probabilmente,
di Valerio Guslandi, 25**

**L'uovo del serpente,
di Federico Bianchessi, 27**

**L'albero degli zoccoli,
di Enzo Natta, 30**



**esperienze
nuove**

**Laboratorio A,
di Lamberto Cajani, 49**

**Il popolo che non
voleva essere grigio, 50**

**Welcome,
di Franco Lever, 54**

Pinocchio's parody, 55

cinema

**audio
visivi**

**Dall'album di famiglia
al diatape,
di Paola Dell'acqua e
gruppo Espressione AV, 66**

**avveni
menti
e
notizie**

**Il Teatro dell'Arca
di Forlì
di Laura Lotti, 71**

**L'estate in cerca
di spettacoli, 74**

**Condizione e futuro
dei giovani,
di Crespi, Mauri e
Milanesi, 75**



fotografia

Foto-inserito, 63

Concorso fotografico, 64

I premi del concorso, 65

**In copertina:
L'albero degli zoccoli**

**segnala
zioni**

Beethoven, 80

Rimini, 40

Phil ochs, 40

Testa o croce?

«Vuoi un figlio, e... non arriva. Lo vuoi maschio e nasce femmina». E' un problema che si riscontra in tanti altri momenti della vita naturale e della storia umana.

Sembra che, storia e natura, ci trovino gusto ad improvvisare, a sorprenderci con una realtà oltre le nostre previsioni. Questo aspetto misterioso della vita, tra l'altro, per chi ha il tempo di pensarci su, ci insegna a sentire il mondo più grande di noi, a scoprirci non creatori ma creature, sempre figli anche se padri.

Soluzioni e sviluppi imprevedibili si incontrano con frequenza nel mondo giovanile, un potenziale umano che, pur apparendo in teoria il più plagiabile, in realtà non lo è così tanto da essere facilmente ridotto in programmi e schemi predeterminati. Il solo fatto che nessun sociologo abbia previsto il '68 e i successivi corollari, è abbastanza sintomatico.

Tutto questo preambolo, per dire che un gruppo teatrale non nasce necessariamente quando amministratori pubblici, educatori, animatori di centri culturali lo vogliono. Perché, magari, nel momento in cui vuoi fare un gruppo di militanti politici, ti saltano fuori i clowns; o quando tenti di dar vita ad un circolo parrocchiale, ti trovi coinvolto in un gruppo terzomondista.

L'«humus» sociale

Al di là di questi fenomeni è possibile individuare sempre — e più facilmente ci si accorge a posteriori — un «humus» sociale che nasconde nel proprio grembo i germi di ogni espressione culturale. Il teatro, forma di espressione tra le più antiche e universali, germoglia differente nelle stagioni storiche, e più o meno esuberante, a secondo delle condizioni socioambientali.

La passione per la tragedia, la voglia di cantare, la comicità, l'istinto di imitare, la ricerca della verità e dei sentimenti sotto la maschera, sono dentro l'uomo di tutti i tempi; e vengono fuori recitando in prima persona o delegando attori abili a riviverli, a rappresentarli.

In ogni caso è sempre il sociale a favorire (o no) la dinamica interiore che stimola l'inventiva teatrale e la sua espressione drammatica. Nel nostro caso è il sociale che fa nascere un pubblico interessato al teatro, gli autori dei copioni, la compagnia teatrale.

Una comunità democraticamente viva, (anche se alle volte repressa), animata da una tensione verso i valori della persona, è condizione primaria per un teatro autentico. Al contrario, individualismo e accettazione passiva della dittatura ne sono la tomba.

Tespi, poeta vagabondo dell'antica Grecia, con i suoi cinquanta ragazzi-attori, dietro invito delle popolazioni, andava di villaggio in villaggio su un carro, e organizzava le feste popolari, le commemorazioni locali, le celebrazioni dei riti di Dioniso; e i suoi ditirambi, messi in scena, interpretavano e rappresentavano le aspirazioni, i fatti politici, sociali e religiosi della gente, coinvolta in prima persona.

Nel medioevo, il gusto popolare ha inventato i mimi, personaggi e rappresentazioni, vivi, brillanti, attuali, in alternativa a un repertorio teatrale e ad attori che non affondavano più le loro radici nella vita quotidiana della gente, ed erano quindi diventati espressione impersonale e archeologica.

Contemporaneamente, nell'assemblea ecclesiale, nacque il dramma liturgico, proprio dai commenti spontanei e improvvisi dei fedeli ai racconti biblici o alle preghiere dette o cantate durante le celebrazioni in chiesa.

E quando nel '400, principi e commercianti diedero vita alle compagnie teatrali di corte per un teatro intellettuale e d'élite, la gente ha subito reclamato e prediletto il teatro di strada. Non che i commedianti di simile teatro fossero di serie b, anzi, proprio perché fatto sulle piazze e nei luoghi di mercato, dovevano essere abilissimi nell'interessare il pubblico, libero di restare o di andarsene, di intervenire magari contestando.

Attori dotati di che?

La platea è sempre stata esigente e ha preteso attori dotati di pregi fisici o di straordinarie attitudini artistiche. Oggi, ci pare, accetti anche — o addirittura preferisce — l'attore non bello, dalla voce non tanto migliore della nostra, capace di canticchiare quanto noi quando ci alziamo di buonumore, purché di uno spirito schietto e naturale, che riesca a rallegrare senza forzature né volgarità, comunichi ottimismo, giocondità e un senso nuovo della vita, o anche trasmetta una serietà e susciti un impegno nei confronti della storia individuale e sociale.

Nonostante tutto, il teatro non esonera nemmeno il superdotato dall'esercizio e dall'allenamento. Chi vuole essere attore deve affrontare la fatica fisica, intellettuale e affettiva.

Non è di moda questo, ed è certo un motivo che rende difficoltosa la creazione di un gruppo teatrale. Impegnare il tempo libero, provare e riprovare per ore, confrontarsi fino a trovare un'armonia ed il giusto ritmo nel dialogo e nell'azione, sentirsi dentro un gruppo, è certo un progetto che costa. Appare più comodo vedersi un film o un qualsiasi brutto programma televisivo.

Portiamo il teatro tra i bambini e i giovani

A nostro parere una delle maniere per far rinascere il gusto di fare teatro, è di portarlo tra i ragazzi, nella scuola, incominciando da quella materna: fare spettacoli per le scuole, e fare scuole-bottega di espressione drammatica. Vedere del bel teatro e provare a farlo, metteranno in evidenza i dotati; nello stesso tempo tutti impareranno un poco ad esprimersi in pubblico

con gesti, mimi, parole. Sarà tra l'altro, una autentica scuola di comunicazione e di socialità.

Dobbiamo purtroppo riconoscere che in Italia, finora, si è fatto poco o niente per il teatro dei bambini e dei ragazzi; un po' di più per i giovani. (Diremo in un prossimo numero come vediamo noi un intervento politico teatrale). Al contrario in Spagna, per esempio, sono numerosissimi gli spettacoli teatrali per l'infanzia e la gioventù.

E quando bambini e ragazzi ritornano da uno spettacolo espressivo e divertente, il giorno dopo fanno gli attori e cercano la maniera e la persona che li aiuti a concretizzare le loro ambizioni artistiche.

Uno che ci creda

Il leader, l'uomo o la donna che ci crede più degli altri, l'animatore, regista, mecenate o primo attore, è un'altra condizione indispensabile per fare il gruppo teatrale.

Basta uno, convinto, entusiasta, capace di aiutare gli altri a trovare le motivazioni di fondo per il teatro, chiarire obiettivi, dirigere la dialettica quotidiana della compagnia. Questi, se non è attore di primo piano, dovrà conoscere a uno a uno i propri attori con le loro qualità e possibilità, e dovrà sprigionare in essi tutte le energie artistiche atte a rendere il personaggio. Si tratta di far nascere dal di dentro uno spirito, una passione.

Troviamo le motivazioni

Dicevamo prima «trovare le motivazioni». Els Comediants, una compagnia catalana di base, composta di giovanissimi attori, è impegnata nella riscoperta e riappropriazione delle tradizioni popolari catalane. Animano feste popolari, propongono spettacoli nuovi, partecipano attivamente alle lotte democratiche della Spagna.

Altre motivazioni e programmi sperimentati, li potete trovare nella presentazione delle compagnie o gruppi teatrali pubblicate nella nostra rivista. Si sono già presentati il Piccolo Teatro di Milano, il Teatro di Ventura, il Terzo Teatro di Eugenio Barba, il Centro di Ricerca Teatrale di Milano, e, in questo numero, il Teatro dell'Arca di Forlì.

Potremmo dire per riassumere, che si fa teatro:

per aiutare la collettività a discutere con se stessa, approfondire i problemi della vita sociale, della storia, della morale, del pensiero;

per riappropriarsi alcuni moduli espressivi caduti in disuso o monopolizzati; per un recupero del proprio corpo, e per una scoperta della creatività individuale e collettiva;

per fare teatro dove teatro non c'è, né mai c'è stato;

per fare del teatro un pulpito di temi politici, sociali e religiosi;

per divertire la gente e costruire una diversa società;

per soddisfare un pubblico che ha bisogno del gioco e del rituale per riconoscersi, ritrovarsi, liberarsi;

e per guadagnarsi il pane quotidiano, e, a chi va bene, anche il companatico.

Non sappiamo in verità se oggi è più facile trovare le motivazioni per fare un gruppo teatrale o per non farlo. Forse l'esperienza di molti lettori potrebbe aiutarci a sciogliere questo nostro dubbio.

La Redazione

IL VILLAGGIO:

progetto n. 2 per un lavoro sulla transizione

**Spettacolo di parola, musica e mimo
della Cooperativa Teatro dell'Arca di Forlì.**

Che cos'è lo spettacolo teatrale «Il villaggio: progetto n. 2 per un lavoro sulla transizione»?

Si tratta di una storia, slegata da riferimenti ad un luogo o ad un tempo precisi, di cui è protagonista il popolo che, sulla scena, racconta e vive il dramma che realmente, nella storia, ha vissuto: la dimenticanza di una esistenza sostenuta dalla fede, una fede che si fa storia e, quindi, la perdita dell'unità.

Creare pezzo per pezzo questo lavoro ha significato per noi ripercorrere la vicenda di questa dimenticanza e scoprire così che tutto ciò non è accaduto per caso. Non è stato neppure il prezzo da pagare al progresso e alla libertà, lo spazio vuoto di significato e di rapporti. Si è trattato invece di un progetto preciso di espropriazione, che ha per obiettivo un mondo senza più legame reale con l'avvenimento cristiano e senza più solidarietà, perché solo in un mondo così la merce può farsi padrone e dio.

L'espropriazione della cultura popolare comincia con la perdita della coscienza del valore delle cose concrete, dei rapporti e dei gesti, del ritmo della giornata e del senso del tempo.

E noi abbiamo voluto raccontare, cantare e danzare questo, recuperando dentro ognuno di noi la memoria di una vita di popolo.

Non vogliamo esprimere la nostalgia per un passato che non si può far ritornare così com'era, ma il desiderio di essere oggi ricostituiti popolo. Non rievochiamo appena la festa di ieri, ma esprimiamo il gusto di fare festa oggi.

Allora vogliamo esprimere l'inizio di una transizione, cioè l'inizio di una esperienza di novità capace di informare di sé tutte le strutture per la realizzazione di una società nuova.

IL TEMA. Lo spettacolo, in due atti, è la Storia, come una parabola rievocata in flash-back sulla scena dal dialogo di due personaggi, un vecchio e un ragazzo, che accompagneranno poi lo svolgersi della vicenda sottolineandone i passaggi più intensi.

Il primo tempo introduce alla vita del villaggio che culmina nel momento della festa, dove prevalgono l'azione mimica e il canto, cui si accompagna il rito della partenza per i pascoli.

La seconda parte dello spettacolo si apre al tempo simbolico del ritorno degli uomini dalla montagna, su di una scena radicalmente rovesciata per l'approssimarsi della siccità nel paese, per la disgregazione dei legami già presente nel popolo del villaggio e, infine, per la presenza di alcuni personaggi nuovi che simboleggiano figure di mercanti, i protagonisti di questa seconda parte.

Essi, in una scena coloratissima di mercato, drammatica e paradossale insieme, convinceranno il popolo, giocando con abile dialettica, ad abbandonare il villaggio, i suoi valori e legami, ed a seguire il miraggio di un nuovo paese dove il progresso è straordinario e a portata di ognuno.

Rimangono a chiudere il dialogo le parole del vecchio, fedele custode del villaggio, ma non della terra o del passato, bensì di una speranza per il presente: «...li salverà il ricordo... poiché hanno avuto la fortuna, di amarsi un tempo senza mercato...».

Lo spettacolo raggiunge la sua unità attraverso momenti teatrali, mimici e musicali: testo, musica e azione mimica, come pure la scenografia sono frutto di ricerca, riflessione e lavoro comune.

Teatro dell'ARCA

Personaggi

IL VECCHIO, fedele custode del villaggio
IL GIOVANE, vagabondo
ALINA, la ragazza
LOB, pastore
GURT, il saggio (è IL VECCHIO quand'era giovane)
ISTOFF, l'autorità del villaggio
UMA, la donna
GRITA, la vecchia
L'ORCIAIO
1° MERCANTE
2° MERCANTE
3° MERCANTE
UN POPOLO di pastori e contadini

PARTE PRIMA

SCENA I

(Il villaggio come struttura è in ombra. Tutti i personaggi sono in ombra in fondo. Un vecchio seduto, è bene illuminato. Il giovane entra in scena, si accorge del vecchio e comincia a girargli intorno.

Il giovane, personaggio in ricerca, mostra talvolta una attenzione vibrante, talvolta distrazione scettica.

Arpeggio di chitarra che si interrompe quando il vecchio alza la testa che teneva chinata e guarda il giovane. La voce del vecchio ha un ritmo lento da ricordo).

VECCHIO – Da dove vieni?

GIOVANE – *(Tono ironico)* Io cammino da molto tempo mentre tu sei fermo da più giorni, a ripulire quel legno; anzi, sei fermo da sempre e sei sereno e saggio, si vede dagli occhi e dal modo di fare che hai. Magari non dovrei parlare, ma stare a contemplarti mentre vivi, ma poi, ma poi..., cosa resterebbe di me se lo facessi, e allora penso, cammino e faccio ciò che penso, cammino e dico, dico cammino e penso, risultato: il cervello mi scoppia, i piedi mi si gonfiano e la vita senza storia non produce vita ma noia. *(Si stende a terra e incrocia le mani dietro la nuca; il vecchio toglie dalla bisaccia un pezzo di pane e ne porge una parte al giovane. Il primo mangia lentamente, il secondo in modo vorace. Quindi il giovane a sua volta prende fuori una fiaschetta e ne beve a garganella. Quando la offre al vecchio egli la rifiuta).*

VECCHIO – Anch'io lavoro da quattro giorni a questo legno. Ma non mi hai rispinto, da dove vieni?

GIOVANE – Dalla bassa.

VECCHIO – Conoscevo un uomo in quel posto.

GIOVANE – Sarà morto come tutti, oppure se ne sarà andato.

VECCHIO – Quello che conoscevo io senz'altro è morto. Si chiamava Achim.

GIOVANE – *(Guarda con stupore il vecchio)* Achim? Lo conoscevo bene. Era mio padre.

VECCHIO – *(Leva il capo e guarda il giovane come a riconoscerne le sembianze).*
Abbiamo passato assieme molte notti sulla montagna alta, scaldandoci al fuoco. Era sempre in estate e non faceva freddo se non la notte fonda e l'erba era spessa... tuo padre faceva il pastore. Non si parlava a lungo... e poi cosa c'era da dire... Ogni cosa seguiva il suo corso da sempre...
D'estate l'erba era spessa e le pecore avevano da mangiare e c'erano anche i lupi, ma ad ogni cosa c'è rimedio. Anche se il tempo è passato, le immagini di allora *(cominciano a vedersi i primi movimenti sul fondo)* come pure i rumori *(riprende l'arpeggio di chitarra)* tutto mi ritorna alla mente con facilità.

GIOVANE – Forse perché eri giovane!

VECCHIO – No, non perché ero giovane, ma per la vita che si viveva.

ALINA – *(che si è staccata dal fondo emerge in primo piano e inizia il canto che risveglia la vita del popolo come in flash-back).*

CANTO PER LA PARTENZA

Ecco il vento che ti porterà via da me
ecco l'ora che mi parlerà di te.
Non chiedermi di non piangere la tristezza che ho
non chiedermi di non pensare quel volto che non vedrò.
Ecco il vento che...
Ora non te ne andare col dolore nel cuore
devi sperare che io resterò.
Ecco il vento che...
Siamo in fondo sicuri che il tempo tornerà
in cui vedremo insieme il giorno che si fa.
Ecco il vento che ti porterà via da me
ecco l'ora che mi parlerà di te.

SCENA II

(Un vecchio, Istoff, che rappresenta l'autorità del villaggio, fuma la pipa seduto a terra. Un uomo, Gurt, che qui rappresenta la figura giovane del vecchio che racconta, avanza verso la platea come guardando lontano. Entra un altro uomo, Lob. I due si girano lentamente e facendosi un cenno di saluto si vengono incontro).

LOB – Ehi Gurt, la senti quest'aria?

GURT – Sì, è ora di andare, ho sentito da giorni arrivare il tempo buono, e anche le bestie lo sentono.

LOB – Ieri sono partiti anche quelli del villaggio vicino, proprio loro che stanno lì a contare i sassi quando si tratta di partire.

ISTOFF – E' vero, ho visto le pecore cercare l'erba, e l'erba non basta più...
E anche star qui a fumare non dà più gusto... C'è troppo caldo.

LOB – Ha ragione il vecchio, lui è partito tante volte e sa quando è l'ora di andare, che cosa conta aspettare ancora un po'? Chiamiamo gli altri e andiamo.

ISTOFF – Fermati! Aspetta, non andare di fretta. Ascoltiamo ancora una volta le voci del nostro villaggio. Non le sentiremo per molto tempo.

LOB – *(con gesto di rivolta)* Si deve andare e basta! Bisogna farlo anche senza

volerlo, no? Perché devo ascoltare ancora le voci che mi legano qui più forte? Tutti gli anni la stessa storia... Lontano, al freddo, da soli. E' giusto questo? ISTOFF – *(con gesto di richiamo)* Che discorsi fai? Come puoi seguirci sulla montagna come un cane che non capisce. Non ti importa niente di te e di tutti... Nessuno vuole questa fatica di andare se è solo un peso! LOB – Non hai problemi tu, la casa... Voi... l'avete attaccata come le lumache, siete tutt'uno! Scusatemi, io, la casa la devo ancora cercare, ma... piantiamola... Basta, sarà l'aria... Non ho parlato io.

(Inizia un arpeggio di chitarra. Entra una donna, Uma, e il vecchio, Istoff, dopo una pausa di silenzio la ferma con un gesto).

ISTOFF – Uma, sai anche tu che domani è il giorno: occorreranno abiti e calzari resistenti, provviste per il viaggio, vasi per il latte e canestri per il formaggio. Raduna le donne e iniziate i preparativi. Anche tu, Lob, va a chiamare gli altri uomini. *(Lob sta per andare, ma Gurt lo trattiene per un braccio).*

GURT – Sarà bello quando sulla montagna accenderemo i fuochi, sarà il saluto alla nostra gente che resta. E' la nostra festa, la festa di chi parte e di chi rimane, io non ho famiglia, ma ho la casa che mi aspetterà con la pazienza di cui ormai conosce il segreto. Quello che conta è che ce ne andremo insieme.

ISTOFF – Venite, andiamo a casa mia.

SCENA III

(Personaggi: Istoff, Gurt, Uma, Lob, e Alina un po' in disparte, e due artigiani, la vecchia Grita che ha tessuto il mantello e un vecchio che ha portato degli orci nuovi. Uma è seduta in atteggiamento pensoso come assente. Si interrompe l'arpeggio di chitarra).

GURT – Perché questo silenzio?

UMA – Perché di silenzio è fatta la vita nella sua gran parte, di silenzio e di lontananza. E domani sarà l'inizio.

ISTOFF – *(armeggiando con la pipa)* La voce è amara, Uma.

UMA – E' vero, ho paura che l'aria si faccia sempre più ferma, senza un filo di vento. Ogni anno c'è una semina e un raccolto, una partenza e il suo ritorno e ogni volta la nostra festa, ma io vedo che la gente è stanca e gli occhi dei giovani spesso sono inquieti e guardano lontano... Allora ho paura e dico: «almeno precipitasse il cielo» si sarebbe sicuri che qualcosa è accaduto. I bambini giocano come sempre e i vecchi bevono, ma intanto parlano della morte senza volere. Non si sa, eppure ci si può svegliare soli su una terra che non sembra più di nessuno. Ci si affanna, ognuno per sé, a salvare... Che cosa?

ISTOFF – Può accadere tutto, Uma, può accadere che l'aria si faccia ferma e poi... un colpo di vento... e noi via, da tutte le parti a separarci come un branco di pecore, quando si sente l'odore del lupo... Allora dovremo ricominciare da capo? Ma non devi temere, la nostra radice è fonda.

UMA – La lontananza ha la sua pena, ma non distrugge la tenerezza... E di che vivremmo altrimenti? Va portata addosso, sotto il mantello... Come se ci dovessimo impastare il pane.

GURT – Che cosa vuoi dire di più?

ISTOFF – *(Con tono di gravità e insieme di debolezza, avanzando verso il pubblico)* Teniamoci alle cose: il silenzio della notte... Le prime luci del mattino,

quando è la guazza che sembra far lume... L'amore ci vien dietro fra i sassi del sentiero... E' il compagno di sempre.

(Entrano i due artigiani che hanno preparato il materiale per la partenza, e dopo una pausa di silenzio Uma si rivolge alla vecchia come a un bambino con dolcezza).

UMA – Oh, ecco Grita che ha preparato il mantello... E' bellissimo Grita, ne vorrei uno per me!

ISTOFF – Questo è impossibile!

UMA – *(con aria festosa)* Ah, già, è solo per Gurt, e tu Grita hai calcolato bene le sue spalle.

GRITA – *(in modo petulante, come per attirare complimenti)* E' vero, ce ne ho messo del tempo a farlo. Hai voglia! Tosa prima le pecore, poi lava la lana con tutti quei zanzarelli che ci sono attaccati, dopo bisogna cardarla, e cavaci tutta la polvere, e filarla...

UMA – Lo sappiamo!

GRITA – Ah, ma se voi doveste farlo dalla mattina alla sera con me. E poi metti al telaio...

UMA – Ma tu sei brava! E non conti il tempo che ci metti a fare e a disfare tutto un lavoro, se non è come lo vuoi per ciascuno. E ognuno è diverso, non è vero?

GRITA – Oh, sì, sì il tempo è fatto per questo.

ORCIAIO – *(depositando i suoi orci)* Sì vecchia mia, hai fatto un buon lavoro. Lavorare così è bello! Non è vero Alina... Oh, ma Alina è triste!

(Alina non risponde e resta a testa china mentre tutti si voltano a guardarla).

ISTOFF – *(Battendo le mani e a voce forte per chiamare tutti)* Basta con la tristezza Alina! Andiamo tutti alla festa, prima della partenza!

SCENA IV

(Buio. Il popolo è seduto a terra in cerchio al centro della scena. Quando si accendono le luci si sentono voci e scoppi di risate. Alina si alza e Lob la segue. Inizia il suono della chitarra e il ballo di tutti con Lob e Alina al centro. Seguono scene di racconti-rievocazioni mimati e cantati).

CANTO DELL'ORSO *(mimato)*

Il terrore entrò, con l'orso divoratore,
quella mattina nel villaggio mezzo addormentato:
panico e terrore si sparsero nel villaggio,
per i bambini per i quali era solo un bel gioco.
Ma il giovane Kamal non si spaventò,
rovesciò una botte di mosto sulla strada
richiamando a sé la belva inferocita.
E tutti vedemmo contenti l'orso ubriaco,
barcollare, rotolare, giù per il sentiero
fino alla foresta
e fu festa grande per Kamal.

ISTOFF – Forse Kamal, l'avevamo un po' costretto, ma Alish lui faceva sul serio.

CANTO DI ALOSH (*mimato*)

Mi ricordo di Alosh lo storpio che,
un giorno, stanco di strisciare,
come gli uccelli del cielo volle volare.
La gente per questo desiderio rideva di lui
e lo beffava e in fondo e in fondo non se ne curava.
Ma Alosh neppure la notte dormiva
e un giorno lo vedemmo sulla rupe della caccia,
con larghe fronde che gli ricoprivano le braccia.
La notizia giunse subito al villaggio
e tutti vollero vederlo volare
e ridendo dicevano: «Non ti ci provare».
Ma Alosh spiccò il volo
e il suo cuore si librò tra noi
e tutti capimmo il suo desiderio
mentre Alosh spariva nel burrone.

ISTOFF – Quell'anno ci fu un bellissimo raccolto, ricordate i fuochi nei campi...
a ringraziare Dio!

CANTO DEL RACCOLTO (*mimato*)

La neve dell'inverno e il sole di giugno,
la pioggia e la nostra terra generosa
portarono quell'anno un magnifico raccolto,
neppure i vecchi ne ricordavano uno uguale.
Andammo coi carri a raccogliere i covoni,
eran pregni di sudore e della nostra gioia,
le donne ci portavano del buon pane e del buon vino,
la fatica fu grande e i carri cedevano per il peso.
E al carro di Lob che era il più forte
si ruppe l'assale e il grano si sparse,
ma tutti con fatica riuscimmo a trasportarlo,
in paese i granai furono colmi.

GIOVANE – (*entra in scena con atteggiamento ironico*) E queste erano le vostre feste? Con questi racconti?

VECCHIO – Questi fatti li abbiamo visti tutti, ma ce n'è uno che i nostri vecchi ci raccontavano, quando lo sentivamo, ritornavamo bambini e... Guarda non c'era festa che anche se nessuno lo raccontava, non ci sentivamo presi dentro quella memoria.

CANTO E RACCONTO

Taros il pastore viveva sulla grande montagna ed ogni mattina pregava Dio che gli donasse una compagna e con lei vivere e spartire ogni cosa.

La voglio bella come la primavera,
dolce come il miele delle api,
affettuosa come la pecora con l'agnello.

Taros piangeva spesso perché Dio non lo ascoltava. Le lacrime di Taros commossero il cuore di Dio che esaudì il suo desiderio.

Credè per lui una creatura bellissima, con le fronde della foresta fece i capelli, col delicato fango del fiume plasmò il corpo, fece i vestiti di fiori e gli occhi di rugiada e la chiamò Miniar che vuol dire: dono di Dio a Taros. Taros ringraziò la bontà di Dio e pensò:

Terrò Miniar con me per sempre,
non le torcerò un sol capello,
l'avrò più cara della mia stessa vita.

Taros tenne con sé Miniar, perché era il dono che Dio gli aveva fatto. Passarono gli anni e Taros invecchiava, Miniar, invece era sempre più giovane e ad ogni primavera diventava più bella.

Taros e Miniar non ebbero figli e Taros ormai vecchio si sentì vicino alla morte.

Taros allora pregò di nuovo Dio:

Signore Iddio che già una volta
mi hai esaudito,
non lasciare che io muoia senza figli
donami chi possa continuare il mio lavoro,
su questa terra che ho tanto amato.

Dio si commosse al pianto di Taros: «Sia come tu vuoi, avrai figli in abbondanza e saranno pastori come te e continueranno la tua opera». Taros credette alle promesse del Signore e la gioia riempì il suo cuore, ma il tempo passava, e i figli promessi da Dio non venivano e Taros ormai vecchio si sentiva vicino alla morte. Taros disperava delle promesse di Dio, ma Miniar lo consolava: «Non temere Taros, il Signore è fedele e non dimentica le promesse».

Taros cadde in un lungo sonno. *(Pausa di silenzio)*.

Quando si risvegliò non c'era più Miniar accanto a lui, vide i suoi capelli sparsi per terra e lì nei pressi una limpidissima sorgente d'acqua sgorgante dalla terra e tutto ciò che l'acqua, uscita dalla terra, toccava, prendeva, poco a poco, forma umana. Gli alberi diventavano uomini, i fiori bambini, le piante del bosco giovani donne, le querce nodose, vecchi saggi. Taros vide tutto questo e sorrise, si ricordò delle promesse del Signore e si pentì di aver disperato di Lui. Taros morì lodando Dio e le braccia dei suoi figli fecero corona intorno a lui.

SCENA V

(Gli uomini si alzano, uno ad uno, rispondendo ai richiami).

Istoff	E' l'ora?
Sì, Gurt!	E' l'ora!
Chiama Lob!	Lob, è l'ora!
Chiama Kamal!	Kamal è l'ora!
Chiama Okar!	Okar, è l'ora!
Chiama Jael!	Jael, è l'ora!

Gurt! Oggi dobbiamo guardare diritto, non le ombre dei sogni e neppure i ricordi, ma solo la bisaccia colma per seguire la traccia.

A te, Gurt, che sei il primo a muovere il passo, io raccomando la pace tua, dei compagni, del gregge. Non altro.

Ricordate, che nulla sarà a noi nemico, non il vento, non la pioggia, non il sole e non la fatica e neppure la pena quando ci tocca alle spalle e ci piega la testa.

Custodite la pace, il branco, l'attesa e l'opera, la fatica e la pena, quando vi tocca alle spalle e vi piega la testa...

ULTIMO CANTO PER LA PARTENZA

E' l'ora?	Sì, Gurt!
E' l'ora!	Chiama Lob!
Lob, è l'ora!	Chiama Kamal!
Kamal è l'ora!	Chiama Okar!
Okar, è l'ora!	Chiama Jael!
Jael, è l'ora!	

Gurt!

Qui è riposta la saggezza, come simbolo.

Che essa sia nel tuo cuore, per guidare questo pascolo.
Tu, mio fratello ed amico, portaci nel tuo cuore e voi portateci nei vostri cuori come peso e come sollievo, come il pane che prenderete, che pesa e dà sollievo ai morsi della fame e l'acqua che scende a valle e va al villaggio, le donne nella casa, l'amore, i bimbi che giocano, la gioia e le nubi nel cielo, l'azzurro, il vento, la libertà e le nostre mani, la pace.
Ora... andate!

(Gli uomini escono di scena)

PARTE SECONDA

SCENA VI

(Si ritorna al presente. Si accendono le luci sul ragazzo e sul vecchio).

VECCHIO – E la partenza si ripeteva tutti gli anni, con le gioie e gli stessi fastidi.
Ma quella era la nostra vita.

GIOVANE – *(come riscuotendosi)* Non l'ho conosciuto bene mio padre... quello che mi ricordo di lui... la tranquillità in mezzo ai guai, quando mia madre si disperava, quando non vedevamo più in là del nostro naso, e lui aveva una vista molto più acuta.

Ma ora è passato. Adesso vale la pena ricordare quella vita? E poi è così da sempre... Il mondo va, corre, vola... e qualcuno resta indietro, sei rimasto solo tu, vecchio.

VECCHIO – Sì, sono vecchio io, ma sono nel mio posto e tu che sei giovane il tuo posto non potrai fare a meno di cercarlo. Ma se questo non è il tuo, alzati e vattene.

GIOVANE – Ma dove! Nei posti dove sono stato nessuno mi ha chiesto di fermarmi e neppure l'ho desiderato... se non qui, forse... per ascoltare le tue favole... che all'improvviso sembrano vere.

In fondo sai t'invidio... vivi dei tuoi ricordi e io, non ne ho. Ma... ascoltami, ascolta vecchio... tu chiami vivere qualcosa che io... allora devi spiegare chiaro... che cos'è vivere e la libertà qual è? Devi rispondere!

VECCHIO – (*riprende a parlare molto lentamente, mentre inizia un arpeggiare leggero di chitarra*). Tornammo dai pascoli anche quella volta, ed era stato bello... Le veglie accanto al fuoco, i giochi come ragazzi, e anche le malinconie. Undici pecore erano state divorate dalle bestie. Ma qualcuno di noi portava in cambio le pellicce calde per l'inverno. Ma... da lontano sentimmo qualcosa di diverso nell'aria. Non la voce solita delle case, qualcosa non ci suonava giusto nelle orecchie... e poi, vedi... uno torna a casa dopo mesi e magari vuol vedere i camini fumare ed invece quella volta niente... cambiati i rumori... cambiati anche gli odori... giù, più giù verso il villaggio di corsa spingemmo le greggi...

Nessuno che ci aspettasse!

Ci guardavamo d'attorno...

Ci venne incontro Uma!

SCENA VII

GURT – Che cosa è successo Uma? Non riconosco più niente qui. O io sono pazzo o... Ma Istoff dov'è?

UMA – Istoff non lo vedrai più! E' morto. Era venuto a cercarti. Cercava te Gurt! Alla vostra partenza sono arrivati degli ospiti al villaggio che noi non conoscevamo ed hanno raccontato... raccontato! Pareva gente che avesse vissuto la nostra vita, ma tanti anni prima e ne avesse scoperto poi un'altra, più facile, dove ognuno sembra avere in mano la sua libertà.

Molti del villaggio gli sono diventati amici e hanno voluto provare le comodità che quella gente mostrava, ogni giorno delle nuove! Istoff voleva impedirlo, ma non ha potuto. Allora è partito, ma lo hanno trovato là nel canalone, dove il sole non scioglie il ghiaccio e c'è sempre la neve.

GURT – Dov'è la mia gente? E questi chi sono?

UMA – E' inutile che parli, io l'avevo detto... non puoi impedire che si commettano errori!

GURT – Nessuno ci ha aperto le braccia al nostro ritorno. Nessuno che abbia urlato: «Finalmente, vi aspettavamo! Alzate gli occhi, voglio vedervi in faccia».

UMA – Credevi forse che il male e l'errore non esistessero più, che bastasse il muro delle case e le siepi intorno alle case a tenerci al sicuro!

E' il cuore che ogni giorno deve giocare la sua partita. Aiutali piuttosto, perché non devono dimenticare. Non puoi proteggerli che in questo modo.

GURT – Non vi trovo nei gesti e neppure le vostre voci riconosco, dov'è l'ansia e il dolore?

Non vi date neppure pensiero per la pioggia che non cade.

SCENA VIII

VOCE – (*fuori campo*). Lascia che ti spieghi io: sono un mercante e ho girato il mondo. Conosco la scienza e tutto ciò che l'uomo è stato capace di fare.

So che il tempo passa e tutto migliora. Ci sono delle novità nel mondo. Qui la gente invecchia prima del tempo, imbruttita dalle fatiche. Guarda adesso come la gente è diversa!

Hai mai sentito parlare del tempo libero? Quel po' di fatica che rimane è scordata bevendo. Le donne possono finalmente preoccuparsi della loro bellezza... le loro mani, il loro viso non si sciuperanno più, hanno creme per proteggersi!

Significa che la tua gente ha finalmente trovato la felicità. Guarda la contentezza delle donne e come tutti discutono e sono più sicuri!

Vedi anch'io da giovane ho vissuto in un villaggio come il tuo. Conoscevo il calore del sole e il volto amico dei compagni.

I miei genitori erano tristi quando mi videro partire in cerca di fortuna. Ma ora ti posso dire che i sentimenti non contano, contano i fatti, contano i risultati, contano... le scelte giuste.

Beh, anch'io ho i miei dubbi, e a volte ci penso; ma l'importante è non intrigersi con i dubbi, ma andare avanti, badare alle cose concrete. Tu eri il capo fra loro... e lo sei ancora. Devi capire prima degli altri che bisogna cambiare. E se non capisci, senti le loro voci per troppo tempo mute. Ma se capisci, come del resto io sono sicuro, ti accorgerai che hai guadagnato molto; loro ti comprenderanno vestiti più degni di te e te li regaleranno. Tu sei l'uomo del villaggio.

(I tre mercanti presenti in scena si alzano, avanzano sulla scena e Gurt si accascia).

Sei tu il capo: per questo devi essere ricco e potente e devi essere abile a farli star bene. Se ami la tua gente devi volere queste cose e disporre che tutti le apprezzino. Potrai sempre contare su di noi per questo. Vedrai, presto il tuo villaggio sarà il più potente di queste montagne e la gente sarà fiera di appartenerti. Potrai disporre della loro vita come della loro morte.

Sarai padrone... del resto questo è solo per il bene del tuo popolo.

Fidati di noi... riconosci la nostra scienza, e vedrai che tutto ti sarà più facile. Risolverai il problema della società che continua: è la prima prova che deve affrontare il tuo potere.

SCENA IX

(I mercanti si rivolgono alle persone che formano il popolo, le quali si dirigono ora verso l'uno ora verso l'altro).

1° MERCANTE – Buona gente, popolo felice, voi siete come io vorrei essere! Voi siete liberi sui monti con le vostre pecore; vi riposate, poi, tranquilli nelle vostre case, contenti di ciò che avete. Io mi inchino davanti alla vostra saggezza e se ho osato venire qui è stato solo perché forse, io, nella mia indegnità, possiedo qualcosa che voi non avete: voi camminate incontro al vento, sulla montagna e sapete bene che c'è il sole, ma... l'avete mai visto veramente? No! Siete sempre rimasti schiacciati dalla sua potenza... ora invece, con queste... lenti... potete battervi col sole alla pari e se lui non può sconfiggervi, non vuol dire forse che voi siete potenti come il sole? Essere contro e riuscire! Questo è il gusto della vittoria, della potenza! Conoscete voi questo gusto? E un popolo potente, come il sole, riempie la terra

- di stupore e di paura. Pensate a quello che diranno di voi... e poi potrete avere un sole verde oggi e domani uno rosso, e poi...
- 2° MERCANTE – Che cos'è un po' di fuoco nel cielo quando siete lontani dalla vostra donna, quando ormai ne state dimenticando la voce, là sui pascoli? Vi sentite soli, anche se i compagni sono con voi, non potete negarlo, avete nostalgia di lei sola, vorreste vederla in segreto, dirle qualcosa, qualsiasi cosa... ed ecco, con questi fischietti ognuno potrà far sentire la sua presenza, anche a giorni di cammino, e ognuno avrà il suo, e la sua donna capirà subito. Comprateli! Provateli! Ognuno dà un suono tutto suo, particolarissimo, provate!
- 3° MERCANTE – E che fine hanno fatto i vostri calzari dell'altr'anno? Non ve li hanno mica regalati... Vi sono costati un bel po' di latte e di lana, e dopo qualche mese... eccoli consumati, strappati. Dico... avete intenzione di lavorare tutta la vita per avere da camminare?
Ma io ho qua per voi, e solo per voi, perché vi voglio bene, questi sandali senza suola, belli, robusti e con dei chiodi scintillanti! Vi ricordate quando da bambini camminavate sull'erba fresca? Come vi piaceva sguazzare nelle pozzanghere! Voi rivivrete tutto ciò, se porterete questi sandali, e vi sentirete vicini alla natura, e poi rimarranno sempre nuovi e non dovrete più cambiarli! Eh sì, vi ricorderete di me!
- 2° MERCANTE – Di me vi ricorderete, invece, quando vi sveglierete dopo una sera di festa! Si sa tutti sono allegri, a chi non piace bere un bicchiere di vino? Due magari? Bevete tutti, amici, alla mia salute... al buon tempo... agli sposi... a tutto, a tutto! Vi svegliate alla mattina e vi pare di impazzire, la testa vi scoppia e non c'è niente da fare. Passa da solo, ma... ce ne vuole! Provate a bere il mio vino: boccali, otri interi ne potrete tracannare e non vi accadrà nulla, perché questo vino non contiene alcool, non dà nessuna ebbrezza, sarà come se aveste bevuto acqua di fonte, ma in più che sapore!
- 3° MERCANTE – (*mettendosi al centro*). Mi hanno detto altri mercanti che a Nord imperversa la siccità. E se venisse anche qui? Voi dite: la siccità è una maledizione del cielo, c'è sempre stata e non possiamo farci nulla. Ma questo è falso! Basta sparare nelle nuvole, per vedere la pioggia cadere sui campi. Già... ma voi forse non sapete che cosa vuol dire sparare. Per sparare ci vuole una canna di bronzo, piena di una polvere magica, in mio possesso... Se metterete anche dei sassi nella canna e incendierete la polvere, li vedrete salire fino al cielo, dilaniare le nubi che, impaurite dalla vostra potenza vi doneranno la pioggia.
E questa invenzione può darvi lana se ve ne manca, pecore se non ne avete abbastanza, perché ci saranno sempre popoli più ricchi di voi che, impauriti come le nubi dalla vostra potenza, doneranno.
- VOCE DEL POPOLO – E se anche loro hanno il cannone?
- 3° MERCANTE – Allora... diplomazia, ragazzo, diplomazia! Basterà che gli anziani dei due popoli si riuniscano a consiglio e tutto si accomoderà per il meglio. Tutto!
- 1° MERCANTE – (*scansando con violenza gli altri*) E il latte? Basta con il vostro latte che andava bene a tutti, che andava bene per i vostri vecchi, il latte normale insomma. Dovete imparare ad avere il gusto dell'insolito. Voi siete la New Generation!
Il latte che dovete bere è omogeneizzato, pastorizzato, condensato, liofilizzato, maternizzato, sterilizzato, crematizzato...
- 2°-3° MERCANTE – Ooohhhh!
- 1° MERCANTE – (*accomodante*). Parzialmente omogeneizzato, parzialmente pa-

storizzato, parzialmente liofilizzato, parzialmente sterilizzato, parzialmente crematizzato, de-mo-cra-ti-ciz-za-to!

2°-3° MERCANTE – Aaahhhh!

(Scendendo la parola de-mo-cra-ti-ciz-za-to, i mercanti si allontanano seguiti dal popolo che si dispone sul fondo della scena con i mercanti di fronte che voltano le spalle al pubblico).

SCENA X

(Si intrecciano momenti in cui il vecchio e il giovane parlano al tempo presente e momenti di rievocazione).

VECCHIO – Era già venuta la siccità. Non era la prima volta che ci toccava aspettare l'acqua. Tutti sapevano che si poteva sperare ancora di trovarla vicino al pozzo secco. Bastava scavare come avevamo fatto sempre e ricordarsi della propria storia e crederci. Ma adesso non c'era nessuno che si muovesse, e sembrava che tutti avessero perso la memoria. E intanto quelli continuavano a dire...

1° MERCANTE – Ma certo scavate! Obbedite e scavate tutti. Seppellite nell'obbedienza i sogni e copriteli della vostra polvere! Fatela larga la fossa, perché vi ci possiate riposare poi!

VOCE DEL POPOLO – Non ci parlavi così una volta! Sembravi dalla nostra parte, tu, con la libertà, l'allegria e l'acqua e tutto. Non ci parlavi così!

2° MERCANTE – Che cosa si può dire ai muli: «Morditi la corda al collo ed esci fuori che c'è da bere»? O alle farfalle: «Guardatevi le ali, volatene via, ci vuole acqua per pulirle!». E' inutile... e così piegatevi!

Ormai è chiaro che il luogo da dove vengo non farebbe per voi. Io racconterò di un popolo contento di bere secco e felice di faticare.

VECCHIO – Di morte e di distruzione, non sapevano parlare d'altro, adesso, in faccia a tutti che eran lì indecisi se restare in piedi o gridare alla maledizione.

GIOVANE – E tu, cosa facevi?

VECCHIO – Io morivo dentro e non sapevo se muovermi a scavare o parlare, e alla fine gridai: «Portateli via tutti, te li sei comprati in blocco, una buona partita eh!».

Con me, uno ad uno, non ci parlavano più, se non per tentare di rendersi ragione di una decisione già presa, in cui io non c'entravo.

VOCE DEL POPOLO – E' illusione voler stringersi addosso la vita e sentirne un po' di sapore?

Lasciare la fatica non è logico?

E possedere bene le cose e assicurarsele alle dita non è umano?

(Inizia il ballo di Alina).

VECCHIO – Anche Alina che voleva sempre fare di testa sua e non si metteva mai a seguire gli altri se ne stava andando.

ALINA – *(Al ballo di Alina si accompagna il canto).*

CANTO DI ALINA

Datemi, datemi stranieri
qualcosa che possa raccontare,
quando alla fine sola resterò,
in un mondo che non amerò.

Datemi l'acqua che qui non ho più
ed anche un po' della vostra fantasia,
sarà illusione quando resterò
in un mondo che non amerò.
Basta, è tardi, andiamocene via,
che cosa sto qui a guardare queste case,
non ci saranno dove me ne andrò,
soltanto perché qui non ho più niente
da dare di mio in cambio.

VECCHIO – Andatevene tutti con le vostre ragioni e tenetevele strette, perché non avete altro. Fatela finita con me e con questa storia. Ormai non vi appartiene più niente, neanche questa terra e questo villaggio, perché ve lo siete barattato con la fantasia.

I vostri sogni pesano come tanti sassi. La vostra spina sarà che non venderete anche me.

(Uno ad uno i personaggi del popolo abbandonano la scena seguiti dai mercanti. Restano il vecchio e il giovane).

1° MERCANTE – *(fuori scena)* Ma già certo, tu non speculi, sei superiore, tu, a queste cose! Sei un uomo libero, felice della tua libertà.

SCENA XI

(Vecchio e giovane sulla scena)

VECCHIO – Il mio popolo si è dissolto così, svanito nella pianura, seguendo il luogo dove ogni cosa è a portata di mano. Avrei dovuto battermi con ognuno di loro, ma ognuno era mercanzia nel sacco del mercante.

GIOVANE – Tu non te ne sei andato, tu, il capo che doveva guidarli, quello che teneva unito il popolo, lo hai abbandonato a se stesso. Perché non li hai chiamati? Un cenno...

VECCHIO – Ho creduto che non potessero vedermi... Forse non ho saputo capire... Non si sono neppure cercati tra di loro quella volta. Forse se fossi andato, magari dopo qualche tempo forse, «il buon vecchio Gurt ha messo la testa a posto», avrebbero pensato, e mi avrebbero anche festeggiato. Ma ho creduto che così avrei venduto anche l'ultimo brandello della nostra vita. Non sono rimasto per la terra, sono rimasto per loro .

GIOVANE – Che cosa sai dire di loro?

VECCHIO – Ho saputo che, con i loro mercanti, tutti insieme sono stati comperati da un altro mercante, che questi li ha persi tutti al gioco e alcuni sono finiti da una parte e gli altri da un'altra ancora... E si sono comperati tra loro.

GIOVANE – Eppure tu hai la faccia di uno che aspetta. Ma come puoi sperare? Dove è appoggiata la tua speranza? Che cosa la sostiene?

VECCHIO – Ma anche se si sono comperati e venduti tra loro, in una vita che è diventata un mercato ritorneranno...

Tocca a loro cercarsi e ritrovarsi e lottare per questo.

GIOVANE – *(con tono di riflessione fatta a se stesso)* Quando uno stringe il pugno crede di possedere l'oggetto nella sua mano. Ma non è così. Il desiderio resta...

VECCHIO – Li salverà il ricordo... Si ritroveranno, perché hanno avuto la fortuna, un tempo, di amarsi gratuitamente, senza mercato.

(Il giovane e il vecchio si alzano ed escono lentamente, dalla scena, mentre rientrano tutti i personaggi del villaggio, ma in abiti moderni, cantando).

CANTO FINALE

Il cantastorie ha cominciato a raccontare
 il tessitore ha cominciato a dipanare
 porta la calce, porta i mattoni il muratore
 cammina l'uomo quando sa bene dove andare.

Il popolo canta la sua liberazione.
 Il popolo canta la sua liberazione.

Il cantastorie ha cominciato a raccontare
 il tessitore ha cominciato a dipanare
 sento la vita che mi scoppia dentro il cuore
 cammina l'uomo quando sa bene dove andare.

Il popolo canta la sua liberazione.
 Il popolo canta la sua liberazione.

(Musiche de «Il Villaggio»)

CANTO PER LA PARTENZA

LA - RE SOL LA - RE MI -
 ECCO IL VENTO CHE TI PORTE - RA' VIA DA ME ECCO L'ORA CHE MI PARLERÀ DI TE
 RE MI - LA - MI - RE MI -
 NON CHIEDERMI DI NON PIANGERE LA TRISTEZZA CHE HO NON CHIEDERMI DI PENSARE QUEL
 NON
 RE MI -
 VOLTO CHE NON VE-DRÒ

RICORDO DI ALOSH

DO+ SOL+ DO+ SOL7 DO SOL7 DO RE- DO SOL
 MI RI-COR-DO DI ALOSH LO STORPIO CHE UN GIORNO STANCO DI STRISCIARE COME GLI UCCELLI DEL
 DO SOL7 DO+ SOL DO SOL DO
 CIELO VOLLE VOLA-RE LA GENTE PER QUESTO DESIDERIO RI - DEVA DI LUI E LO BEFFA
 SOL7 DO RE- DO SOL7 DO (3 volte)
 VA EIN FONDO IN FONDO NON SENE CURA VA HA -

CANTO PER L'ORSO

IL TER - RO - RE EN - TRÒ CON L'ORSO AI - VORATO - RE QUELLA MAT - TI - NA NEL VIL -
LAG - GIO MEZZO AD - DOR - MENTATO PA - NI - CO È TER - RO - RE SI SAARSERO DER IL VILLAGGIO PER I BAN
BINI PER I QUALI ERA SO - LO UN BEL GIOCO . MAI IL GIOVANE KAHOL NON SI SPAVENTO'
ROVE - SCIO' UNA BOTTE DI MOSTO SULLA STRADA RICHA MANDO A SE LA BELVA INFEROCITA
E TUTTI VEDEHMO CON - TENTI L'ORSOUBRI - A - CO BAR - COL - LA RE ROTO - LARE GIU' PER
IL SENTI - ERO FINO ALLA FO - RESTA E FU FESTA GRANDE PER KAHAL !

IL RACCOLTO

LA NEVE DELL'INVERNO E IL SOLE DI GIUGNO LA PIOGGIA E LA NOSTRA
TERRA GENEROSA DOR - TARONO QUELL'ANNO HA GHIFFICO RACCOLTO NEP -
PURE I VECCHI NE RI - COR - DAVA - NO UN UGUALE

Si ripete 2 volte

CANTO PER LA PARTENZA

E' L'ORA SI' GURT E' L'ORA CHIANA LOS LOB E' L'ORA CHIANA AG -
 - HAL KANBI E' L'ORA CHIANA DCAR DCAR E' L'ORA CHIANA JA
 - EL JAEL E' L'ORA GURT QUI E' RI-POSTA LA SAGGEZZA COM-
 SIMBO - LO CHE ESSA SIA NEL TUO CUORE PER GUIDARE QUESTO LUNGO PASCOLO
 TU MIO FRA TELLO E AMICO PORTA - CI NEL TUO CUORE VOI PORTATECI NE VOSTRI
 CUORI COME PESO COME SOL-LIEVO IL PANE CHE PRENDERETE E CHE
 PESA DA' SOLLIEVO AI MORJI DELLA FAME E L'ACQUA CHE SCENDE A
 VALLE AL VILLAGGIO LE DONNE BELLE CASE L'AMORE BIMBI CHE GIOCA -
 NO LA GIOIA E LE NUBI NEL CIELO L'AZZURRO IL VENTO LA LIBER - TA' LE VOSTRE
 MANI LA NOSTRA PACE ORA AN - DATE .

CANTO DI ALINA

DA-TE-MI DA-TE-MI DA-TE-HI STRANIERI QUALCOSA CHE POSSA RACCON-
TARE QUANDO ALLA FINE SOLA RE-STE-RO' IN UN MONDO CHE NON
SI ripete
ME-RO'

IL POPOLO CANTA LA SUA LIBERAZIONE

IL CAN-TA-STO-RIE HA CO MIN-CIA-TO A RACCON-TA-RE
IL TES-SI-TO-RE HA CO MIN-CIATORA DI-PA-NA-RE
POR-TAI LA CAL-CE PORTA I MAT-TO-NIL MU-RA-TO-RE CAM
MI-NA L'UOMO QUANDO SA BE-NE DO-VE AN-DA-RE
RITORN.
IL PO-POLO CANTA LA SUA LI-BE-RA-ZIO-NE E...
.....

LA CASA parole e musica di **CLAUDIO CHIEFFO**
Prodotto da Alberto Contri per la **COPERATIVA DELL'IPPOPOTAMO**
Edizione I DISCHI DELL'IPPOPOTAMO

GIOVANI '78: PER IL MAGGIO E PER IL CINEMA

La fantasia al potere

Non è stata una primavera felice. Se il maggio '78 era atteso come un momento di rievocazione, di analisi e di bilanci, nessuno immaginava con quale drammaticità la realtà di oggi si sarebbe presentata al confronto con il passato, proponendosi in modo particolare come punto di arrivo di un processo il cui inizio si fa proprio risalire ai fatti di quel maggio di dieci anni fa. Ed è proprio la realtà dei giovani, oggi come allora, ma quanto diversamente, al centro degli obiettivi. Per questo motivo, riteniamo opportuno spendere qualche parola sull'argomento.

Il maggio '68 fu probabilmente il primo fenomeno di affermazione giovanile di rilevanza mondiale nella storia. Fino ad allora le uniche occasioni in cui i giovani salivano alla ribalta internazionale erano le Olimpiadi: mai, prima di allora, erano stati i giovani i protagonisti della politica e della vita sociale di tante nazioni, mai si erano visti i giovani così decisi e impegnati nella contestazione delle strutture tradizionali della società. Non ci competono analisi approfondite del fenomeno: ci interessa qui il suo carattere fondamentalmente giovanile. Dei giovani ebbe l'entusiasmo, il coraggio, la fantasia, la prepotenza, l'inesperienza, l'anarchia. Ma, ugualmente, il '68 segnò una svolta, un rinnovamento se non delle strutture e della politica certo della mentalità.

Dieci anni dopo.

Dieci anni dopo ci siamo noi, c'è una realtà diversa, ci sono giovani diversi. C'è anche questa rivista, che si chiama Espressione Giovani, ci sono i suoi lettori, c'è un pubblico cui si rivolge. Anche EG è, certo, un frutto del '68. Non un frutto diretto né immediato, è vero, ma, se esiste una rivista del genere, è anche per via di quel celebre maggio.

Lo spirito più valido e più autentico di allora fu infatti quello della partecipazione in prima persona alla costruzione della società: si voleva fare la rivoluzione, una rivoluzione di giovani, per portare «la fantasia al potere». Fu lo spirito che incoraggiò i giovani a dire finalmente la loro, a fare sentire il peso e la forza di una collettività che non intendeva più subire le miopi tirannie degli adulti.

La lotta di classe fu tradotta in lotta di generazioni, forse con superficialità, ma con un impegno e una volontà che facevano credere di essere veramente vincenti. Invece fu, quella, una primavera assai breve. E l'infelicità di questa cominciò probabilmente allora.

Inizìò, proprio in quell'anno, una spirale di reazione, da parte di tutte le tradizionali autorità, da parte dei poteri di sempre: una reazione le cui conseguenze stiamo oggi scontando. I vecchi, gli adulti, i «matusa», ebbero la loro vittoria. I giovani furono sconfitti. Furono sconfitti i Cohn-Bendit come i Robert Kennedy, i Rudy Dutschke come i Luther King, i Dubcek come i Capanna. Vinsero i De Gaulle, i Breznev, i Nixon, i..., i vecchi insomma. Dopo dieci anni ci si rende conto di aver sbagliato qualcosa. Il mondo adulto fa più fatica di prima a funzionare e quello giovane sembra aver perso la speranza di poter ottenere qualcosa dalla propria fantasia. Non c'è dubbio: è stata proprio la sconfitta della fantasia dei giovani di allora a dare spazio alla violenza, al silenzio e alla solitudine di una parte non indifferente della generazione dei giovani del '78. Dieci anni di ripiegamento della fantasia: ce ne sarebbe abbastanza per uccidere qualsiasi società.

Il cinema è prima di tutto immaginazione

EG è però la testimonianza di una fiducia che non è, nonostante tutto, venuta meno. Oggi più che mai occorre la fantasia dei giovani, la loro freschezza e la loro fiducia nel futuro. Siamo convinti che non sia ormai retorica da soffiata parlare di queste qualità.

E' una certezza che nasce dalla considerazione che queste qualità «giovani» esistono oggi non meno di dieci anni fa, anche se sembrano a volte disperse tra le eccentricità delle mode, le solitudini della droga, le oscurità delle violenze. Ci vuole il coraggio di esprimerle, anche a costo di sbagliare: purché lo si faccia con tutta la sincerità di cui si è capaci. EG 78, vorrebbe essere proprio questo: la possibilità per chi è giovane di esprimere la propria fantasia. Che è — con la capacità critica — il più efficace strumento di una autentica e non velleitaria «autonomia».

Noi del settore cinema ci proponiamo, in particolare, di stimolare questa fantasia e incoraggiare ad esprimerla attraverso quel mezzo così rischioso, ma così importante e affascinante, che è il cinema. Fantasia vuol dire immaginazione e il cinema è prima di tutto, letteralmente, immaginazione: immaginazione in movimento. Se spesso accade che esso sia in realtà usato per soffocare l'immaginazione altrui, ciò deve essere ancor più di stimolo a non lasciarsi trasformare in «prodotti» dell'industria cinematografica, ma a farsi «critici» e «creatori» consapevoli, attivi, cioè liberi. Non è un caso che tra le tante crisi, soprattutto in Italia, ci sia da qualche anno anche quella del cinema. Non è solo questione di economia, di inflazione o di concorrenza. Per fare il cinema occorrono sì i soldi, ma la cosa più importante è la fantasia e l'immaginazione; senza questi ingredienti fondamentali, non esiste cinema. E non esiste nemmeno la libertà. Ne abbiamo già parlato a suo tempo, a proposito del dissenso alla Biennale di Venezia.

Cinema giovani

Adesso vorremmo che questa nostra fiducia nell'immaginazione trovasse una conferma. E la conferma non può venirci che dai giovani cui ci rivolgiamo. Avevamo pensato, per parlare dei giovani '78, di fare, nel settore cinema, una specie di panoramica di film che avessero come tema comune quello dei problemi e degli aspetti del mondo giovanile. Avevamo scelto di cominciare con «Il diavolo probabilmente...»: ma proprio da questo film (che è comunque molto interessante e del quale parliamo ugualmente in questo numero) è emersa la

contraddizione tra il progetto e i nostri propositi. E' giusto, infatti, parlare di cosa pensano dei giovani uomini di oltre settant'anni come Bresson, è giusto analizzare che faccia hanno i ragazzi nel cinema di oggi, se hanno l'aria più felice o più triste che nel '68, o non è più utile sapere cosa fanno i giovani del '78 per il cinema, come e in che misura trovano in esso la loro espressione, come e in che misura riescono a farne lo spazio creativo della propria immaginazione? Se EG78 deve essere uno stimolo all'espressione giovanile, anche le nostre ricerche devono servire a rispondere alla domanda: «cosa può fare un giovane per il cinema?». Inizieremo dunque un programma che potremmo chiamare «Cinema Giovani», con lo scopo di informare sulla produzione più «giovane» del cinema, su come funzionano i meccanismi del cinema, su come un giovane possa servirsene, sulle possibilità di studio e di lavoro in questo campo.

Ci sembra il modo più idoneo per incoraggiare chi sente di avere un po' di fantasia e un po' d'immaginazione da spendere ad impegnarsi senza paura per trasformare i propri «sogni» in una realtà disponibile all'incontro con gli altri, con i loro «sogni» e con le loro domande. E', ci pare, un modo concreto per assolvere al duplice impegno che ci siamo proposti: quello di essere attenti lettori di film (ed è ciò che continueremo a fare con le regolari letture di film e con le proposte per attività cineforiali e simili), ma anche e soprattutto quello di essere noi stessi (cioè in primo luogo voi) autori, creatori di espressione, operatori attivi di cinema: e, per questo, conoscere cosa hanno saputo fare gli altri, studiare le esperienze dei giovani nel cinema, sarà senz'altro utile in questo senso.

“NON CONTATE SU DI NOI”

di Sergio Nuti

Ecco, per cominciare, un discreto esempio di cinema giovane. Gli autori sono tutti degli sconosciuti, la loro età media è di 25 anni, e, insieme, collaborando e impegnandosi in più aspetti della «messa in scena» del film (Nuti fa il regista, l'attore e ha scritto il soggetto; la musica è di Maurizio Rota che fa anche la parte di Robby, ecc;), hanno realizzato la loro «opera prima» spendendo circa 120 milioni. Avevano cominciato con la pubblicità per l'Alitalia (un paio di short), poi in cooperativa si sono lanciati nell'impresa, dopo aver trovato i soldi con cambiali e con un prestito da una banca: hanno girato il film in un mese al di fuori di qualsiasi giro ufficiale e hanno trovato, ma dopo, una società, la Vip, che l'ha acquistato e distribuito con un buon successo.

E' un film sull'ambiente dei giovani drogati che vivono alla periferia di Roma, in borgate più o meno trasformate in zone residenziali affollate di frustrazioni e di malessere. Sono tutti ragazzi, giovani alla ricerca di uno spazio nella realtà, di un legame con la vita e con gli altri. Diversi spesso per censo, per cultura, per carattere, sono uniti dall'unico linguaggio comune che riescono a trovare: quello della droga. Droga per restare insieme, droga per accettare (non per respingere) una situazione esistenziale e sociale che li emargina quotidianamente. L'amore, la musica, l'amicizia, sono altrettanti luoghi in cui l'impossibilità di ritrovare le proprie radici e quelle degli altri spingono nella sola direzione che sembra percorribile: quella che ricostruisce la realtà attraverso l'allucinazione, che la rende assor-

bibile per vena dal momento che non può essere recepita altrimenti, e che ne assimila irrimediabilmente tutte le contraddizioni e tutti i veleni.

Ogni singolo personaggio vive il proprio dramma: lo vive da solo e nella collettività nello stesso tempo, ricevendone e restituendole attimi di serenità e sempre crescenti segni di crisi. La cinepresa segue le vicende del gruppo senza — almeno in superficie — voler imporre un punto di vista. L'intento è quello di penetrare un mondo chiuso, emarginato, senza pretese di emettere sentenze ma con la volontà di mostrare una situazione umana di gravissimo disagio. Non c'è ipocrisia né atteggiamenti censorii né adesioni di comodo: anche se il senso deprimente della condizione di questi giovani, la loro solitudine e la loro vocazione alla autodistruzione vengono mostrati con crudezza e forse con brutalità.

Solo a tratti si hanno delle slabbrature nello stile del film, che non mantiene sempre l'impegno di asciuttezza e di rigore, concedendosi a qualche divagazione che altera un ritmo di discorso che potrebbe (ma non è il caso di essere troppo esigenti) mantenersi più continuo e omogeneo. Questione più che altro di inesperienza narrativa, compensata abbondantemente dalla novità dell'opera e dalla sua capacità di stimolare una riflessione su un problema che non dovrebbe mai essere considerato già abbastanza affrontato.

Ma anche (e forse soprattutto) «Non contate su di noi» dovrebbe fare da richiamo alla questione della fantasia e della creatività dei

giovani, cui il film si rivolge. Anche per i protagonisti di questo film vale infatti ciò che si è indicato come il segno più inquietante della crisi giovanile: la difficoltà ad esprimersi in modo libero e consapevole. E' vero: la cultura «vecchia» ha spesso logorato gli strumenti di espressione, li ha a volte trasformati in trappole, ne ha fatto strumenti di oppressione, ma certamente non li ha resi inservibili al punto che nemmeno la fantasia di un giovane li possa rendere di nuovo liberi, restituendoli alla loro funzione di comunicazione sociale, di espressione individuale e collettiva. Il problema è sempre quello di trovare il linguaggio giusto; ma non è un problema di oggi, è un problema di sempre. Se si vuole evitare di trasformarsi nelle vittime di un sistema il cui controllo ci sfugge, occorre dimostrare di saper usare un nostro linguaggio e far sì che questo non ci emargini ulteriormente (come avviene nel caso del linguaggio della droga) ma ci renda il più possibile protagonisti della nostra società. E' un monito e un invito che leggiamo nel film e nel lavoro che lo ha realizzato e che giriamo ai lettori di EG in forma di motto, ribaltando il titolo: «Volenti o nolenti, contate su di noi».

FEDERICO BIANCHETTI TACCIOLI

NON CONTATE SU DI NOI

Regia: Sergio Nuti - *Soggetto:* Sergio Nuti, Francesca Ferrari, Gianloredo Carbone - *Fotografia:* Renato Taffuri - *Musica:* Maurizio Rota, Enzo De Luca, Massimo Altomare - *Interpreti:* Francesca Ferrari, Sergio Nuti, Maurizio Rota, Francesco Scalco, Massimo Scivo - *Colore:* Technospes - *Produzione:* Ixtlanfilm - *Distribuzione:* Vis - *Origine:* Italia 1978.

IL DIAVOLO PROBABILMENTE

di Robert Bresson

«Quello che mi ha spinto a fare questo film è lo scempio che si è fatto di tutto. E' questa civilizzazione di massa dove presto l'individuo non esisterà più. Questa folle agitazione. Questa immensa impresa di demolizione in cui moriremo dove avremo creduto di vivere. E anche la stupefacente indifferenza della gen-

te, eccetto alcuni giovani d'oggi, più lucidi». Sono le parole di Robert Bresson, uno dei registi più rigorosi, più lucidamente disperati e sinceri che il cinema abbia mai conosciuto, a commento del suo ultimo lavoro: Il diavolo probabilmente.

Parigi, oggi. Alcuni giovani vivono la loro

vita disperata in un mondo programmato verso l'autodistruzione.

Charles, sedici anni, ha abbandonato gli studi e si è aggregato a un gruppo di estremisti di sinistra. Il loro capo li arringa dal suo pulpito: «Io proclamo la distruzione. Tutti possono servire a distruggere».

Charles vorrebbe capire: «Distruggere cosa, come? Che ci sarà dopo?».

Ma non si deve capire: «Tu vuoi sapere tutto in anticipo. Così non se ne fa nulla. Dopo ci sarà qualunque cosa, sempre meglio di adesso». Il ragazzo preferisce andarsene, partecipare a delle riunioni in chiesa, ma le idee dei sacerdoti («Noi vogliamo far entrare il cristianesimo nella vita moderna») si scontrano con quelle della gente («Ne abbiamo abbastanza delle vecchie formule. Siete così civilizzati, così colti, voi e i vostri vescovi. E' per questo che le vostre musiche sono insipide, i vostri canti sciocchi. Non è con la mediocrità che Dio si fa conoscere. Dato che non credete più in nulla di soprannaturale, almeno fateci dividere, diversamente che a parole, il destino dei poveri e degli oppressi»).

«C'è una immensa sofferenza nel mondo» grida uno dei personaggi, ma nessuno fa nulla. Il disastro ecologico sta avvelenando la gente e la natura a poco a poco, ma la gente sembra non accorgersene, anche Charles si abbandona alla «straordinaria voluttà del non far niente». A chi gli parla di felicità risponde: «La felicità del credito? La carta di credito? O la felicità di andare in giro in campagna e gettarsi in un fiume?».

Anche la prova dell'amore non lo guarisce dalla sua angoscia, cerca di «nutrirsi di sensazioni e di emozioni» con le due ragazze che vivono con lui, ma ottiene solo incomprendimenti e stanchezza.

C'è chi tenta, malgrado tutto, di reagire (come Michel). Seppur «preso in giro e senza speranza», vuole vivere contro ogni logica, ma in Charles c'è solo amara ironia: «Non resta che la scienza, per salvarci. Basterà agitare le braccia e le gambe nel vuoto, mangiare dolci e diventare di colpo pazzi».

La sua ricerca lo riporta in chiesa, dove constata, con Victor Hugo che «una cattedrale è divino, Dio è là, ma basta che appaia un prete e Dio non c'è più». Per trovare una spiegazione a questa matassa senza capo né

coda che è la vita chiede un aiuto concreto a uno psicanalista da duecento franchi la seduta, con le sue domande-questionario, automatiche e rituali.

«Perché non vivere?».

«Perdendo la vita ecco cosa perderei — risponde Charles —: la progettazione familiare. Vacanze organizzate, culturali, sportive, linguistiche. Io non sono depresso, voglio solamente avere il diritto di essere quello che sono. Non voglio che mi si costringa a non volere, a sostituire i miei veri desideri con falsi desideri, calcolati secondo statistiche, sondaggi, formule».

La morte è quasi un cammino obbligato, più che un gesto casuale. Charles detesta la vita, ma detesta anche la morte, la trova spaventosa. Tutto è spaventoso, con la sua programmazione ferrea che nessuno riesce a capire dove e da chi sia stata stabilita. Il suo tragico pellegrinaggio da una persona all'altra, da un gruppo all'altro, lo porta a farsi uccidere da un amico drogato, ancor più disperato di lui, perché schiavo di un finto paradiso. Un amico che lo aveva già tradito, lasciandolo in mano alla polizia e che gli spara in un cimitero (come gli antichi romani si facevano uccidere dai loro schiavi, secondo l'involontario suggerimento dello psicanalista), proprio mentre Charles si accorge di come la morte non abbia nulla di diverso o di più alto della vita, ma sia anch'essa una beffarda delusione.

«Se mi suicido non posso immaginare che sarò giudicato per non aver compreso ciò che nessuno può comprendere» aveva detto alla fine del suo inutile incontro con lo psicanalista. Disperata lucidità, pessimismo rigoroso, si diceva.

E Bresson lo sottolinea con il dialogo, più che con la macchina da presa.

Non gli interessa cogliere la bravura dell'attore professionista, né la cosiddetta «bella inquadratura». Ogni cosa è calibrata in funzione della parola, anche quelle riprese strane che tagliano volti e gambe o indugiano sui particolari come occhi stanchi.

Il problema è quello di affrontare il discorso del film. E molte sarebbero le domande che ognuno si potrebbe porre.

La più importante riguarda quello che Bresson ci ha voluto dire.

Tentiamo una risposta. La tesi del regista sem-

bra chiara e netta nella sua posizione negativa ed è rispecchiata dalla frase d'apertura. Come un vecchio saggio (ha ormai passato la settantina) si trova quasi da solo a gridare all'uomo la sua follia che lo sta portando ad autodistruggersi, la sua noncuranza mostruosa che lo rende indifferente a tutto, salvo poi incolpare il diavolo di quello che non va (da qui il titolo). Soltanto i giovani potrebbero rinnovare il mondo, ma anche i migliori finiscono col cedere allo sconforto.

Una prospettiva inquietante, che dovrebbe aiutarci a prendere coscienza ed agire. Uno stimolo soprattutto per i giovani, che non cedano alla tentazione di abbandonarsi all'immobilità. Un'accusa verso coloro che si ancorano a parole senza più significato, come i sacerdoti o gli psicanalisti; verso coloro che cercano solo la distruzione, come gli estremisti.

Questa situazione apre il campo ad altre domande: è veramente irreparabile il nostro destino? Bresson sembra fermamente convinto che i principali artefici del male che c'è nel mondo siamo noi (e questa è una costante di tutta la sua opera). E ancora, come poter conoscere Dio, se tutti sono nella mediocrità, come affrontare il problema religioso, così difficile da comprendere, come è difficile compren-

dere la vita. E allo stesso modo, come essere portatori di un discorso cristiano, senza limitarsi a parole senza più valore?

Molte altre domande possono scaturire dall'incontro con questa pellicola; non vorremmo qui abbandonarci ad un elenco che allontani da questi nuclei centrali. E' importante considerare che non si può, davanti a questo film, lasciare scorrere le immagini e non sentirsi coinvolti direttamente, soprattutto (ma non soltanto) se si è giovani e quindi con la ferita della disperazione ancora aperta.

Una ferita che Bresson scava ancor più in profondità e di cui lo dobbiamo ringraziare.

VALERIO GUSLANDI

IL DIAVOLO PROBABILMENTE

(Titolo originale: Le diable probablement).

Regia soggetto, sceneggiatura: Robert Bresson - Fotografia: Pasqualino De Santis - Scenografia: Eric Simon - Musica: Philippe Sarde - Montaggio: Germaine Lamy, Martine Fleury-Maitre, Annie Reffet - Interpreti: Antoine Monnier (Charles), Tina Irissari (Alberte), Henri de Maublanc (Michel), Laetitia Carcano (Edwige), Régis Hanrion (lo psicanalista), Nicolas Deguy ((Valentin), Geoffroy Gausson (il libraio), Roger Honorat (il commissario) - Produzione: Sunchild G.M.F./M. Chanderli - Distribuzione: Italnoleggio cinematografico - Origine: Francia, 1977 - Orso d'argento al Festival di Berlino 1977.

L'UOVO DEL SERPENTE

La dimensione della storia nei film di Bergman

Lungo la pista «Storia»

Per continuare sulla strada iniziata la volta scorsa, alla ricerca di modi concreti per trasformare il film in uno strumento di cultura e di azione sociale, prenderemo in considerazione l'ultimo film di Bergman: «L'uovo del serpente». Era il primo film non svedese del regista «in esilio» per motivi fiscali e aveva suscitato notevole attesa: una volta arrivato sugli schermi non ha però avuto molta fortuna e, con anche qualche traversia un po' grottesca, c'è rimasto abbastanza poco. Tuttavia era senz'altro un film interessante, soprattutto perché

vedeva Bergman impegnato su un terreno insolito per lui: quello della storia.

Riguardo a Bergman esiste da tempo la convinzione che il suo sia un cinema tutto psicologico, le cui vicende si svolgono in «isole» di esistenza separate dalla società, attento più ai problemi di comunicazione interiore, tra coscienze e sentimenti, che a quelli tra forze economiche, politiche, ideologiche, e che si tratti, tutto sommato di un cinema quindi piuttosto borghese; Aristarco parlò di ideologia da «avanguardia letteraria decadente», di «solidine ontologica» e di sfiducia nella modificabilità del mondo esterno («Da Dreyer a Berg-

man», in «Film 1961», ed. Feltrinelli). Siccome «L'uovo del serpente» si presenta proprio come occasione di revisione delle teorie bergmaniane (magari anche per limitarsi a confermarle), abbiamo pensato che sia più giusto, invece di soffermarci in modo esclusivo e particolare sull'«Uovo», dedicare un po' di spazio all'argomento indicato dal titolo. Anche e soprattutto per dare una indicazione di metodo su come usare i film. Che è il nostro scopo. In questo caso si tratta di usare un film per leggere secondo prospettive nuove altri film dello stesso autore (o anche di altri autori sullo stesso argomento). Ed è implicita, tra l'altro, in questo discorso, la proposta di una possibile rassegna di film sull'argomento. Perché però possa essere utile e non risolversi nell'ennesima rivisitazione dei soliti luoghi bergmaniani fin troppo cari ai cineforum (di qualche anno fa, almeno), occorre preparare una sufficiente base metodologica e critica.

Come si fa? Prima di dire come si fa (come si può fare), è bene chiarire che utilità può avere una rilettura dei film di Bergman lungo la pista «storia», al di là del gusto per la ricerca in se stessa. L'utilità ci pare almeno duplice: primo, sapere meglio quale sia la cultura, l'ideologia, la visione della realtà di uno dei più importanti autori di cinema, attraverso uno dei «reagenti» più sicuri, che è appunto la posizione nei confronti della storia, cioè del modo con cui gli uomini organizzano il loro spazio e il loro tempo; secondo, saperne di più sul nostro tempo e sulla nostra società attuali, perché sempre, quando si parla di storia, anche se si usa il trapassato remoto, lo si fa pensando all'indicativo presente. Se cioè il passato è un modo per parlare del presente è chiaro che, nella «storia», specialmente filmata, si specchia sempre la nostra realtà contemporanea. Oltre tutto, nell'«Uovo», Bergman usa un passato alquanto prossimo, e nel quale ha vissuto a suo tempo al presente: quello degli anni immediatamente precedenti la seconda guerra mondiale.

L'uovo del serpente

Ma ci chiedevamo come si possa usare questo film. Innanzitutto, cercando di leggerlo. Ci sono diversi possibili percorsi per «attraversarlo», e bisognerebbe seguirli tutti, uno per volta.

Ma cominciamo da quello che abbiamo scelto come asse centrale. E' quello che ci mostra Bergman aprire le finestre del suo esistenzialismo sulle vicende che si svolgono giù nelle strade affollate della storia. In realtà, si deve riconoscere che, se le finestre vengono aperte, non per questo il cinema di Bergman si dimentica dei suoi due grandi protagonisti: la morte e l'amore. Morte e amore non costituiscono per sé due «percorsi», in quanto sono la direzione fondamentale cui sono volti tutti gli altri, sono i due poli della bussola del regista svedese. I loro campi magnetici, le loro correnti, il loro sovrapporsi e il loro scontrarsi, formano un flusso unico attraverso tutto il cinema di Bergman e anche nell'«Uovo» non negano la loro fondamentale carica individuale: con la differenza che qui si tratta, per dir così, di un individuale fortemente collettivo, perché il dramma del singolo è specchio e riflesso, ma più ancora: frutto diretto, di quello della società. Quest'ultima è quella della Berlino nazista, della Repubblica di Weimar.

Anche nella scelta di questo teatro ha giocato il richiamo del fantasma della morte (e, insieme, dell'amore, come estremo tentativo di sottrarsi al destino): il tema narrativo del film sembra essere infatti quello dell'agonia di una collettività sotto i colpi della storia che, come una malattia, ne aggredisce la libertà, la ragione, la vita. E la Repubblica di Weimar è, senza dubbio, il volto storicamente più agghiacciante dell'agonia: non è ancora la morte, il cui massimo trionfo nella storia umana essa stava inconsciamente preparando, ma è l'emblema stesso della crisi di una società. Agonia delle strutture politiche, agonia dei rapporti umani, agonia di qualsiasi valore da quello della moneta a quello della vita, dissoluzione di ogni elemento della civiltà. E' la Germania, che sta covando l'uovo da cui uscirà il serpente dalla pelle a svastiche che le porgerà il frutto avvelenato del nazismo e la rivestirà di camicie brune. E' l'agonia di milioni di persone pronte a dare il via alla più feroce danza macabra mai vista sulla terra. Un'agonia di cui Bergman ci mostra i sintomi, addentrandosi in una Berlino funerea, dove tutto ha tinte di sofferenza e sapore di disfacimento. O, meglio, inizialmente e in superficie sembra trattarsi effettivamente di un disfacimento, di qualcosa di spontaneo e incomprensibile, di un male scon-

sciuto e inspiegabile come il suicidio del fratello del protagonista, come l'atmosfera di violenza e di inquietudine che stagna nell'appartamento, come le difficoltà di parlare con gli altri, come la paura che cresce in tutti. Ma, a poco a poco, si scopre che non si tratta di un fenomeno naturale, ma di un processo storico in corso, diretto da volontà nascoste ma decise, gelidamente impegnate in un programma inarrestabile. Nulla avviene per caso, tutto rientra nel piano: sembrano extraterrestri, sembrano automi impazziti, invece sono uomini.

E' questa la storia che appare dalle finestre di Bergman: una visione che fa indubbiamente problema, che solleva interrogativi e stimola un approfondimento.

Gli interrogativi

Cominciamo, innanzitutto, dagli interrogativi (da cui sono nate anche le critiche mosse al film), indicando, insieme, la prospettiva di lettura che propongono.

1. La storia, nel film, è una dimensione reale, è veramente storia, oppure svolge soltanto una funzione di cassa di risonanza degli eterni problemi dell'esistenza individuale? E' storia, insomma, o è psicologia?

(è la prospettiva di chi legge Bergman come esistenzialista, che usa la storia solo per negarla)

2. Quali sono le strutture del potere in questa società, secondo B., che più stanno «covando» l'uovo nazista? Dove, nella società, si manifesta con più virulenza il male?

(è la prospettiva di chi legge B. come «sociologo del peccato», alla ricerca delle trame del male nascoste dietro le apparenze)

3. Non è forse anche questo l'ennesimo teatro di B.? Berlino non è forse soltanto la scenografia di un dramma che vede lo scontro fin troppo semplificato dei diversi personaggi, indifferenti a tutto tranne che alla loro parte?

(in una prospettiva «teatrale» del cinema di Bergman).

4. Esiste un conflitto tra classi sociali, una lotta politica, una tensione economica, nella Berlino di Bergman? Oppure agiscono forze trascendenti i fattori materiali dell'esistenza?

(prospettiva materialista/antimaterialista)

5. Quale discorso fa Bergman sul nostro tempo? La crisi di allora ha per B. qualcosa da insegnarci? Cosa?

(prospettiva attualizzante)

6. Non è troppo manichea la concezione di Bergman? Il male e il bene, i cattivi e i buoni, i persecutori e le vittime si distinguono davvero così nettamente? Non è più realistica l'ambiguità messa in luce, per esempio, dal «Portiere di notte» della Cavani? Bergman non obbedisce forse a un certo dogmatismo? Che tipo di religione è alla base della sua concezione della storia?

(prospettiva «religiosa»)

7. La storia è storia della libertà o della necessità? Della ragione o dell'incomprensibile? Dell'individuo o della società? O di quale forza? Cosa suggerisce il film di Bergman?

La sua filosofia della storia

Una lettura del film secondo queste (e naturalmente altre) tracce non può non fare avvertire l'esigenza di ripercorrere il cinema di Bergman alla ricerca di un approfondimento che possa chiarire la sua finora crediamo trascurata «filosofia» della storia. Si sarebbe potuto, questo approfondimento, farlo noi direttamente e proporvelo già confezionato e consumabile come si usa nelle normali riviste-supermarket, dove si entra e si esce senza fare fatica, con tutti gli articoli nel carrello. Ma questa non è una rivista supermarket, è semmai una rivista laboratorio o una rivista officina: si trovano gli strumenti, i materiali, qualche esempio, e poi il lavoro lo si fa (o lo si dovrebbe fare) da sé. Pensiamo perciò che questo approfondimento, che deve essere un lavoro di preparazione (ad un confronto collettivo, ad un cineforum, ad uno studio più ampio), siate voi ad affrontarlo. Se l'argomento vi interessa. Qui ci limitiamo a darvi qualche indicazione che potrebbe esservi utile almeno a partire. Se poi qualcuno ci fa sapere se è anche riuscito ad arrivare, a combinare qualcosa, ne saremo molto soddisfatti e si potrebbe anche pubblicare qualche risultato.

Per prima cosa, i film che possono interessare in modo particolare per l'argomento in questione. Non tutti sono disponibili: li indichia-

mo lo stesso, perché li si tengano comunque presenti.

— Fangelse (Prigione), 1948. (Si parla della bomba atomica)

— Torst (Sete), 1949. (La Germania distrutta del dopoguerra)

— Il settimo sigillo, 1956. (E' uno dei film più «storici»)

— Luci d'inverno, 1962. (Ancora il tema della bomba atomica)

— Il silenzio, 1963. (Per la scena dei cararmati)

— Persona, 1965. (Si parla del Vietnam)

— La vergogna, 1968. (La guerra)

— Sussurri e grida, 1973. (Agonia di una società?)

E, naturalmente, «L'uovo del serpente».

C'è anche qualcosa da leggere, a riguardo. Ad esempio, su «Cineforum» (n. 169 del novembre 1977) c'è un lungo articolo di Gualtiero Pironi («Nell'ultimo Bergman la scoperta del sociale rompe l'egemonia della «persona»), anteriore all'uscita dell'«Uovo», che affronta l'argomento riferendosi soprattutto a «Sussurri e grida» e a «L'immagine allo specchio». C'è poi tutta la bibliografia su Bergman che potete facilmente immaginare. Tener presente il nome

di G. Oldrini, che è il più importante «bergmanista» italiano. Non è male che un cineforum venga preparato in biblioteca, dove, per esempio, sotto Bergman o sotto Cinema (svedese) si possono trovare tutti i libri e gli articoli che servono (se è una biblioteca fornita). Ricordarsi che anche un cineforum, per avere successo, deve essere preparato prima, studiandolo a tavolino. Ripetiamo poi che ci interessano molto le vostre ricerche e i vostri esperimenti, e soprattutto i risultati che riuscite ad ottenere nell'imparare a usare astutamente i film a vostro vantaggio. Ma fateci sapere anche i vostri insuccessi: sono esperienze altrettanto preziose.

FEDERICO BIANCHESI TACCIOLI

L'UOVO DEL SERPENTE

(Titolo originale: The Serpent's Egg)

Regia: Ingmar Bergman - Soggetto e sceneggiatura: Ingmar Bergman - Fotografia: Sven Wykvist - Costumi: Charlotte Flemming - Scenografia: Rolf Zehetbauer - Musica: Rolf Wilhelm - Montaggio: Jutta Hering, Petra von Delffen - Interpreti: David Caradine (Abel Rosenberg), Liv Ullmann (Manuela Rosenberg), Gert Froebe (Ispettore Bauer), Heinz Bennent (Hans Vergerus), James Whitmore (il prete), Glynn Turman (Monroe) - Colore: Technicolor - Produzione: Dino De Laurentiis - Distribuzione: Titanus - Origine: USA-Germania Federale 1977.

L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI

di Ermanno Olmi

Doveva essere il suo primo film, il film delle radici, del ritorno alla terra, alle memorie dell'infanzia in una ricerca del tempo perduto. Poi invece le cose andarono diversamente e il primo film di Ermanno Olmi fu *Il tempo si è fermato*, nato come documentario aziendale per conto della Edisonvolta e trasformatosi poi via via in un film a soggetto.

«*L'albero degli zoccoli* rappresenta un tuffo nei ricordi, nel mondo contadino raccontato dai miei nonni e dalle mie esperienze personali, in quanto da ragazzo ho trascorso alcuni anni in una cascina che non era molto diversa da

quella del film» ha detto Ermanno Olmi.

Il cinema italiano non ha una tradizione contadina. Fra le opere più recenti si possono annoverare *Gli ultimi*, soggetto e sceneggiatura di Padre Turollo, regia di Vito Pandolfi; *Novecento* di Bertolucci; *Padre padrone* dei fratelli Taviani (ma di contadino c'è soltanto la cornice, ché il motivo centrale del film è il conflitto generazionale fra due civiltà e la liberazione dell'uomo attraverso la parola). Andando ancora più indietro si potrebbero citare alcuni film di Giuseppe de Santis (*Caccia tragica*, *Uomini e lupi*, *Non c'è pace fra gli ulivi*), *Sole*

di Blasetti, ma la lista, anche se altri titoli possono aggiungersi, è destinata pur sempre a restare povera.

Lo stesso Olmi, comunque, ci aveva già fornito un assaggio di questo mondo nella parte iniziale di *E venne un uomo*, il film dedicato alla figura di Papa Giovanni. *L'albero degli zoccoli* segna dunque un ritorno e un completamento di un discorso iniziato tredici anni fa.

L'autore

Ermanno Olmi è nato a Bergamo il 24 luglio 1931. Frequenta le scuole a Milano. Interrompe gli studi per impiegarsi alla Edison, una grande azienda elettrica milanese. Volendo fare l'attore, si iscrive ad una Accademia di recitazione. La sera recita nella filodrammatica a Palazzo Litta (Pirandello, Miller, Anouilh, Thornton Wilder). Intanto il cinema lo interessa sempre più, in particolare i primi film del neorealismo. «Fu Rossellini a farmi conoscere un cinema diverso» ricorda ancora oggi Olmi. Con una macchina a sedici millimetri comincia a girare alcuni cortometraggi sui cantieri e sui problemi dell'Azienda in cui lavora. Nasce così nel 1954 la sezione cinema della Edisonvolta dove Olmi realizza una quarantina di documentari nei quali tenta di superare il cliché conformistico tipico di questi lavori attraverso riferimenti più diretti con la realtà. *Il tempo si è fermato*, 1959, nato come medio-metraggio sulla vigilanza invernale delle dighe Edison, si trasforma durante le riprese in un lungometraggio a soggetto in cui Olmi descrive il rapporto psicologico di due personaggi, un operaio e uno studente che si trovano come sorveglianti di una diga a coabitare, isolati, in alta montagna durante l'inverno. Presentato alla sezione informativa della XX Mostra di Venezia, il film viene accolto con vivo favore, e collezionerà numerosi premi internazionali. Nel 1961 Olmi realizza *Il Posto*, odissea di due giovani milanesi alla ricerca di un lavoro nell'industria. Questo film singolare impone internazionalmente il nome del regista bergamasco. La giovanissima interprete femminile di *Il Posto*, Loredana Detto, sposerà Ermanno Olmi e ora, dopo Milano, vivono in montagna, ad Asiago, con i loro tre figli, Fabio, Elisabetta e Andrea.

I Fidanzati (1963), terzo lungometraggio di

Olmi, racconta la storia di un operaio lombardo che, per ottenere un passaggio di qualificazione, si fa trasferire in un'azienda siciliana sradicandosi dal suo ambiente e dai suoi affetti. Il film, invitato tra l'altro a Cannes, ottiene diversi riconoscimenti internazionali fra cui il premio dell'ufficio cattolico internazionale del cinema (OCIC).

In questo periodo Olmi fonda una società di produzione, la «22 Dicembre», che realizza le opere prime di Gianfranco De Bosio, Eriprando Visconti, Lina Wertmüller.

Nel 1964 gira *E venne un uomo*, un film sulla figura di Papa Roncalli, tratto dai diari intimi di Giovanni XXIII. E' l'unica opera del regista dove compaiano attori professionisti, Rod Steiger e Adolfo Celi. Nello stesso anno Olmi comincia a lavorare per la televisione. Realizza *Storie di giovani* e vari servizi culturali.

Ritorna al lungometraggio nel 1969 con *Un certo giorno*. Attraverso un banale incidente di macchina, il film analizza la crisi di coscienza di un pubblicitario, complice di un lavoro — la pubblicità — alienante e disumanizzante. *I recuperanti*, 1969, racconta la vita dei raccoglitori di residui di guerra nella zona dell'altopiano di Asiago, luogo di battaglie sanguinose nella prima guerra mondiale. E' un lavoro da disperati, ma quasi tutti i montanari di quel luogo sono costretti a farlo per sopravvivere. Un giovane reduce e un vecchio originale che vive libero per le montagne diventano le incarnazioni di due modi di porsi di fronte alla vita.

Parabola sulla dignità dell'uomo, *Durante l'estate* (1971) è la storia di un idealista marginale il quale distribuisce titoli nobiliari che, a suo giudizio, corrispondono agli autentici meriti di ciascuno di noi.

Nella *Circostanza* (1973), attraverso le smagliature di una famiglia borghese lombarda, Olmi approfondisce il discorso sui problemi esistenziali dell'uomo contemporaneo nei suoi rapporti con gli altri, con il lavoro, con la società.

Nel giugno 1976 comincia a lavorare alla stesura di *L'albero degli zoccoli*.

Il film

Immagini dei campi, le forre, i ruscelli, i lunghi filari di gelsi e di «alberelle», i solchi per-

fettamente allineati e poi l'aia della cascina, il grande palcoscenico sul quale si svolge *L'albero degli zoccoli*. Su queste inquadrature scorrono un paio di frasi:

«Così doveva apparire la cascina lombarda alla fine del secolo scorso. Ci vivevano quattro, cinque famiglie di contadini... La casa, le stalle, la terra, gli alberi, parte del bestiame e degli attrezzi appartenevano al padrone e a lui si dovevano due parti del raccolto».

L'albero degli zoccoli è un grande affresco, un romanzo cinematografico dalle cadenze gravi e solenni, una vicenda corale che coinvolge le famiglie di contadini che vivono nella cascina. Una vita segnata dall'avvicinarsi delle stagioni, dal lento trascorrere del tempo regolato dall'aratura dei campi, dalla semina, dalla mietitura e da tutte le altre fasi legate al lavoro della terra.

Una vita dura, tirata coi denti, ma sempre accettata con cristiana rassegnazione e dignitosa fermezza.

La vicenda corale si svolge verso la fine dell'800. Batisti, un contadino che lavora nella cascina, è scacciato dalla casa e dal lavoro assieme alla moglie e ai figli perché ha tagliato un alberello del padrone per farne un paio di zoccoli a uno dei suoi figli. Questo è il perno di una serie di episodi intessuti di fatti quotidiani, come la nascita di un bambino, un matrimonio, la malattia di una mucca, la caduta della neve, la coltivazione dei pomodori ed altri, che si svolgono sul palcoscenico della cascina.

Il merito principale di Olmi in questo film è stato quello di aver saputo evitare ogni modello: sia il modello letterario, sia il modello pittorico. Se c'è un'eco di manzoniane memorie, questa è nella stessa natura dei personaggi e dell'ambiente; così come se si può trovare qualche accostamento con le tele di Segantini, anche qui il suggerimento è dettato dallo stesso tema trattato. Perciò, proprio per aver saputo evitare ogni modello e ogni dipendenza diretta, *L'albero degli zoccoli* è un film genuino, autentico, con un insolito sapore di nuovo che nasce da un intimo e profondo modo di sentire, di vedere e di vivere il problema contadino.

Olmi ha saputo inoltre evitare le secche del melodramma, nelle quali invece si è arenato Bertolucci con *Novecento*. Il fatto è che mentre Bertolucci avrebbe voluto essere Olmo Dal-

cò, in realtà è Alfredo Berlinghieri: avrebbe voluto essere il bracciante quando è il padrone. E di questo «peccato originale» porta con sé tutto il peso di uno sdoppiamento di personalità che finisce per riflettersi su tutto il film. *L'albero degli zoccoli* è invece un'opera nella quale si respira aria di cultura contadina dalla prima all'ultima inquadratura. Soltanto Dovzenko e Sciukscin, i due grandi registi-contadini per eccellenza, erano riusciti a rendere questo sapore di zolle e di fieno. Ma gli odori della terra non bastano se dietro non c'è la sensibilità che sa rendere intatta la fragranza e l'umiltà che sa filtrarli attraverso il setaccio della sincerità d'ispirazione e della poesia.

Quando uscì *E venne un uomo*, tutta la critica fu concorde nel sostenere che le pagine più belle erano quelle iniziali che si riferivano alla vita di Papa Giovanni bambino, alla vita dei campi, alla cascina, alla saga del lavoro e della terra, che Olmi ha ripreso e dilatato nelle circa tre ore dell'*Albero degli zoccoli*. E infatti il piccolo Minek che il padre e la madre mandano a scuola dietro consiglio del parroco potrebbe essere benissimo il piccolo Angelo Roncalli.

Il pericolo maggiore al quale andava incontro l'autore nella realizzazione di questo film era da una parte quello del naturalismo, dall'altra quello della formula didascalica. Olmi ha saputo evitare l'uno e l'altro con un singolare realismo poetico che non è ricerca o rimpianto del tempo perduto — anche perché sarebbe veramente assurdo rimpiangere i tempi di Bava-Beccaris — ma straordinaria evocazione della tradizione orale e della memoria collettiva per approdare a una riflessione sui legami fra l'uomo e la terra, fra l'uomo e la Provvidenza, sì da ritrovare il senso di quei valori confortati dalla fede che l'umanità d'oggi sembra aver perduto.

Poetica radiografia di un microcosmo contadino costruito con ascetico rigore formale, raccontato con un linguaggio sobrio ma nello stesso tempo disteso, con accurata, anche se mai ostentata, compostezza stilistica, *L'albero degli zoccoli* è un invito a meditare sulla realtà perduta dell'uomo legato alla terra, a coglierne lo spirito attraverso una rievocazione realistica e sommessa, incisiva e delicata all'insieme, sempre sostenuta da una diffusa speranza cristiana e da un profondo senso del sacro.

A colloquio con Ermanno Olmi

Come è nato questo film?

Avevo ritrovato fra vecchie carte gli appunti di un progetto che risaliva pressappoco alla fine degli anni cinquanta. Rilessì quegli appunti e mi venne la voglia di fare il film. Per fortuna trovai anche dei produttori che mi diedero retta e così è nato *L'albero degli zoccoli*.

Ma che cosa c'era in quegli appunti? Memorie dell'infanzia. Memorie del mondo contadino dei miei nonni. La cascina, gli animali, il trascorrere delle stagioni; memorie di parole: i racconti nelle stalle e sotto il portico, la sera; memorie di sapori e di odori... Forse la paura che stiamo vivendo in questi particolari momenti fa tornare la memoria di quel mondo più povero ma sereno. Non è la nostalgia del passato: la memoria non ti restituisce ciò che è stato e nessuno può tornare indietro. Ma le belle memorie del passato servono per guardare al futuro con fiducia e speranza.

Chi sono i protagonisti del film e in quale periodo, in quali luoghi e in quale contesto storico, politico, sociale si muovono?

La fine del secolo scorso (1898). Una cascina della campagna lombarda. Contadini che lavorano a mezzadria, padroni che posseggono terre, bestiame, stalle, case e parte degli attrezzi. Contadini che non posseggono altro che il loro lavoro, e le loro famiglie più sono numerose più sono ricche di «forza lavoro». Più aumenta questa «forza lavoro» più numerose sono le bocche da sfamare.

A Milano, proprio nel maggio di quell'anno, il generale Bava Beccaris reprimeva una supposta rivolta di protesta. E dette ordine di sparare sulla gente e ci furono morti e ci furono prigionieri politici. Nelle campagne però, poco o niente si seppe né si capì di questi fatti. Le nostre campagne servirono però a rifornire l'esercito di soldati per due guerre mondiali combattute dal nostro Paese. E l'800, perciò, per i contadini si è praticamente concluso alla fine dell'ultimo conflitto. C'è quindi un rapporto con il passato. Cambiano determinate condizioni generali, certi termini di confronto, gli stessi «ritmi» degli avvenimenti, ma la sostanza delle tensioni rimane immutata, perché riguarda sempre la qualità della vita. Guardare indietro nel nostro passato significa soprattutto

questo: capire se siamo andati avanti per una certa strada oppure se ci siamo fatti confondere fino al punto di perdere il senso della nostra esistenza. E perciò se la memoria è nostalgia o storia.

I contadini di questo film sono diversi dagli altri e vivono in un mondo più chiuso e più particolare?

Non mi pare. Il rapporto con la terra, il lavoro della terra, rende i contadini, fra tutti gli uomini, i più riconoscibili tra loro, perché identici sono i loro problemi e i valori della vita. Possono parlare lingue incomprensibili anche a chi è distante pochi chilometri, appartenere a religioni o ideologie diverse, avere persino esperienze o tecnologie differenti ma quello che li fa sentire eguali, più eguali, è appunto la terra, interlocutrice comune e immutabile, che non dà risposte demagogiche ma vitali, che non premia e non punisce, quindi non tradisce mai chi lavora. Noi tutti invece dovremmo chiederci qualcosa circa la nostra lealtà verso la terra, che poi è nostra madre che puniamo spesso così atrocemente e così scioccamente dimentichiamo.

Che «peso» ha il dialetto in questo film?

Quei contadini parlano la loro lingua, si presentano con la loro faccia, i loro gesti, la macchina da presa non può farli diversi, sono così come li vedrebbe chiunque li incontrasse.

Possiamo parlare, per questo film, di tradizione neorealistica? E Visconti, e «La terra trema»?

Il neorealismo cinematografico italiano è stato il primo momento illuminante di un tipo di scelte come quelle che ho cercato di fare nell'*Albero degli zoccoli*. Se si vuole, perciò, possiamo parlare di tradizione neorealistica. Le scelte di Visconti, invece, nella *Terra trema*, con tutto il rispetto per un maestro, mi sembrano scelte diverse. Lui aveva recuperato una certa realtà, trasfigurandola anche pittoricamente attraverso la sua personale fisionomia culturale. E quindi, componendo quadri, invitando a corte il pescatore. Io non ho la formazione di Visconti, appartengo a un'altra cultura, a un altro mondo, così non ho invitato a corte il contadino, e non l'ho fatto sedere accanto agli altri cortigiani. Mi sono limitato a tornare in mezzo alla mia gente e ho raccontato loro

e me stesso. Raccontando una cultura contadina che è la mia cultura.

Nella sua biografia, e nella sua filmografia, come s'inquadra «L'albero degli zoccoli»?

Anche per me un ritorno alle origini, un guardarmi dentro. I miei primi tre film *Il tempo si è fermato*, *Il posto*, *I fidanzati*, si collocavano nel mondo operaio, scaturito però dall'ultima generazione contadina. Poi mi sono rivolto al mondo borghese (*Un certo giorno*, *La circostanza*) cercando di rappresentare quel ruolo vorrei dire fallimentare che ha finito per assumere troppo spesso il borghese nella borghesia di oggi. Con i miei stessi disagi. Anch'io mi sento un borghese fallito, fuori posto. Fino a diciotto anni sono vissuto in una zona popolare di un quartiere milanese, a San Siro, in una casa operaia. Quando sono arrivato al cinema, mi sono ritrovato, sempre a San Siro, ma al di là di uno spartiacque che sono i binari di un tram: di qua le case operaie, di là quelle borghesi. Però, pur vivendo in quelle case, sentivo di avere soltanto attraversato i binari di un tram, perché la mia realtà era rimasta dall'altra parte. Adesso l'ho ritrovata. Pur con tutte le ambiguità e i privilegi della condizione borghese sono andato a vivere ad Asiago dove ho potuto riallacciare rapporti con una comunità che conserva in qualche modo l'unità di cui aveva dato prova il mondo contadino. Questo mi ha permesso di confrontarmi con il mio passato e di trovare di nuovo delle risposte nel presente. Le uniche possibili, quelle della terra. Che ho tentato di suggerire anche nell'*Albero degli zoccoli*.

«L'albero degli zoccoli» è un film documento sulle vicende dell'uomo legato alla terra, ma ha anche cadenze solenni proprie al romanzo cinematografico...

Non riuscirei mai a continuare in qualche modo questo discorso. Non riesco a stabilire l'entità di questo o quell'altro contributo alla mia formazione. Sono certo di una cosa: che non mi sono formato soltanto, o soprattutto, sulla letteratura o sul cinema. Per fortuna penso che ci siano molte altre cose da «leggere» per vivere un'esistenza autentica, a completa misura d'uomo.

ENZO NATTA

FILMOGRAFIA DI ERMANNOLMI

Lungometraggi

1959, «Il tempo si è fermato» regia, soggetto, sceneggiatura; 1961, «Il posto», regia, soggetto, sceneggiatura, montaggio; 1963, «I fidanzati», regia, soggetto, sceneggiatura; 1965, «E venne un uomo», regia; 1969, «Un certo giorno», regia, soggetto, sceneggiatura, montaggio; «I recuperanti», regia, fotografia, montaggio; 1971, «Durante l'estate», regia, fotografia, montaggio; 1973, «La circostanza», regia, soggetto, sceneggiatura; 1978, «L'albero degli zoccoli», regia, soggetto, sceneggiatura, montaggio, fotografia.

Cortometraggi

1954, «La diga del ghiaccio»; «La pattuglia di passo San Giovanni»; 1956, «Manon: finestra 2»; 1958, «Tre fili fino a Milano»; «Venezia città moderna»; 1959, «Alto Chiese»; 1961, «Un metro è lungo cinque».

Regie televisive

1964, «Settecento anni - Sant'Antonio»; «Dopo secoli»; 1966, «La cotta»; «Piccoli discorsi»; «Le delusioni»; 1967, «Cento anni della Galleria»; «Quest'estate - Ritorno al paese»; 1971, «La Costituzione» (per «Servizi storici»); 1972, «Le radici della libertà» (per «Servizi storici»). 1974, «Alcide De Gasperi».

L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI

Regia: Ermanno Olmi - *Interpreti:* contadini e gente della campagna bergamasca - *Produzione:* RAI - Radiotelevisione Italiana, Italnoleggio Cinematografico - *Realizzazione:* G.P.C. Gruppo Produzione Cinema - Milano - *Scenografia:* Enrico Tovagliari - *Costumi:* Francesca Zucchelli - *Suono:* Amedeo Casati - *Musiche* di J.S. Bach eseguite all'organo da Fernando Germani - *Montaggio e fotografia:* Ermanno Olmi - *Interpreti e personaggi:* Luigi Olnaghi (Batisti), Francesca Moriggi (la moglie Batistina), Omar Brignoli (Minek, il figlio scolaro), Antonio Ferrari (Tuni), Teresa Brescianini (la vedova Runk), Giuseppe Brignoli (nonno Anselmo), Carlo Rota (Peppino), Pasqualina Brolis (Teresina), Massimo Fratus (Pierino), Francesca Villa (Annetta), Maria Grazia Caroli (Bettina), Battista Trevaini (il Finard), Giuseppina Sangaletti (la moglie Finarda), Lorenzo Pedroni (il nonno Finard), Felice Cervi (Usti), Pierangelo Bertoli (Secondo), Brunella Migliaccio (Olga), Giacomo Cavalleri (il Brena), Lorenza Frigeni (la moglie del Brena), Lucia Pezzoli (Maddalena, la figlia sposa), Franco Pilega (Stefano, sposo di Maddalena), Guglielmo Badoni (il padre dello sposo), Laura Locatelli (la madre dello sposo), Carmelo Silva (Don Carlo), Mario Brignoli (il padrone), Emilio Pedroni (il fattore), Vittorio Capelli (Friki), Francesca Bassurini (Suor Maria), Lina Ricci (donna del segno).

ANIMAZIONE E AGGIORNAMENTO DEGLI INSEGNANTI

Gottardo Blasich

Dopo aver presentato sommariamente alcune esperienze di animazione nella scuola (cfr EG 78, n. 3), conviene ritornare sull'argomento esplicitando meglio la situazione nella quale si trova l'insegnante che intende sfruttare le diverse forme dell'animazione, e chiarendo la funzionalità di un corso di aggiornamento nel quale l'insegnante stesso si trovi impegnato.

Si può affermare senza timore che l'inserimento delle diverse forme di animazione nella routine di un programma regolare e abituale produce dei contraccolpi e degli scompensi. Si verifica in genere una situazione nuova, anche in contrasto con la maniera di condurre il lavoro pedagogico. L'aula, ad esempio nella sua struttura abituale, con i banchi ben ordinati di fronte alla cattedra non sembra spazio adatto e adattabile a lavori che esigono un certo movimento, la costruzione di ambienti particolari; nel momento stesso, inoltre, in cui ci si impegna in un lavoro di ricerca espressiva, l'insegnante avverte di aver bisogno di materiali poveri e di uso corrente che abitualmente non si trovano nella classe se non per attività specifiche: fogli di carta da pacco, fogli di polistirolo, listelle di legno, pennarelli, colori, stracci o scampoli di stoffa, ecc. Un'altra constatazione consiste nel fatto di avvertire che affrontare una ricerca espressiva richiede un certo tempo, per organizzare il lavoro di gruppo, confrontare le esperienze, ordinarle, costruire un montaggio di azioni, realizzarle e discuterle. E tale esigenza di tempo la si può sentire in contrapposizione con un piano di lavoro di apprendimento che si era già predisposto. Si esplicita la domanda se valga la spesa di impegnare parecchio tempo

nel lavoro di animazione, a scapito di altri obiettivi che verrebbero trascurati. E questa domanda sulla validità degli obiettivi dell'animazione accentua nell'insegnante, quando avverte che, proprio usando il metodo dell'animazione, egli stesso è indotto ad avere un atteggiamento diverso nei confronti del gruppo-classe: il gruppo deve essere lasciato in un suo margine di libertà di fronte a certe iniziative, l'insegnante stesso deve sapersi adattare alle esperienze e alle esigenze della classe, quando esse emergono e nella misura in cui si esplicitano; e se l'insegnante, ancora, può e deve lasciare una certa autonomia al gruppo-classe, nello stesso tempo deve saper intervenire con tempestività per sbloccare una situazione morta, per far superare certi stereotipi, deve prevedere lucidamente certe alternative, quando il gruppo insabbia la propria iniziativa, ecc. In una parola, l'insegnante medesimo è coinvolto direttamente nel lavoro di ricerca espressiva e la propria personale disponibilità deve mantenersi fresca e pronta, e maggiormente all'erta che non nel normale lavoro che si standardizza nella lezione cattedratica.

Posta questa situazione abbastanza ricorrente, la tendenza dell'insegnante può essere facilmente quella di fare marcia indietro e di rivalutare gli obiettivi abituali dell'insegnamento, relegando momenti saltuari all'animazione, usando come sussidio per sostenere qualche punto del programma che così viene facilmente accettato e gradito dai ragazzi. E si tratta certamente di soluzioni di ripiego e in definitiva di rifiuto che non tengono in debito conto delle possibilità e delle potenzialità dell'animazio-

ne, come vengono messi in disparte e svalutati certi obiettivi specifici dell'attività di animazione. Questi *obiettivi*, conviene ricordare, sono in particolare:

- realizzare una forma di solidarietà di gruppo;
- valorizzare l'esperienza del singolo e del gruppo nell'uso di determinate tecniche espressive;
- stimolare la creatività e l'atteggiamento di ricerca del singolo e del gruppo;
- liberare le potenzialità del singolo e del gruppo;
- integrare l'apprendimento del linguaggio verbale-scritto con altri mezzi espressivi;
- favorire momenti culturali autonomi di gruppo;
- stimolare alla comunicazione dell'esperienza personale e di gruppo.

Bisogna ugualmente ammettere che insegnanti anche disponibili alle attività di animazione trovano una difficoltà nel fatto che non sono stati abitualmente allenati all'uso di certe tecniche. La mancanza di un allenamento tecnico li giustifica nel rifiutare l'impegno delle diverse forme di animazione nella scuola.

Un corso di aggiornamento

Si pone quindi spontanea per tanti l'urgenza di un corso di aggiornamento. Ma anche a questo riguardo si tratta di chiarire immediatamente un malinteso. Un corso di aggiornamento non può ridursi nell'elenco teorico di alcune (o di indefinite) possibilità nelle quali applicare poi determinate ricette. E' impossibile dare la risposta teorica a esigenze che sono poi vissute e devono essere vissute in prima persona dall'insegnante. Si deve escludere quindi un tipo di corso nel quale il discorso venga impostato esclusivamente o prevalentemente a livello astratto. La proposta deve essere quella che tende a far sperimentare direttamente alcuni momenti pratici, a saggiare personalmente alcune direzioni espressive, in modo (e il fatto è da sottolineare) che emergano negli insegnanti stessi atteggiamenti nuovi e coscienti, in modo, cioè, che gli obiettivi dell'animazione vengano spontaneamente rivissuti e si trasformino in un'esigenza personale.

Ammettiamo sinceramente che tale scopo è ab-

bastanza pretenzioso. Un atteggiamento diverso non lo si improvvisa in poco tempo, o nel giro di alcuni incontri, quando, soprattutto all'inizio devono essere vinte delle resistenze di varia natura da parte degli insegnanti.

Ripetiamo che un addestramento accurato e oculato dal punto di vista tecnico porta a dei risultati tecnicistici e non intacca le convinzioni degli insegnanti. Del resto non si tratta neppure di offrire agli insegnanti l'occasione per perfezionarsi in un certo addestramento di carattere teatrale. Rimane aperto il problema: quale metodo usare con gli insegnanti, perché prevalga una revisione dal punto di vista ideologico e quindi una rivalutazione del proprio ruolo all'interno della classe?

Il problema ci si è presentato in termini concreti nell'organizzazione di un recente corso con insegnanti delle medie inferiori. E proprio per l'obiettivo che sembrava principale e risolutivo è sembrato opportuno limitare l'intervento con esercizi singoli (sulla voce, sul gesto, la scoperta del corpo come oggetto espressivo, sull'improvvisazione singola) per insistere maggiormente su lavori nei quali tutto il gruppo di insegnanti (o sottogruppi di insegnanti) fossero impegnati, per puntare immediatamente su un lavoro di socializzazione attraverso il quale l'apporto dei singoli fosse evidenziato e potenziato.

Difficoltà e acquisizioni nuove

Nel seguito degli incontri vennero proposte diverse situazioni nelle quali si doveva intervenire con un lavoro di improvvisazione collettiva: lavoro sulla maschera, costruzione dei burattini, elaborazione di un racconto al registratore, interpretazione di una situazione complessiva (la vita di una città, di un quartiere) che coinvolgesse tutto lo spazio, un lavoro di gruppo in cui protagonista effettivo fosse il gruppo stesso; studio di un testo preesistente e sua rielaborazione in azione drammatizzata.

Messi improvvisamente di fronte alla necessità di elaborare delle immagini collettive con la tecnica dell'improvvisazione, sono naturalmente scattate delle resistenze, derivanti da un certo comportamento standardizzato e «bene educato». Poteva così sembrare poco corretto a prima vista salire sui banchi, accatastarli per costruire un insieme di case, esasperare i toni sul grot-

tesco, sull'umoristico, ecc. Queste difficoltà che derivano dalla poca abitudine di immedesimarsi liberamente in una situazione precisa, dal fatto di saper analizzare rapidamente una circostanza espressiva e riviverla, sono state lentamente e decisamente superate nel proseguimento del lavoro.

Una difficoltà legata alle precedenti, era quella di ordinare una serie di interventi per costruire organicamente una storia. Così i primi spunti di improvvisazione coglievano delle situazioni «chiuse»: una lezione scolastica realizzata con la pura mimica, il progressivo affollarsi di un bus nell'ora di punta, mentre poi si allargavano a dipanare uno svolgimento progressivo con l'uso delle maschere e nell'impiego dei burattini. Così nel caso dei burattini veniva affrontata una lunga storia in cui il figlio di un re si riduceva a fare l'indiano metropolitano, si dava alla droga, veniva ricuperato e ritornava alla casa paterna. E con maggiore evidenza nell'uso del registratore un primo gruppo poneva come protagonista un tale che dopo la visione della televisione se ne va a letto, e viene afferrato da una serie di incubi: si trova in un lungo viaggio in treno con fermate improvvise, interventi del controllore, presenza di una folla presa dalla follia, con l'apparizione del capoufficio che sottopone il malcapitato a una serie di inquisitorie, ecc. Un secondo gruppo invece impostava il racconto di un giovane che lavora sui monti, si stanca della situazione di dura fatica, con alcuni compagni prende la decisione di scendere in città, e parte per la sua nuova destinazione.

Si poteva notare da questa serie di racconti improvvisati come il gruppo di insegnanti man mano acquistasse una sempre maggiore sicurezza nell'ordinare una storia. Dalle prime impostazioni a struttura chiusa, senza sviluppo narrativo, il gruppo riusciva (usando le maschere, i burattini o il registratore) a svolgere veramente qualcosa di articolato e di scandito. Un difetto e un limite veniva notato, in rapporto ai diversi materiali che venivano proposti. Così la sceneggiatura del racconto con i burattini peccava di eccessive lunghezze e di prolungati dialoghi; esistevano delle sovrapposizioni di rumori e di suoni nell'uso del registratore. Nonostante questo il gruppo stimolato dai materiali che doveva costruire e quindi organizzare in un racconto coerente acquistava sempre

maggior consapevolezza della *propria coesione*. Il lavoro, in altre parole, non si riduceva a imbastire una serie di maschere o nell'inventare con materiali poveri dei burattini, del resto poco maneggevoli; l'impegno principale risultava quello di coordinare l'apporto dei singoli nel momento in cui ci si doveva confrontare con un racconto organizzato e coerente. E importava relativamente che il tipo di racconto non sempre fosse funzionalizzato perfettamente al materiale che si aveva in mano (maschere, burattini, registratore), o che ci fosse qualche dispersione del resto notata nella discussione che seguiva il lavoro. Era essenziale che progressivamente il gruppo acquistasse veramente coscienza di essere gruppo, e che nel gruppo i singoli potessero essere stimati per i loro personali apporti.

Nell'ipotesi di costruire un'azione collettiva che sfruttasse tutto lo spazio ampio dell'aula nella quale ci si trovava, una prima fase di lavoro collettivo era consistito nel definire le diverse situazioni ambientali: il bar, la caserma dei carabinieri, lo studio del dentista (si trattava della storia di un malcapitato colpito da un lancinante mal di denti). Altro elemento unificante il progetto era stato costituito da una colonna sonora, fatta sfruttando una chitarra e riprendendo motivi risaputi e inventando nuovi ritmi. La storia del disgraziato con il mal di denti, mentre si svolgeva nei diversi ambienti del suo calvario, era sostenuta dal commento sonoro e musicale che fungeva da prezioso elemento che modulava i vari passaggi.

E in questa circostanza si verificava anche un giusto equilibrio fra l'impostazione dello spazio suddiviso nei suoi diversi ambienti (ricostruiti genialmente con banchi, sedie, striscioni e scritte significative), e la sostanza del racconto, che poteva anche dilungarsi per l'imprevista improvvisazione in qualche momento particolare. L'unità d'insieme del gruppo era comunque riqualificata.

L'accordo che il gruppo aveva raggiunto si manifestava ancora nella proposta di rivedere una storia preesistente per rielaborarla originariamente. Anche se in questo caso gran parte dell'attenzione veniva data all'allestimento di un paese che quindi si trasformava in foresta, e mancava il tempo di caratterizzare adeguatamente i singoli personaggi.

Si dovrebbe aggiungere che parallelamente al

processo di socializzazione si era prodotto nel gruppo una notevole *liberazione a livello espressivo mimico gestuale*. Il gruppo, cioè, non soltanto aveva trovato un punto di accordo nella scoperta dello spazio dell'azione, una buona manovrabilità dei materiali che poteva avere in mano, e recuperare per differenti occasioni, ma aveva anche spontaneamente reagito alle sollecitazioni delle diverse improvvisazioni. Avendo a disposizione una maggiore disponibilità di tempo, sarebbe senz'altro stato opportuno fermarsi a riprendere le situazioni più significative, per saggiarne con maggiore oculatezza, oppure sarebbe stato indubbiamente giusto insistere su alcuni esercizi di carattere individuale e soprattutto di carattere collettivo.

Ci sembrava comunque alla fine degli incontri che alcuni punti precisi erano stati afferrati dagli insegnanti: l'aver saggiato direttamente la possibilità di costruire maschere e burattini e di aver impostato con tali strumenti delle storie; la disponibilità dello spazio a essere trasformato secondo le esigenze del gruppo che vuole impostare una storia, l'adattabilità di materiali poveri per allestire un ambiente, per caratterizzare un costume, la possibilità in genere di potersi muovere fantasticamente per ordire una storia. E tutto questo si identifica da una parte in una maggiore coscienza delle proprie personali possibilità espressive, e dall'altra nella coscienza di un lavoro di gruppo che poteva garantire dei risultati espressivi e comunicativi.

Conviene fare un'osservazione del resto abbastanza evidente. Esistono diversi gradi di socializzazione che corrispondono ai diversi tipi di lavoro in cui si è impegnati. Così si forma un certo tipo di solidarietà di gruppo quando lo scopo è quello di impostare uno spazio e di definirlo secondo le caratteristiche richieste dall'azione che si è progettata; esiste e si manifesta un diverso grado di socializzazione quando bisogna intervenire su dei materiali poveri e di uso corrente (banchi, sedie, carta da pacco, carta crespata, stracci), per adattarli a nuove originali soluzioni. E si verifica un diverso più intenso grado di socializzazione a livello di espressione e di improvvisazione parlata-gestuale che richiede una forma più intensa di collaborazione, un interscambio più vivace con gli altri, la prontezza di accettare gli stimoli che provengono dai propri compagni, per stimarli im-

mediatamente e reagirvi di conseguenza e in maniera proporzionata.

Un'altra osservazione va fatta, rilevando come nei vari processi di socializzazione appena notati entrava in maniera determinante la posizione di chi si assumeva la funzione di leader capace di stimolare e di sollecitare un intervento collaborativo da parte degli altri. Vogliamo notare come nel processo stesso di socializzazione interviene positivamente il motivo del gioco e del divertimento. E questo non inteso in maniera evasiva e vuota, dispersiva. I partecipanti a un lavoro di drammatizzazione avvertono facilmente che si scopre una dimensione ludica e gratificante nel libero impiego della propria gestualità, nell'uso tranquillo e cosciente di certe possibilità espressive, nel lasciarsi coinvolgere dalle provocazioni che provengono dagli altri. E tale dimensione «ludica» che si manifesta in un lavoro di drammatizzazione non è qualcosa di secondario; è un elemento che si immedesima con la capacità di liberare le proprie potenzialità espressive in un lavoro collettivo e organizzato coerentemente.

Implicazioni derivate dal corso

Semplici indicazioni di possibilità di lavoro con un gruppo-classe erano state fatte nella discussione con gli insegnanti dopo i singoli esercizi. Così ad esempio per l'uso del registratore si poteva notare facilmente come il mezzo tecnico si prestava per far circolare un risultato prodotto in una classe per avere un confronto con un'altra classe; come era possibile e anzi opportuno dopo l'audizione del soggetto registrato, sollecitare una reazione da parte del gruppo d'ascolto, per tenere presenti eventuali correzioni, punti di vista, stimare verifiche diverse. Il registratore come mezzo tecnico di contatto poteva essere l'occasione per stabilire un vero e proprio dialogo con altri gruppi, interessati allo stesso problema, stimolati a una reazione personale.

Così, facili applicazioni potevano essere fatte dopo il lavoro con le maschere, i burattini, l'esplorazione collettiva dello spazio che aveva indotto a un'azione corale; ecc.

Una conseguenza più rilevante scaturiva invece dall'esperienza di lavoro di gruppo che gli insegnanti avevano compiuto, attraverso l'impiego

di diverse forme espressive, mimico-gestuali. Si evidenziavano dei limiti connaturali al corso, consistenti nella sua brevità, nel suo carattere episodico. Si precisava quindi l'esigenza che professori di diverse discipline che avevano partecipato avessero l'opportunità di ritrovarsi, per programmare insieme, e a livello interdisciplinare, determinate attività. Era assurdo spezzare il circolo di intesa che si era formato, lasciar sfumare il senso di collaborazione che si era collaudato. Un insegnante singolo poteva certamente organizzare qualcosa di positivo con il suo gruppo-classe. Lo stesso spazio della classe risultava qualcosa di angusto e di costrittivo, se era affidato alla sua singola individuale iniziativa.

Siamo convinti che il corso di aggiornamento dovrebbe costituire soltanto una fase preliminare per il lavoro degli insegnanti, nella quale essi affrontano alcune tecniche espressive e formano una prima solidarietà di gruppo. Questo stesso impegno dovrebbe proseguire e articolarsi secondo le esigenze concrete imposte e richieste dalle esigenze pedagogiche. Gli insegnanti, in altre parole, dovrebbero mantenere il senso di gruppo che hanno formato e proseguire in periodici incontri nei quali vengono direttamente affrontate le problematiche di natura pedagogica (e insieme vengono ripresi alcuni tipi di allenamento personale e collettivo). Quanto si riferiva al termine del precedente articolo «Esperienze di animazione nella scuola» può essere forse ulteriormente dichiarato.

Gli incontri degli insegnanti

Gli incontri del gruppo di insegnanti-animatori delle diverse discipline potrebbe comprendere questo sviluppo:

— *incontri di programmazione*. Lo scopo dovrebbe essere quello di controllare concretamente e praticamente la convergenza degli abituali obiettivi scolastici con gli obiettivi specifici delle attività di animazione. Accanto e parallelamente agli ambiti di apprendimento cosiddetto strumentale, dovrebbero essere attentamente vagliate le richieste dell'animazione scegliendo ambiti di interesse e zone di ricerca che possono essere giustamente e adeguatamente sviluppate con il metodo dell'animazione. E insistiamo su quanto si osservava in altre circostanze: una ricerca non è produttiva per il grup-

po-classe se non ha tendenza operativa e si rivolge a un intervento diretto in base al tema trattato: rimane chiusa in se stessa e inoperosa se non sfrutta le possibilità espressive e comunicative offerte dall'animazione. Una ricerca non può avere come risultato una rielaborazione verbale e scritta dei dati che si sono raccolti, ma lo stesso punto di arrivo può aprirsi a una forma di revisione maggiormente cosciente e impegnativa per il gruppo se il gruppo è capace di apprezzare il dilatamento derivante dalle forme di animazione;

— *incontri di verifica metodologica*. Lo stesso piano di lavoro, le ricerche che si sono imposte devono essere riviste secondo una scansione metodologica, che assicuri al lavoro un buon livello di scientificità. Elementi di metodologia per le attività espressive risultano in parte dalla sperimentazione degli insegnanti, che possono anche essere così precisate: impostazione di un lavoro di gruppo; apprendimento degli elementi fondamentali di una certa tecnica, attribuendo sempre un valore funzionale alla medesima tecnica; valorizzazione della tecnica in rapporto al vissuto del singolo e del gruppo e in un rapporto comunicativo; valorizzare stimoli precisi per favorire la creatività del singolo e del gruppo; stimolare lo specifico dei singoli linguaggi e favorire una loro integrazione in un progetto interdisciplinare;

— *incontri di valutazione del lavoro prodotto*. Come si possono stimolare degli incontri fra classe e classe, come si possono organizzare degli strumenti per pubblicizzare quanto viene gradualmente e progressivamente prodotto (incontri con insegnanti, con genitori, gruppi culturali, gruppi giovanili, ecc.); gli insegnanti stessi devono essere disposti a valutare i risultati del loro lavoro, a controllare la validità delle loro esperienze. Elementi di valutazione delle attività espressive possono essere per esempio individuati in queste direzioni:

— senza fermarsi a un giudizio di natura estetica, orientarsi a valutare tutto il processo di lavoro attraverso cui il gruppo si è impegnato;

— osservare le varie forme di dinamica di gruppo secondo le diverse attività;

— osservare il diverso tipo di collaborazione e di coinvolgimento del singolo nelle diverse attività di gruppo;

— verifica del vissuto personale e di gruppo

che appare nelle diverse attività e che probabilmente rimane occultato in una attività tradizionale scolastica;

— verificare quindi l'emergere di atteggiamenti diversi da quelli abituali, nel corso delle attività;

— osservare e rilevare le capacità particolari che si manifestano in un'attività o in un'altra;

— valutare la creatività del singolo e del gruppo in rapporto a stimoli precisi e secondo le diverse attività;

— verificare quindi la capacità di invenzione fantastica nell'uso delle diverse tecniche;

— e, al contrario, osservare la banalizzazione degli strumenti espressivi e gli eventuali motivi;

— verificare se la tecnica è stata usata e stimata per se stessa;

— osservare la capacità comunicativa che si è manifestata nelle singole attività;

— avendo presente l'insieme del lavoro, osservare la coerenza costante o parziale nell'organizzare un certo lavoro per un risultato espressivo;

— osservare inoltre se si è manifestata una dispersione o deconcentrazione nello sviluppo di una certa attività;

— verificare l'integrazione o meno fra le diverse forme espressive;

— verificare quindi per esempio una frattura o un'integrazione fra linguaggio verbale e espressione mimico-gestuale.

Un lavoro del genere, se viene condotto con una certa regolarità, favorisce negli insegnanti una migliore coscienza di gruppo e i singoli insegnanti sono spontaneamente sollecitati a intervenire nel loro lavoro e impegno pedagogico con un atteggiamento libero e creativo, sostenuto dalla collaborazione degli altri.

SEGNALAZIONI

PHIL OCHS

All the news that's fit to sing

Wea-Charter

Line CTR 22016

Publicato nel '63 alla vigilia di una nuova più terribile «pioggia atomica» questo LP («Tutte le notizie che val la pena di cantare») è il manifesto artistico di Phil Ochs, l'inizio di una parabola artistica e umana, dalle fasi alterne, conclusasi tragicamente nel '76.

Mentre Dylan raggiunge la celebrità a New Port lasciando che la risposta «se ne voli nel vento», Ochs tenta di superare la sua crisi esistenziale alla ricerca di un segno, di una indicazione di soluzione che certo l'improvvisa interruzione del corso-Kennedy manca di fornire.

Assai più congeniale a quanti lo vogliono superiore a Dylan in piena trasformazione «elettrica», Ochs dispiega il suo solito stile giornalistico, osservatore acuto ma poeta certo inferiore a Bob Dylan.

Il suo pacifismo si riversa allora nei luoghi comuni di un'epoca; dalla guerra in Indocina, alla «dura pioggia», dal sogno americano «uguale per tutti» all'integrazione razziale.

Disco molto interessante. E da scoprire.

«RIMINI»

di Fabrizio De André

E' il momento dei ritorni. Dopo quello di Francesco De Gregori ne è annunciato un altro, se è possibile

ancora più clamoroso, con l'uscita di «Rimini», il nuovo album di Fabrizio De André, a tre anni di distanza del suo ultimo lavoro. Si tratta oltretutto del debutto del cantautore genovese per l'etichetta Ricordi.

«Incido sempre meno, ammette Fabrizio, e soltanto dietro l'insistenza dell'editore o pressato dalle mie necessità finanziarie. Come sai non faccio concerti ed i dischi sono, con i diritti d'autore, la mia unica entrata.

«Rimini», il mio nuovo disco, raccoglie il materiale, dieci canzoni, di questi ultimi anni, scritto ed arrangiato con l'aiuto di Massimo Bubola, un giovane cantautore della Ricordi. E' un albo che non ha e non cerca un filo conduttore, ma presenta volutamente salti di tematica e di qualità musicale; la square dance di Zirichiltaggia, un alterco in gallurese che ho musicato con questo particolare tipo di folk americano, che trovo molto simile al ballu tundu sardo, il Kitsch, voluto da folclore turistico messicano delle trombe, nella dylaniana «Durango»... Anche gli strumenti sono usati in questo contesto: il fliddle nella canzone sarda, la chitarra di Marco Zuccheddu in «Coda di lupo» e in «Parlando del naufragio della London Valour», il sintetizzatore sempre in questo brano, trombe, violini, chitarre, mandolini, archi.

C'è lo sforzo, professionale (io amo praticamente soltanto la mia chitarra), di adeguare il discorso musicale all'evoluzione della musica rock e della canzone in particolare, di arricchire delle strutture musicali di supporto scarne, essenziali».

IL CORPO UMANO: QUESTO SCONOSCIUTO!

dalla mimica all'expression corporelle

Luigi & Bano

Non solo l'occhio vede, ma tutto il corpo vede; e quando l'orecchio ascolta, tutto il corpo è in ascolto. I sensi sono di tutto l'io, e quindi anche di tutto il corpo. Nel momento in cui ricevono un messaggio o lo trasmettono, tutto il corpo è «in stato di comunicazione». La sensibilità fisica, come quella spirituale, evidentemente, è però differente in ognuno di noi, per doti naturali, educazione, ambiente umano.

Come tutto il corpo veda, quando l'occhio vede, ti sarà facile capirlo nel momento in cui ti capiterà di osservare «il vedersi» di un cane e un gatto; il loro sentire lo leggi in tutto il corpo: testa, orecchi, baffi, occhi, collo, zampe, coda, pelo...

Oppure, senza andare tra le bestie, osserva come tenta di cambiare posizione il corpo delle persone che ascoltano le musiche di un complessino o di un'orchestra: una marcia, un adagio, una tarantella, un rock, un lento, un tango... Non occorre uno sforzo notevole per dimostrare come il nostro corpo oggi sia represso, irrigidito, quasi atrofizzato in questa nostra civiltà tecnologica che usa la natura senza amarla.

Ci rendiamo conto tutti che, ormai, il nostro corpo non è più in grado di scegliersi uno spazio proprio, né il suo naturale modo di essere, perché ogni cosa gli viene imposta, con precisione e metodicità, dalla moda, dall'abitudine, delle convenzioni sociali (burocrazia, meccanicizzazione, lavoro a catena, mezzi di trasporto, automatismi quotidiani...).

E tutto questo ci ha fatto perdere la coscienza di quello che è il nostro corpo e il dinamismo che ci sta dentro, riducendoci a vivere come dei paralitici, obbligati a compiere gesti innaturali e riti insignificanti.

Dopo tanti anni sentiamo ancora vera l'affermazione di un filosofo, Spinoza: «Nessuno finora ha spiegato a che serve il corpo umano, né ha scoperto le sue vere possibilità».

Ne conosciamo le apparenze, l'abbiamo ridotto a prigionia dello spirito o ad essere nient'altro che strumento di sopravvivenza.

«La presa di coscienza del corpo» è un lavoro preliminare allo sport, all'interpretazione dei gesti altrui, anche alla stessa expression corporelle.

Noi siamo il nostro corpo. Potremmo dire che il corpo è l'incarnazione dello spirito. Non è in opposizione ai sentimenti, all'intelligenza, all'anima, ma la loro espressione, il segno visibile.

Prendere coscienza del proprio corpo è via per entrare in tutto il proprio es-

sere, perché corpo e spirito non sono dualità dell'essere, ma la sua unità. Dobbiamo quindi condurre il nostro corpo a riconoscersi, in uno spazio naturale, a ritrovare una malleabilità persa. Portare il corpo ad una «sua risurrezione» anticipata, attivando il suo interiore dinamismo e la ricchezza di movimenti, e così, riconoscendosi, potrà scoprire i vari limiti suoi e le tentazioni o violenze quotidiane a cui è sottoposto. Il modo migliore per prendere questa coscienza è «vivere il nostro corpo», senza costringerlo a imitare, senza alletterarlo con delle segrete compensazioni, o addestrarlo in maniera spettacolare. E se il traguardo è «vivere il corpo», strada naturale è l'allenamento che lo libererà dalla rigidità evitando il rischio che diventi cronica; è la sua mobilitazione al di là dei movimenti scanditi dalla vita quotidiana. L'obiettivo proposto verrà raggiunto attraverso un training fisico e un costante lavoro tecnico. Eccovi alcuni esercizi ritmici, da ripetere, fatti di gioco e di ricerca della naturale disinvoltura e agilità del corpo in gruppo con altri. Saranno guidati da un capo-gioco o allenatore.

1. LA MARCIA

— L'allenatore battendo il ritmo su un tamburello, descriverà marce differenti, per esempio: leggera, veloce, pesante, lenta, comica; e ancora la fermata, la ripresa.

MARCIA NORMALE

Ricerca della posizione corretta del corpo partendo dalla posizione verticale:

- testa tesa verso l'alto
- petto in fuori
- spalle rilassate
- movimento delle gambe
- le punte dei piedi pian piano devono toccare il suolo.

MARCIA RITMICA

Ricerca degli elementi che la compongono:

- *direzione*
 - orientarsi nello spazio
 - sguardo al punto d'arrivo
 - ritmare il percorso.
- *velocità*
 - normale, accelerata, lenta
 - alt! march!
 - cambio di ritmo.
- *movimenti*
 - passo corto, lungo
 - slanciato o stanco.

MARCIA CON SENTIMENTO

Ricerca delle «sensazioni» mentre si cammina:

- contro elementi naturali (vento, acqua, pioggia)

- spingendo o tirando degli oggetti
- piede felpato, nel fango di una palude, sulla ghiaia, tra le spine
- attratto verso l'alto o il basso
- esplorando la foresta, la prateria, una grotta
- imitando persone o animali.

2. LA CORSA

Partendo sempre dal supporto ritmico di un tamburo, il capo-gioco porterà il gruppo alla conquista dello spazio ma con tecniche sempre più raffinate: saltellando, danzando, galoppando...

CORSA NORMALE

Buttarsi nello spazio con posizione del corpo obliqua e tutto teso in avanti.

CORSA SPECIALIZZATA

Presa di coscienza delle dimensioni spaziali:

- saltando in alto
- a destra e sinistra
- in profondità
- inarcandosi
- a spirale
- bloccandosi in posizione dinamica.

3. ESERCIZI TECNICI

Questi esercizi tecnici da compiere da fermo aiuteranno il corpo ad appropriarsi delle tante sue possibilità di movimento, facendogli trovare il suo equilibrio, i punti forza e i gesti più espressivi.

— *Allenamento dei muscoli dei polpacci:*

Dalla posizione retta piegarsi ad angolo retto tenendo le gambe tese e prendendo con le mani la parte alta del ginocchio — ripetere l'esercizio con ritmo e costanza — tutto il corpo dovrà oscillare avanti e indietro.

— *Allenamento delle gambe e braccia:*

Corpo retto, gambe divaricate e tese, mani giunte pendenti lungo il corpo. Piegare tutto il corpo in avanti e alzare contemporaneamente le braccia al massimo, lasciando passare il capo che si piega verso il basso.

— *Allenamento delle braccia:*

Corpo retto, incrociare alternativamente le braccia tese iniziando dal basso e alzandole lentamente, fino al massimo di altezza, con ritorno.

— *Allenamento di coordinamento:*

Corpo retto, braccia lungo il busto: piegare lentamente le ginocchia, alzando contemporaneamente le braccia.

— *Armonizzazione:*

Partendo dalla posizione del corpo ripiegato su se stesso, seduto sui talloni sollevati — in equilibrio sulla punta dei piedi — alzarsi lentamente (o

con slancio) in modo da arrivare alla massima tensione con le braccia in alto, in punta di piedi, ventre in fuori.

Concludiamo: nelle prossime puntate continueremo a riscoprire questo nostro corpo che:

- *nel gioco trova come la sua liberazione;*
- *nel relax si raccoglie in se stesso;*
- *nell'incontro con gli altri si accorge di essere tra simili;*
- *col gesto comunica e riceve messaggi.*

Ora, per finire alla solita maniera, tre comiche pantomime.

L'ACCHIAPPAMOSCHE

PERSONAGGI:

- *il dormiglione*
- *l'acchiappamosche*

COSTUMI:

- *o costume base oppure costumi da clown*

OGGETTI:

- *una poltrona, una sedia*
- *un vaso (o scatola).*

AZIONE:

1. Il dormiglione sprofondato in una poltrona — o sedia a sdraio — dorme in pace. E' al centro della scena e rivolto verso il pubblico.
2. Arriva dal fondo della sala l'acchiappamosche; sta inseguendo una mosca imitandone il ronzio.
3. Sale sul palco, inseguendo la mosca, con mimica espressiva e sempre nuova. La mosca sta planando sull'uomo in poltrona.
4. Si posa prima sul naso del dormiglione che, nel sonno, di tanto in tanto scaccia la mosca.
5. L'acchiappamosche prima si diverte un mondo, poi studia le mille maniere di prenderla.
6. Finalmente si decide; un grande gesto: la mosca scappa. La insegue riprendendo a imitare il ronzio che...
7. ...sveglia il dormiglione. Indignazione e protesta mentre l'altro continua il suo gioco.
8. Il dormiglione si tranquillizza e si incuriosisce della caccia alla mosca fantasma.
9. Anch'egli si mette ad acchiapparla e ...«Fortuna!» Tutti e due ne prendono

- una. Trionfanti le mostrano al pubblico. Ma di mosche ce ne sono tante altre.
10. Cercano un vaso (o una scatola) e le mettono dentro coprendolo velocemente. L'appoggiano su una sedia.
 11. Sempre più veloci, acciappano altre mosche, una ciascuno, e in coppia le depositano nel vaso.
 12. Il gioco, ben ritmato, si fa vertiginoso. I due fanno a gara nell'imprigionare le mosche.
 13. Alla fine restano senza fiato, uno a destra, l'altro a sinistra della sedia.
 14. Guardano il vaso. Si guardano. Soffrono d'invidia nel guardare le loro mosche prigioniere, ma non osano litigare.
 15. Alla fine non ce la fanno più: si precipitano contemporaneamente sul vaso che cade, si rompe (o si apre) e le mosche scappano.
 16. Escono all'inseguimento delle mosche in fuga.

GINNASTICA... DA CAMERA

PERSONAGGI:

- *il Bianco: un ginnasta in tuta, scarpe da tennis, berretto con visiera*
- *l'Augusto: vecchio pensionato artritico. Vestito in nero, con bombetta, giannetta, vistoso fiore all'occhiello, e giornale.*

OGGETTI:

- *batteria.*
- *una musicchetta da circo accompagnerà la pantomima*

AZIONE:

1. Entra il Bianco a suon di musica, fa un mezzo giro di corsa, poi inizia alcuni facili esercizi ginnici, con gesti esagerati. Sa di essere un grande atleta!
2. Arriva l'Augusto agghindato col giornale spiegato: sta leggendo attentamente. Vede il Bianco in azione, ne rimane prima incuriosito, poi meravigliato: vorrebbe imitarlo, ma i suoi dolori, la vecchiaia...
3. L'atleta lo invita a fare un esercizio. Si mettono uno di fronte all'altro, si guardano negli occhi. L'atleta in quattro tempi batte le mani sulle cosce, quindi i pugni sul petto, infine allarga le braccia e le ricongiunge facendo battere le palme.
4. L'Augusto tenta di imitarlo, ma quando si tratta di allargare le braccia, i gomiti non si raddrizzano. Non riesce: ha le braccia anchilosate!
5. L'atleta lo aiuta a raddrizzarle. Ci riescono. L'Augusto è felicissimo del successo.
6. Il Bianco invita l'Augusto ad eseguire il suo esercizio.
7. L'Augusto ripete. Tutto bene fino al terzo tempo incluso. Al quarto però l'atleta, anziché battere le mani, molla all'Augusto due schiaffoni (*colpo di piatti*).

8. Il «signore» rimane male. Cova la vendetta. Mentre il Bianco se la ride ancora, l'Augusto lo invita a ripetere l'esercizio con lui.
9. Stesso movimento di prima, solo che al quarto tempo l'Augusto si abbassa per evitare lo schiaffo che va a vuoto (*sfregamento sul tamburo*). Subito si rialza veloce e mentre l'atleta è ancora proteso in avanti, gli dà uno schiaffo tremendo (*piatti*) tale da spedirlo di colpo al «tappeto» in due tempi (*tamburo-grancassa*).
10. L'Augusto sorride! Si sente vincitore! Ma l'atleta rimane a terra. L'Augusto si accorge, si impressiona. Il Bianco continua a non dare segni di vita. L'Augusto si preoccupa, gli gira attorno.
11. L'atleta steso a terra, rigido, ha le gambe divaricate. L'Augusto tenta con grande sforzo di riunirglielle. Ci riesce dopo un po' (*tamburo*) ma mentre riavvicina le gambe al Bianco si allargano le braccia. Preoccupato si precipita ad accostare le braccia (*tamburo*) ma si allargano le gambe.
12. Smarrimento dell'Augusto... Che fare? Un'idea! Un piede a destra, l'altro a sinistra, tiene ferme le braccia del Bianco, mentre con le mani, con sforzi notevoli riavvicina le gambe (*tamburo*). «Finalmente! Ce l'ho fatta!».
13. Gesto di grande soddisfazione e paura a mollare le gambe e le braccia dell'amico. «Oh, così sì» il Bianco resta a terra rigido come un palo.
14. Ora con uno sforzo sovrumano Augusto solleva il corpo dell'amico... Il tentativo riesce solo a metà, perché il corpo si piega in due: il Bianco si trova ora seduto, con le braccia ai fianchi e il volto da automa.
15. Adirato Augusto, una gamba a destra e una a sinistra del corpo di Bianco, con tutta la sua forza lo afferra per le spalle e lo spinge con la schiena verso terra (*grancassa*), ma riceve sul sedere dal Bianco una «doppietta» (*piatti*) che lo fa ruzzolare due metri più in là.
16. L'atleta ora è con le spalle in terra e con le gambe in alto ad angolo retto.
17. L'Augusto con disinvoltura gli abbassa una gamba; l'altra rimane alzata. L'Augusto cambia posto mentre abbassa la seconda gamba del Bianco, si solleva quella precedentemente abbassata (*manovre a soggetto*).
18. L'Augusto punta allora i piedi sul petto del Bianco e, non senza sforzo, riesce a riabbassarne fino a terra anche le gambe (*tamburo*).
19. Afferra sotto le ascelle l'uomo ritornato rigido e lo rizza tutto intero in posizione eretta. A questo punto, all'Augusto, cade la bombetta in terra.
20. L'atleta, appena rimesso in piedi, comincia a rimbalzare come una palla e quasi sfugge dalle mani del poveretto che a stento riesce a fermarlo.
21. Solo ora si accorge che non ha più la bombetta in testa. «Come fare per raccoglierla?». Lascia il corpo di Bianco ma se lo vede cadere addosso. E' preoccupato.
22. Primo tentativo: con una mano tenta di raggiungere la bombetta, con l'altra continua a reggere il ginnasta. «Non ci arrivo!» e scivola pure: brivido!
23. Secondo tentativo: fissando il corpo di Bianco lo lascia, tenta con un movimento rapidissimo di rotazione su se stesso di raccogliere il cappello per riprendere subito il corpo che già sta cadendo. Per la fretta non riesce ad afferrare il cappello ed a stento riprende il corpo di Bianco.

24. «Come fare? Un'idea!». Sostiene l'atleta puntandogli sul petto la mano destra, poi, lentamente, siede a terra appoggiandosi con la sinistra.
25. Una volta seduto, spinge indietro con ambedue le mani l'atleta, e nel frattempo si getta con la schiena in terra, solleva i piedi sulla cui pianta piomba di nuovo, irrigidito, il corpo di Bianco all'altezza del petto. Il corpo è in bilico...
26. In questa critica situazione, con le mani, annaspa di dietro per afferrare la bombetta: ci riesce! (*rumore di tamburo*).
27. Molleggiando leggermente le gambe che reggono il corpo rigido, lo spinge indietro, rapido si rialza in piedi e afferra velocemente il ginnasta che sta già cadendo dalla parte opposta «Ce l'ho fatta!».
28. «Aggrappato» al corpo di Bianco si deterge il sudore, disfatto dalla fatica...
29. Solleva l'atleta abbracciandolo ai fianchi e lo appoggia al muro: «Oh, si regge da solo!».
30. Volta le spalle all'atleta ed allungando indietro le braccia fa l'atto di caricarlo sulla schiena come un sacco, ma l'altro, dietro, si abbassa e si rialza in fretta prima che l'Augusto si volti meravigliato per vedere cosa è successo.
31. Secondo tentativo: stesso risultato.
32. Al terzo tentativo, il Bianco, in punta di piedi, esce dalla scena e va a prendere un bastone. Questa volta la meraviglia di Augusto è enorme: l'atleta si è «volatilizzato!».
33. Lo cerca dovunque, anche nelle proprie tasche, tra il pubblico... «Non c'è!».
34. Il Bianco rientra in punta di piedi, lo tocca sulla spalla e mentre Augusto si volta, gli assesta una bastonata in testa (*colpo di grancassa*).
35. Augusto rimane impietrito. Il Bianco lo prende al volo, se lo carica su una spalla, rigido come uno stoccafisso. Sorridendo, alza il braccio sinistro e con l'indice ed il medio a V: «Vittoria!».

L'INAMOVIBILE

PERSONAGGI:

— due

COSTUME:

— calzamaglia oppure vestito da facchino

OGGETTI:

— un tavolo a due ruote di cartone (*sottotorte*) che vengono attaccate alle due gambe del tavolo che guardano verso il pubblico, con uno scotch molto resistente.

AZIONE:

1. Il tavolo sta nel mezzo dello spazio scenico, ben illuminato.

2. Entra il primo facchino, asciugandosi la fronte e facendosi aria con un fazzoletto.
3. Si appoggia al tavolo per riposarsi, sempre facendosi aria.
4. Si stacca dal tavolo e ne spolvera, alitando e fregando vivacemente, la superficie dove si è appoggiato.
5. Si avvicina con passo stanco ad un'estremità del tavolo, si volta di spalle, afferra il tavolo e fa per sollevarlo.
6. Sforzi sovrumani, intervallati da sguardi sgomenti al tavolo che non si muove di un millimetro.
7. Il facchino si gira (faccia al tavolo) e ritenta ma niente da fare.
8. Desiste, estrae ancora di tasca il fazzoletto e nervosamente si fa aria e si asciuga il sudore.
9. Entra il secondo facchino con aria abbastanza baldanzosa.
10. Il primo facchino scorgendolo gli indica il tavolo come per dire: «Provaci tu, che sei forte».
11. Il secondo, con aria e passo da «bullo forzuto» si avvicina al tavolo, si sputa sulle mani e prova ad alzarlo ma niente da fare.
12. Dopo vari tentativi, rinuncia. Mogio mogio si stacca dal tavolo si avvicina al primo facchino, che gli deterge il sudore.
13. I due confabulano. Si avvicinano quatti quatti alle due estremità del tavolo, lo afferrano delicatamente ed improvvisamente cercano con tutte le loro forze di sollevarlo. Il tavolo è sempre inamovibile.
14. Altri tentativi a vuoto. Si staccano dal tavolo, si avvicinano e confabulano.
15. Il primo facchino esce mentre il secondo si porta vicino al lato lungo del tavolo, lo afferra con la mano destra e alza la sinistra.
16. Rientra il primo facendo rotolare le due «gomme». Si avvicina al secondo sempre immobile col braccio alzato.
17. Con noncuranza il primo afferra il braccio del secondo e lo fa andare su e giù e... il tavolo si alza. (Praticamente un crick).
18. Il primo facchino attacca le ruote, si avvicina al secondo, gli torce l'orecchio ed il tavolo si abbassa dolcemente.
19. Il secondo guarda soddisfatto il lavoro e sale sul tavolo sedendosi ed invita l'altro a salire.
20. Seduti entrambi su un lato corto del tavolo, lo usano come un'automobile, facendo tutti i rumori caratteristici di una vecchia «carretta» che non vuol saperne di andare.
21. Scendono sconsolati dall'«auto», fanno qualche tentativo di spingerla ma inutilmente.
22. Si infilano tutti e due sotto il tavolo, armeggiano.
23. Fuori scena si sente un fischio.
24. I due sotto il tavolo si alzano di scatto e si sentono il tavolo sulle spalle, si guardano increduli ed escono.

radio - televisione

Negli ultimi tempi si è manifestato un notevole sviluppo dei mass-media elettronici come mezzo per trasmettere idee e non solo spettacolo. Sempre di più la radio e la televisione vengono ora utilizzate per raggiungere vasti strati di popolazione per informarli non solo di quello che succede ma anche di quello che si pensa, dei problemi che sorgono, delle proposte per risolvere tali problemi, insomma per dialogare col pubblico.

A parte il pullulare delle televisioni private, un impulso a questo genere di comunicazioni è stato dato dalla legge del 14.4.75 n. 103 che istituisce i programmi dell'Accesso.

Questi programmi consistono in spazi televisivi o radiofonici della durata di quindici minuti, durante i quali gruppi culturali, politici, etnici, sociali ecc. possono appunto «accedere» alla comunicazione col pubblico, cioè possono esporre quello che hanno da dire in piena libertà. Come si capisce questo è già un passo avanti se teniamo conto che la Rai prima era praticamente un monopolio.

In molti hanno già usufruito di questa possibilità, specialmente quei gruppi che hanno saputo subito organizzarsi bene da un punto di vista tecnico ed espressivo. In questa prospettiva è nato nei locali della Domus Mariae di via Aurelia, 481 in Roma. il Laboratorio A, e A sta appunto per Accesso.

Che cos'è il Laboratorio A? E' un centro dove si elaborano linee di sperimentazione progressive che permettono l'acquisizione dell'uso dei mezzi tecnici espressivi.

Vi partecipano giovani interessati alla acquisizione delle tecniche radio e televisive e che dovranno poi, una volta impadronitisi di queste tecniche, aiutare da un punto di vista sia tecnico che di linguaggio espressivo, quei gruppi che vogliono presentarsi alle trasmissioni dell'Accesso.

I giovani partecipanti al corso, circa una quarantina, si sono divisi in quattro gruppi di lavoro. Prima si è avuto un seminario comune a tutti i gruppi, sulle comunicazioni di massa e sui principi tecnici del funzionamento delle apparecchiature radio e televisive; in seguito i gruppi, ciascuno per proprio conto, hanno elaborato dei temi di interesse sociale e culturale.

Il risultato di queste sperimentazioni sono state delle trasmissioni radiofoniche o televisive, della durata di cinque minuti ciascuna; le prime realizzate con mezzi semplici, quelle successive elaborate con impegno superiore e impianti più complessi.

Ad un certo momento del corso, per saggiare nella loro totalità le capacità espres-

sive dei componenti i gruppi, è stato proposto di raccontare una favola in una trasmissione radiofonica o televisiva.

«Il popolo che non voleva essere grigio», che ora trascriviamo, è la sceneggiatura del pezzo TV realizzato da uno dei quattro gruppi, con immagini disegnate (vedi foto-inserito a pag. 64), musiche e dialogo. Noi lo conserviamo in videotape.

LAMBERTO CAJANI

IL POPOLO CHE NON VOLEVA ESSERE GRIGIO

TESTO	MUSICA RUMORI	IMMAGINE
NARR. C'era una volta un grande re in un piccolo paese. Nel piccolo paese vivevano uomini, donne e bambini. Ma il re non parlava mai con loro, dava solo ordini. E siccome non parlava con loro, non sapeva quello che volevano, e quello che non volevano; e se per caso lo sapeva, non gliene importava niente. Il grande re del piccolo paese dava ordini, dava soltanto ordini, su questo e su quello, di parlare o di star zitti, di fare così o di fare così. Dette tanti di quegli ordini, che un bel giorno non ebbe più nulla da ordinare. Allora si rinchiuso nella sua stanza a meditare e finalmente si decise:	<i>musichetta di sfondo</i>	<i>panoramica del paese zoom su case e persone</i>
RE Ordino che tutte le case del popolo siano dipinte di grigio.		<i>carrellata in su verso la torre</i>
NARR. E tutti dovettero dipingere le loro case di grigio. Tutti, meno uno, uno che stava seduto a guardare il cielo e vide passare una colomba rossa azzurra e bianca.	<i>musica forte</i>	<i>re p.p.</i>
SUDDITO UOMO: Toh! Come è bella! Pitturerò la mia casa di rosso, azzurro e bianco!		<i>particolari del re</i>
NARR. E così fece. Quando il re guardò dalla sua torre e vide che tra le case grigie ce n'era una rossa azzurra e bianca, cadde all'indietro ma subito si rialzò e ordinò alle guardie:	<i>rumore di pennelli</i>	<i>bandiera</i>
RE C'è uno che ha pitturato la sua casa di rosso azzurro e bianco; portatemelo immediatamente!		<i>torre</i>
NARR. Le guardie aprirono gli occhi per vedere bene, e le orecchie per udire meglio, e marciarono.	<i>rumore del re che cade</i>	<i>re p.p.</i>
	<i>marcetta</i>	<i>gente che dipinge uomo seduto con la testa in su / colomba 1 casa pitturata</i>

Ma mentre arrivavano alla casa di uno, un altro che abitava nella casa accanto esclamò:		<i>loro particolari</i>
SUDDITO DONNA: Toh! Come è bella! Anch'io pitturerò la mia casa di rosso azzurro e bianco!		
NARR. E così fece. Quando arrivarono le guardie non capirono quale era la casa di uno e quale era la casa dell'altro, così tornarono al castello e parlarono con il re.	<i>musichetta di fondo</i>	<i>2 case colorate occhi delle guardie 2 case colorate occhi delle guardie guardie che tornano</i>
RE Non è possibile!		<i>re p.p.</i>
NARR. Disse il re e guardò dalla torre. Quando vide ciò che vide cadde all'indietro due volte, ma subito si rialzò. E ordinò alle guardie:	<i>rumore del re che cade</i>	<i>2 case colorate re che cade</i>
RE Portatemi immediatamente l'uno e l'altro!		<i>guardie</i>
NARR. Ma già un terzo aveva visto le due case rosse azzurre e bianche e in un baleno dipinse la sua. Le guardie non trovarono altra soluzione che tornare a domandare al re:		<i>3 case dipinte</i>
CORO DELLE GUARDIE: Cosa facciamo? Portiamo l'uno, l'altro e l'altro ancora?		<i>occhi delle guardie 3 case dipinte</i>
NARR. Allora il re cadde all'indietro tre volte e le guardie dovettero aiutarlo a rialzarsi.	<i>rumore del re che cade</i>	<i>volti delle guardie</i>
RE Portatemi tutti e tre!		<i>re che cade 3 volte</i>
NARR. Disse il re appena fu in piedi. Ma quando le guardie scesero in paese, non c'erano tre case dipinte, ce n'erano 333.333!	<i>rumore del re che cade</i>	<i>re p.p.</i>
CORO: Bene lo diremo al re!	<i>marcetta</i>	<i>guardie che vanno paese dipinto</i>
NARR. Dissero le guardie quando finirono di contarle. Il re cadde all'indietro una volta, due, tre, quattro, otto, sedici, trentadue, sessantaquattro, centoventotto volte! E mentre cadeva e lo rialzavano il re ordinava:	<i>musica festosa</i>	<i>zoom su case</i>
RE Portatemi tutto... ciò... che sia rosso... azzurro... bianco!		<i>volti delle guardie</i>
Le guardie partirono svelte. Nel paese c'erano 333.333 case rosse, azzurre e bianche, i marciapiedi erano rossi azzurri e bianchi. I cani mettevano le zampe e le code nei barattoli di pittura e poi si scuotevano vicino agli alberi. I contadini con le loro vesti appena dipinte	<i>rumore del re che cade</i>	<i>volti delle guardie re che cade</i>
	<i>marcetta</i>	<i>guardie che vanno</i>
	<i>musica festosa</i>	<i>tutto il paese dipinto</i>
		<i>zoom sui particolari</i>

salivano a cavallo, e i cavalli al galoppo lasciavano le strade dipinte.

I colombi bagnavano le zampette nelle pozze di pittura che brillavano al sole e poi volavano alle colombaie rosse azzurre e bianche e le colombaie pitturavano le ali dei colombi, e quando volavano per il cielo sembravano aquiloni colorati; e tutti li vedevano e si sentivano felici.

Tutto era rosso azzurro e bianco.

Tutto meno il re, le guardie e il castello.

CORO: Tutti quelli che siano rossi azzurri e bianchi devono venire immediatamente al castello, il re ordina!

NARR. Dissero le guardie.

E tutti uomini, donne e bambini, anziani, cavalli, cani, passerai, gatti e colombi, tutti quelli che potevano muoversi andarono al castello.

NARR. Erano tanti e così entusiasti che all'improvviso il castello, le mura, i fossi, gli stendardi, le bandiere divennero di colore rosso azzurro e bianco.

E le guardie anche.

Allora il re cadde all'indietro una sola volta, ma così forte che non si rialzò più.

Il re del paese vicino che guardava dall'alto della sua torre disse:

SECONDO RE: Ma cosa è successo?

Il grande re del piccolo paese ha cambiato colore dei suoi stendardi.

Invierò i miei emissari a vedere cosa diavolo è successo.

CORO: Che cosa è successo? Che cosa è successo?

NARR. Domandarono gli emissari, quando furono in presenza del re.

Ma il grande re del piccolo paese era talmente ammaccato che non poteva rispondere.

Allora uno disse

SUDDITO UOMO: Io stavo seduto sulla porta di casa, prendevo il fresco guardando il cielo, e vidi passare una colomba rossa azzurra e bianca...

CORO: Avvertiremo il nostro re, c'è il pericolo che gli succeda lo stesso!

NARR. Gli emissari del paese vicino partirono al galoppo.

volti delle guardie

marcetta festosa

processione colorata

zoom sui particolari

musica festosa

*processione
zoom di particolari*

*fermo sugli
stendardi*

*rumore del re
che cade*

re che cade e sta

re che guarda p.p.

2 emissari a cavallo

re a terra

2 emissari a cavallo

*uomo seduto con la
testa in su*

2 emissari a cavallo

*rumore di
cavalli al*

particolare zoccoli

Ma i cavalli che avevano ormai gli zoccoli dipinti mentre galoppavano pitturavano le strade di rosso azzurro e bianco...	<i>galoppo</i>	
Ma furono i colombi quelli che arrivarono per primi al paese vicino.	<i>musichetta</i>	<i>volo di colombi colorati</i>
E uno che era seduto sulla porta di casa, prendendo il fresco, li vide passare e disse:		<i>uomo seduto con la testa in su</i>
SUDDITO UOMO: Toh! Come sono belli! Pitturerò la mia casa di rosso azzurro e bianco...		<i>volo di colombi colorati</i>
NARR. E così fece... e la storia non finisce qui, da un'altra parte torna a cominciare.	<i>musica festosa</i>	<i>paese colorato zoom su particolari totale sfocato fine</i>

VOCE F.C. Ancora oggi ci sono molti paesi governati da dittatori che come il re di questo racconto comandano alla gente tutto quello che deve fare e la gente non è libera.
 Uno di questi paesi è l'Uruguay.
 Gli autori di questo libro vissero molto tempo in Uruguay.
 Questo racconto fu scritto pensando a questo paese.
 I colori rosso azzurro e bianco furono i colori della bandiera di Artigas, il liberatore dell'Uruguay e sono anche i colori del movimento «Frente Amplio» che adesso è proibito.
 E' proibito dire la verità; e lottare per la organizzazione del progresso del popolo.
 Ma la verità ha le ali, e non c'è re, generale o dittatore che la possa fermare a lungo.

* Titolo originale «El pueblo que no queria ser gris» di Beatriz Doumerc e Ajax Barnes

** Tutte le musiche vanno scelte nel repertorio dei canti di liberazione sud-americani.

**del Centro Giovanile di Piazza
dell'Ateneo Salesiano in Roma**

teatro

Come avevo promesso vi mando il canovaccio del lavoro messo in scena dai ragazzi del gruppo Welcome del centro giovanile di Piazza dell'Ateneo Salesiano 1 in Roma. Mi sembrano importanti le riflessioni emerse anche da discussioni fatte assieme, prima e dopo lo spettacolo.

L'idea è nata da un long-playing: utilizzare le canzoni del «Burattino senza fili» di Bennato e costruirci addosso tutta una storia. Il canovaccio che è stato alla base di queste prime repliche non ha sfruttato in profondità l'idea, e questo lo si può notare leggendo il copione e ascoltando tutto il disco. Il lavoro si è mosso all'insegna del divertimento gratuito, e poi ci si è accorti che tra le mani c'era molto di più che un divertimento!

Le mie proposte all'autore (Massimo Morga, un ragazzo di 17 anni, molto dotato di capacità espressiva) e al gruppo sono state queste:

— *si può fare della storia di Pinocchio la presentazione della situazione giovanile attuale, cercando di elaborare meglio situazioni e personaggi. Si tratta di accogliere gli stimoli delle canzoni di Bennato, e di andare anche più in là.*

La fata può divenire il bisogno di fantasia, del gratuito, del nuovo; Geppetto e mastro Ciliegia sono gli adulti sicuri; la guardia può avere uno spazio maggiore, così come il maestro; la scena dell'impatto di Pinocchio con la scuola può essere curata molto di più; si può dare una carica simbolica più esplicita ai burattini, a Mangiafuoco e al gatto e la volpe... Dovrebbe essere recuperata la figura del grillo parlante, eventualmente anche soltanto come voce fuori campo, la voce di chi già tutto, ha visto tutto, non sbaglia mai... Interessanti anche le figure dei sapienti. Così anche la parte del Menestrello...

— *Si potrebbe prendere in considerazione l'idea di «rovesciare» la storia: Pinocchio, grazie alla fata, è l'unico essere in carne ed ossa, mentre gli altri, poco o tanto, si muovono tutti come burattini. Le fughe di Pinocchio sono tutte tentativi di non finire burattino pure lui.*

— *Il lavoro meriterebbe una cura particolare per quanto riguarda la gestualità, il movimento dei personaggi, specie se si accettasse l'idea appena espressa sopra. Ad ogni modo va risolto con gusto il tempo delle canzoni: non si può accettare che tutti i presenti in scena facciano solo gli «spettatori».*

— *Anche a livello di costumi la ricerca può essere approfondita, ricorrendo a forme semplici, ma espressive: non costa molto dare un tono di qualità a tutta la messa in scena.*

Sono convinto che il materiale che vi mando costituisce una base molto stimolante per un lavoro di gruppo. E speriamo serva a qualcuno, almeno l'idea che la stessa operazione la si può fare con altri long-plays.

Franco Lever

PINOCCHIO'S PARODY: ovvero la storia di un burattino quasi bambino

Personaggi (in ordine di apparizione):

Pinocchio, Geppetto, Menestrello, Fata, Mastro Ciliegia, ragazza, scolari, maestro, burattini, Mangiafuoco, Volpe, Gatto, gente, guardia, Dotti Medici e Sapianti, damigelle.

Scenografia:

non cambia mai, quindi deve essere capace di ambientare tutte le situazioni che vi appaiono: elementi simbolici. Importante l'uso espressivo delle luci.

Musica:

i testi e le musiche utilizzati sono tratti dal Long-playing di Bennato. Come sigla iniziale e finale ampia libertà.

Canovaccio:

SCENA 1

Geppetto sta scolpendo un burattino. Parla tra sé e sé, giustificando il lavoro che fa: cerca compagnia vera, almeno in un pezzo di legno. Dopo un po' s'accorge che gli manca un attrezzo e lo va a cercare.

SCENA 2

Menestrello: lo si può vestire come meglio si crede. Ha il ruolo di stabilire i collegamenti, anticipare situazioni, commentarle. Curare le luci. Canta accompagnandosi con una chitarra (*sull'aria della Guerra di Piero, di Fabrizio De Andrè*):

A questo punto arriva la fata — che di nascosto fa una magia con la bacchetta di raso viola — a Pinocchio dà la parola.
Il Burattino tutto contento — ringrazia la fata per la magia ma non si avvede che con Ciliegia — mastro Geppetto ritornerà.

SCENA 3

La fata: ha un tono sbarazzino, distratta, tutta fantasia... Entra in scena cercando gli occhiali; urta il burattino; lo crede vivo e per smuoverlo gli dà uno schiaffetto; si accorge che è di legno. Decide di intervenire e dargli la parola. Cerca di ricordarsi le parole magiche, le pronuncia, suona in una trombetta: il miracolo. Il burattino però balbetta vistosamente. La fata rimedia ripetendo la formula e soffiando due volte. Però a Pinocchio la parola non basta: chiede il movimento. La fata cerca di organizzarsi per il nuovo intervento, quando si sentono arrivare delle persone. Promette di tornare.

SCENA 4

Geppetto ha trovato la raspa. Sta per rimettersi al lavoro, quando bussano ed arriva mastro Ciliegia: il tipico amico scroccone. Geppetto si aspetta il motivo vero della visita, e intanto fa buon viso... Si rimette al lavoro, mentre Ciliegia fa commenti non entusiasti... Battibecco. Per chiudere la storia Geppetto gli domanda che cosa è venuto a chiedere. Ovviamente è un altro attrezzo (*già ne ha chiesti in «prestito» molti altri e non sono tornati*): lo scalpello. Impossibile perché Geppetto lo sta utilizzando. «Come non detto!».

Geppetto riprende a lavorare: solo che Pinocchio ora ha sensibilità e la parola, sicché urla e offende Geppetto (*pur rimanendo immobile*). Geppetto crede che sia mastro Ciliegia. Litigio. Si calmano. La cosa si ripete, finché su tutte le furie Geppetto caccia l'amico. Escono entrambi, litigando.

SCENA 5

Menestrello

Come d'incanto rientra la fata — Lei vuol bene al burattino che se la guarda tutto contento — La fata sorride — e gli dà il movimento. Rimane stupito il nostro Pinocchio — Ora parla e si muove e cammina. Ma la fata, la fata turchina è buona, simpatica e anche carina!

SCENA 6

La fata con il manuale delle formule magiche: è alla ricerca della formula giusta. Fa il miracolo con messa in scena opportuna. Pinocchio riprende a muoversi, passando da movimenti «legnosi» a movimenti più ampi. E' fuori di sé: parla, dice che cosa prova. E' convinto che ora può fare tutto: vedere, camminare, correre, «toccare»... Guarda la fata, questa intuisce le intenzioni e scappa. Pinocchio non la raggiunge, e sconsolato si siede al posto di prima.

SCENA 7

Geppetto rientra ancora infuriato. Cerca lo scalpello. Gira le spalle a Pinocchio: questi si alza, raccoglie lo scalpello e glielo porge, dicendo: «Tieni, è questo lo scalpello che cerchi?». Geppetto risponde «grazie» e poi, accorgendosi..., sviene. Pinocchio lo rianima lo mette sulla sedia. Racconta l'accaduto. Gioia. Progetti sul futuro. Decisione di mandarlo a scuola.

SCENA 8

Menestrello

Corre Pinocchio verso la scuola — è animato da buone intenzioni a scrivere vuole imparare — analfabeta non vuole restare. Ma in questa storia cari signori — cose tremende accadono già una ragazza arriva di corsa — e Pinocchio a scuola non va.

SCENA 9

Entrano gli scolari: siamo sulla porta della scuola. Si parla di feste, di interrogazioni. C'è chi incita allo sciopero. Pinocchio arriva, non è entusiasta di andare a scuola, ma per Geppetto..., si presenta (*risate e inizi di prese*

in giro). Utile il tema dello sciopero. Arriva il maestro con una bacchetta in mano. Suona la campanella; tutti in scuola; una ragazza si ribella: vuole lo sciopero, interviene il maestro con la bacchetta. Rimane Pinocchio con il suo libro. Prima che si decida ad entrare arriva di corsa una ragazza che lo convince che è molto più bello andare al teatro di Mangiafuoco. Non ci sono i soldi? La ragazza compera per due soldi il libro di Pinocchio.

SCENA 10

Menestrello

Questa è la storia di un burattino — che andando a scuola un bel mattino senza pensarci non volle entrare — e se ne andò a passeggiare!
Attento Pinocchio non ti conviene — in quel teatro c'è Mangiafuoco
uomo cattivo e prepotente — ti condiziona anche la mente.

SCENA 11

Entrano i burattini: si muovono come se qualcuno tirasse i fili sopra di loro. Commentano la loro situazione, maledicendo il giorno in cui sono entrati in quel teatro. In evidenza la crudeltà di Mangiafuoco. Entra Pinocchio. I burattini gli danno del pazzo. Pinocchio chiede spiegazioni. *Canzone: Mangiafuoco di E. Bennato*, cantata da un burattino.

MANGIAFUOCO

Non si scherza, non è un gioco
sta arrivando Mangiafuoco
lui comanda e muove i fili
fa ballare i burattini

State attenti tutti quanti
non fa tanti complimenti
chi non balla, o balla male
lui lo manda all'ospedale

Ma se scopre che tu i fili non ce l'hai
se si accorge che il ballo non lo fai
allora sono guai — e te ne accorgerai
attento a quel che fai — attento ragazzo
che chiama i suoi gendarmi
e ti dichiara pazzo!...

C'è un gran ballo, questa sera
ed ognuno ha la bandiera
marionette, commedianti
balleranno tutti quanti

Tutti i capi di partito
e su in alto Mangiafuoco,
Mangiafuoco fa le scelte
muove i fili e si diverte

Ma se scopre...

C'è una danza molto bella
tra Arlecchino e Pulcinella
si riempiono di calci

si spaccano le ossa
Mangiafuoco sta alla cassa
Mangiafuoco fa i biglietti
tiene i prezzi molto alti
non c'è altro concorrente
chi ci prova se ne pente!...

SCENA 12

Arriva Mangiafuoco. Fuga precipitosa, con ruzzolone in scena. I burattini escono un po' proteggendo la fuga di Pinocchio.

SCENA 13

Menestrello

Fugge Pinocchio dal triste teatro — come il vento corre veloce
purtroppo non sa il poverino — ora lo aspetta un tiro mancino
In un paese di campagna — fra gente povera e contadini
lo stanno aspettando dietro le porte — quei brutti ceffi del Gatto e la Volpe.

SCENA 15

Entra gente: bambini, scolari... Ad libitum. Entra un tipo piuttosto strano, con megafono: sfilata sulla testa la maschera di volpe. Grida alla gente di avvicinarsi, promette mari e monti, per quattro monete garantisce il successo. Ogni volta che termina la frase si ferma e parlando sottovoce «Gatto! botta!...». Non ricevendo risposta, si gira e urlando al Gatto (porta la maschera del gatto come l'altro quella della volpe) di avvicinarsi. (*La scena si rifà un po' allo Zampanò di Fellini, le cui gesta sono accompagnate dal rullo del tamburo di Gelsomina*). Il Gatto porta un vecchio tamburo, sul quale interviene a tempo e fuori tempo. Discorso. E' arrivato anche Pinocchio. Arriva la Guardia che con modi bruschi fa sfollare tutti. Pinocchio rientra protestando contro l'abuso di potere. Il Gatto e la Volpe tentano con lui che sembra interessato.

Canto: Il Gatto e la Volpe.

IL GATTO E LA VOLPE

Quanta fretta, ma dove corri, dove vai
se ci ascolti per un momento, capirai
lui è il gatto, ed io la volpe, stiamo in società
di noi ti puoi fidare...

Puoi parlarci dei tuoi problemi, dei tuoi guai
i migliori in questo campo, siamo noi
è una ditta specializzata, fa un contratto e vedrai
che non ti pentirai...

Noi scopriamo talenti e non sbagliamo mai
noi sapremo sfruttare le tue qualità
dacci solo quattro monete che ti iscriviamo al concorso
per la celebrità!...

Non vedi che è un vero affare
non perdere l'occasione

se no poi te ne pentirai
non capita tutti i giorni
di avere due consulenti
due impresari, che si fanno
in quattro per te!...

Avanti non perder tempo, firma qua
è un contratto, è legale, è una formalità
tu ci cedi tutti i diritti
e noi faremo di te
un divo da hit parade!...

Quanta fretta, ma dove corri, dove vai
che fortuna che hai avuto ad incontrare noi
lui è il gatto, ad io la volpe, stiamo in società
di noi ti puoi fidare!...

Pinocchio si dichiara disponibile. Però è tardi. Il contratto lo firmerà domani. I due pur di non insospettire Pinocchio accettano. Si «accampano». Quando i due russano, Pinocchio si alza e sta per scappare: inciampa. Si svegliano. Fuga e inseguimento: i tre si rincorrono correndo sempre sullo stesso posto; la Volpe e il Gatto si avvicinano e si allontanano tra loro, senza mai raggiungere Pinocchio. Musica. Pinocchio scappa fuori. I due lo seguono. Dopo un attimo rientrano affranti. Riprendono fiato, si scambiano grandi accuse. Minaccia di sciogliere la società.

SCENA 16

Menestrello

Anche da questi riesce a fuggire — per mille strade va il nostro eroe sotto la pioggia, la neve, la brina — rimpiange Geppetto e la fata Turchina. Certo non sa il Burattino — quali pericoli affronterà adesso è il turno — state attenti — dei dotti, medici e sapienti.
(*Rimane in scena*)

SCENA 17

Entra Pinocchio. Respira appena per il gran correre. Rimpiange il male fatto... vorrebbe tornare dalla fata e da Geppetto. Sviene per la stanchezza. Entrano i dotti: grandi mantelli neri, grandi cappelli. Parlano difficilissimo. Poi uno di loro inciampa nel corpo di Pinocchio e tutta la loro attenzione si riversa sul burattino. Iniziano a parlare, a fare ipotesi e apprezzamenti chiaramente non dicendo nulla di serio sulla figura di Pinocchio. (*Per questi discorsi vedere il testo della canzone di Bennato*).

Poi alternandosi cantano la canzone di Bennato *Dotti medici e sapienti*: il menestrello canta il ritornello.

Verso la fine della canzone entra non visto un ragazzo che canta le ultime due strofe ed aiuta Pinocchio a scappare di nuovo.

Escono tutti.

DOTTI, MEDICI E SAPIENTI

E nel nome del progresso
il dibattito sia aperto

parleranno tutti quanti
dotti, medici e sapienti.

Tutti attorno al capezzale
di un malato molto grave
anzi già qualcuno ha detto
che il malato è quasi morto.

Così giovane è un peccato
che si sia così conciato
sia data la parola
al rettore della scuola.

Sono a tutti molto grato
di esser stato consultato
per me il caso è lampante
costui è solo un commediante!

No, non è per contraddire
il collega professore,
ma costui è un disadattato,
che sia subito internato!

Al congresso sono tanti
dotti, medici e sapienti,
per parlare, giudicare
valutare e provvedere,
e trovare dei rimedi,
per il giovane in questione.

Questo giovane malato
so io come va curato
ha già troppo contagiato
deve essere isolato!

Son sicuro ed ho le prove
questo è un caso molto grave
trattamento radicale
prima che finisca male!

Mi dispiace dissentire
per me il caso è elementare
il ragazzo è un immaturo
non ha fatto il militare!

Permettete una parola, io non sono mai andato a scuola
e fra gente importante, io che non valgo niente
forse non dovrei neanche parlare.

Ma dopo quanto avete detto, io non posso più stare zitto
e perciò prima che mi possiate fermare
devo urlare, e gridare, io lo devo avvisare,
di alzarsi e scappare anche se si sente male,
che se si vuole salvare, deve subito scappare!

SCENA 18

Menestrello

Ancora una volta riesce a fuggire — è stanco di correre vorrebbe morire

ma alla fatina (poco distante) — arriva di corsa tutto ansimante.
La fatina lo accoglie contenta — ed ascolta le sue avventure
ed infine come una mamma — da Geppetto lo porterà.

SCENA 19

Entrano due damigelle (*sono personale di servizio della fata*): portano due sedie. Le spolverano, si siedono e leggono tutte estasiare un fotoromanzo esclamando frasi del tipo «e lui la bacia con violenza» «com'è carino!»
Fondo musicale...!

Entra la fata che cerca gli occhiali. Si accorge di averli in mano: li infila e vede le sue damigelle. Le rimprovera e le manda a lavorare. Sequestra sdegnosa il giornale che lei stessa sfoglierà con interesse crescente, ripetendo le frasi delle damigelle.

Entra un uomo in frac che canta *La fata di Bennato*.

LA FATA

C'è solo un fiore in quella stanza
e tu ti muovi con pazienza
la medicina è amara ma
tu già lo sai che la berrà

Se non si arrende tu lo tenti
e sciogli il nodo dei tuoi fianchi
che quel vestito scopre già
chi coglie il fiore impazzirà

Farà per te qualunque cosa
e tu sorella e madre e sposa
e tu regina o fata, tu
non puoi pretendere di più

E forse è per vendetta
e forse è per paura
o solo per pazzia
ma da sempre
tu sei quella che paga di più
se vuoi volare ti tirano giù
e se comincia la caccia alle streghe
la strega sei tu.

E insegui i sogni da bambina
e chiedi amore e sei sincera
non fai magie, né trucchi, ma
nessuno ormai ci crederà

C'è chi ti urla che sei bella
che sei una fata, sei una stella
poi ti fa schiava, però no
chiamarlo amore non si può
C'è chi ti esalta, chi ti adula
c'è chi ti espone anche in vetrina
si dice amore, però no
chiamarlo amore non si può.

SCENA 20

Rientrano le damigelle ad avvisare che è arrivato Pinocchio. La fata non capisce subito, poi resta un po' turbata dalla commozione. Si aggiusta un po'. Pinocchio rientra a braccetto delle damigelle, dando dei baci ora all'una ora all'altra. Rimasto solo con la fata le racconta tutte le avventure passate, via via comportandosi con lo stile di un «latin lover», o per meglio dire di un «provolone»: intervalla il racconto con tentativi di approccio, respinti decisamente dalla fata, che rimane interdetta. Poi chiede di essere riaccomagnato da Geppetto. Fattasi fare un mondo di promesse, la fata accetta di accontentarlo.

Escono di scena.

SCENA 21

Le damigelle: spettegolano sulla fata e Pinocchio. Lasciano solo una sedia.

SCENA 22

Menestrello

Verso la casa di mastro Geppetto — con la fata Pinocchio cammina
è tanto triste purtroppo non sa — che molto triste è il suo papà.

Nella baracca con una pipa — il pover'uomo da solo sta
ma cari signori, state a vedere — cosa adesso succederà.

SCENA 23

Entra Geppetto con la pipa in bocca. E' molto triste: va chiedendosi il perché dell'abbandono da parte di Pinocchio.

Intaglia un pezzo di legno per costruirsi una bambola e giura che questa volta starà attento che non compaiano fate da quelle parti. Intanto Pinocchio arriva, introdotto in scena dalla fata che scompare. Abbracci commossi. Alla domanda perché se ne sia andato Pinocchio risponde che voleva «sapere». Geppetto canta: *Quando sarai grande di Bennato*.

QUANDO SARAI GRANDE

Il vuoto e poi
ti svegli e c'è
un mondo intero
intorno a te

ti hanno iscritto
a un gioco grande
se non comprendi
se fai domande

Chi ti risponde
ti dice: è presto
quando sarai grande
allora saprai tutto...

Saprai perché, saprai perché
quando sarai grande
saprai perché...

E allora osservi
gli altri giocare
è un gioco strano
devi imparare,

devi stare zitto
solo ascoltare
devi leggere più libri
che puoi, devi studiare,

è tutto scritto
catalogato
ogni segreto
ogni peccato

Saprai perché, saprai perché
quando sarai grande
saprai perché...

Finita la canzone entrano tutti in scena.

BURATTINO SENZA FILI parole e musica di **EDOARDO BENNATO**
Prodotto dalla **DISCHI RICORDI S.P.A.**
Edizioni **MODULO UNO**

FOTO-INSERTO

1-2. IL VILLAGGIO: progetto n. 2 per un lavoro sulla transizione.

Spettacolo di parola, musica e mimo della Cooperativa Teatro dell'Arca di Forlì.
E' la storia del popolo che vive il dramma della perdita di valori, di senso e di
unità, alla ricerca di un nuovo progetto di vita.

3-4 L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI

di Ermanno Olmi

Il film delle radici, del ritorno alla terra, alle memorie dell'infanzia, in una ricerca
del tempo perduto.

5-10 IL POPOLO CHE NON VOLEVA ESSERE GRIGIO

Una favola latinoamericana raccontata in videotape dai giovani del laboratorio A.
«La verità ha le ali, e non c'è re, generale o dittatore che la possa fermare a lungo».

IN COPERTINA

L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI

La moglie Batistina, Teresina e Minek, il figlio scolaro.

EG78fo
togra
fia**UN CONCORSO
FOTOGRAFICO****"giovani: angoscia
e speranza"**

«GIOVANI: angoscia e speranza» è il tema del primo CONCORSO FOTOGRAFICO indetto da EG '78 con il patrocinio della «Regione Lombardia» e del «Comune di Milano».

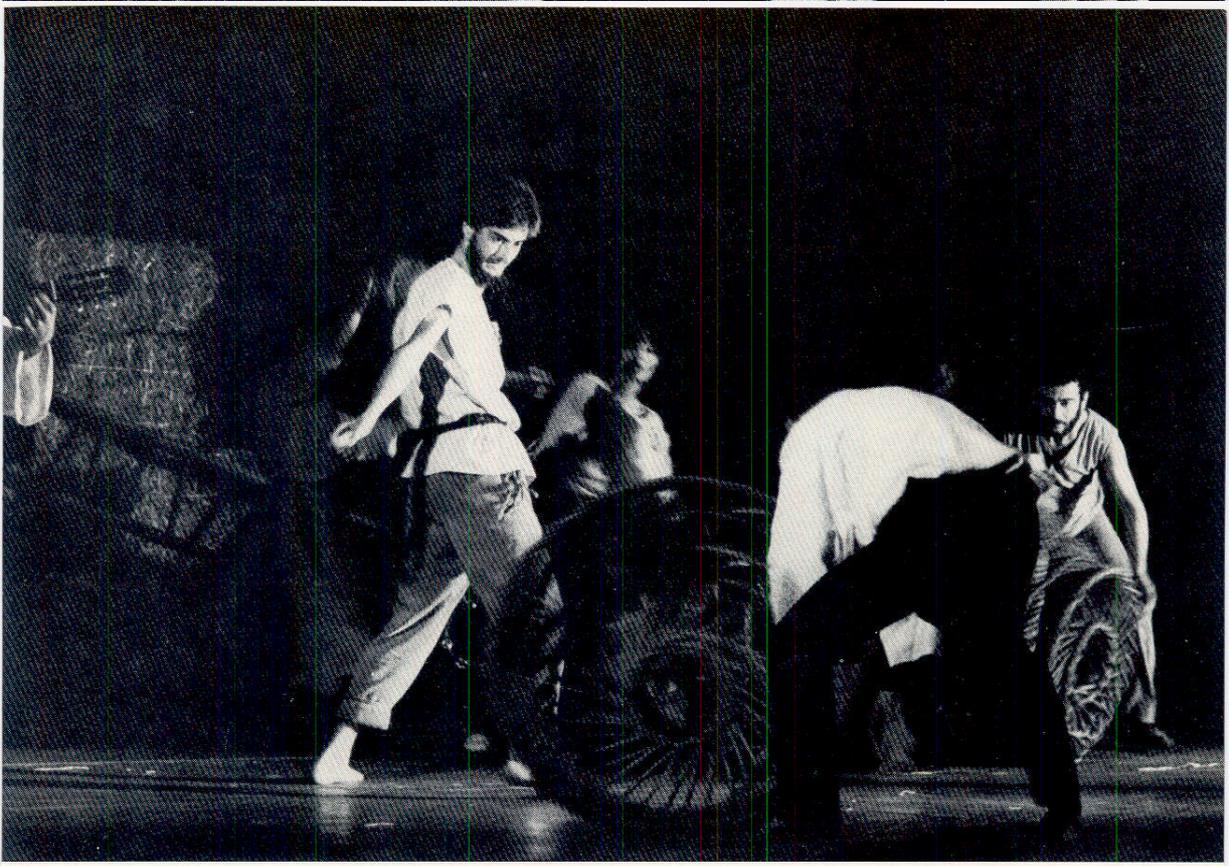
Può partecipare chi riesce a vedere attraverso l'obiettivo e a riprodurre su fotografia in bianco-nero o a colori i due stati d'animo che caratterizzano i giovani d'oggi: l'angoscia e la speranza.

Il perché dell'angoscia giovanile che diventa bloccaggio psicologico e sociale, rabbia e violenza, si può individuare nell'attuale mancanza di senso, nella paura di un domani vuoto di prospettive; nell'esperienza quotidiana di inutilità, emarginazione, strumentalizzazione; nella caduta dei miti, nella crisi dell'ideologia e morte di ogni utopia. Ma questa loro angoscia è anche una domanda di senso, un bisogno di vivere nuovo.

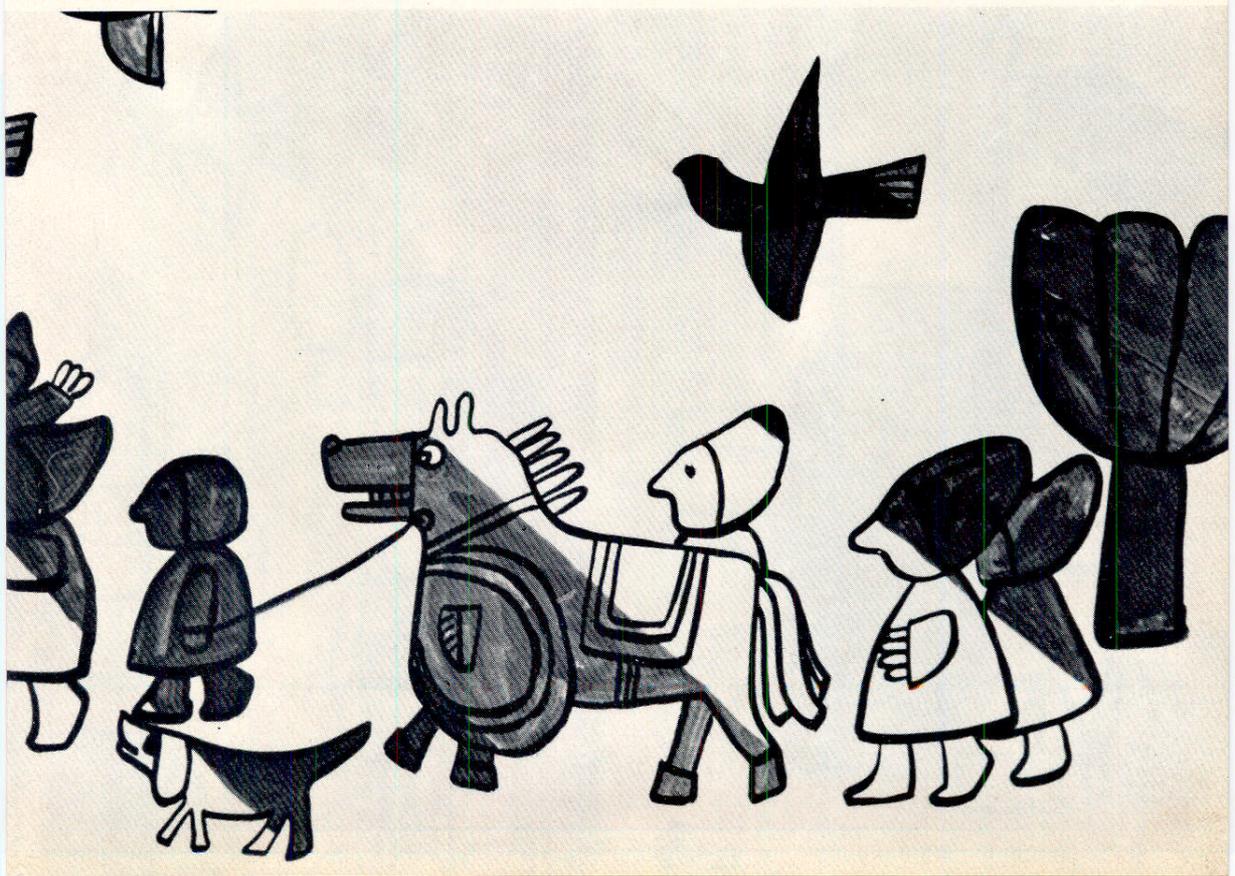
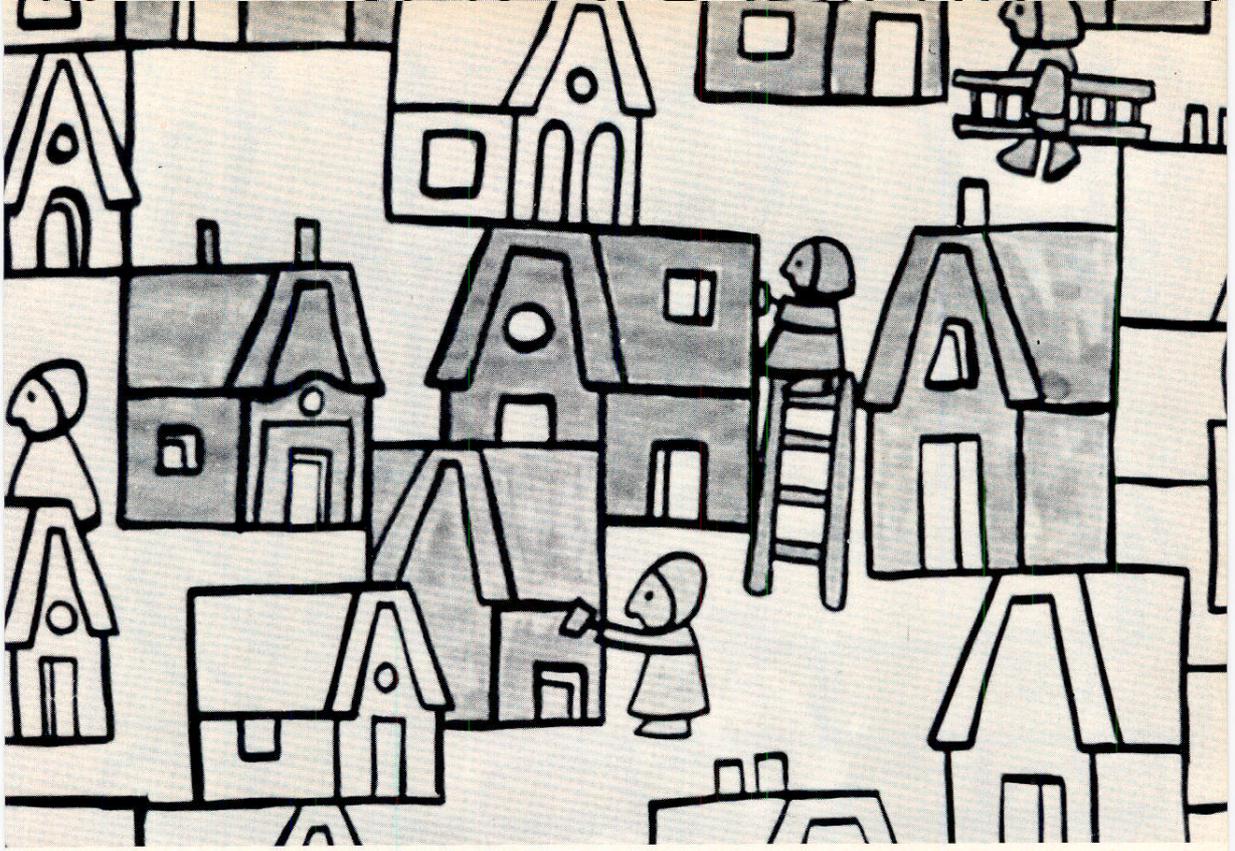
Le esperienze tentate dai giovani contengono una risposta, una speranza, un progetto per una nuova qualità di vita in cui viene recuperato il «personale» con rinnovati rapporti umani e sociali; i valori della giustizia, dell'amore, del sesso, dell'autenticità; un originale senso morale che condanna l'individualismo anticomunitario, ed un collettivo spersonalizzante.

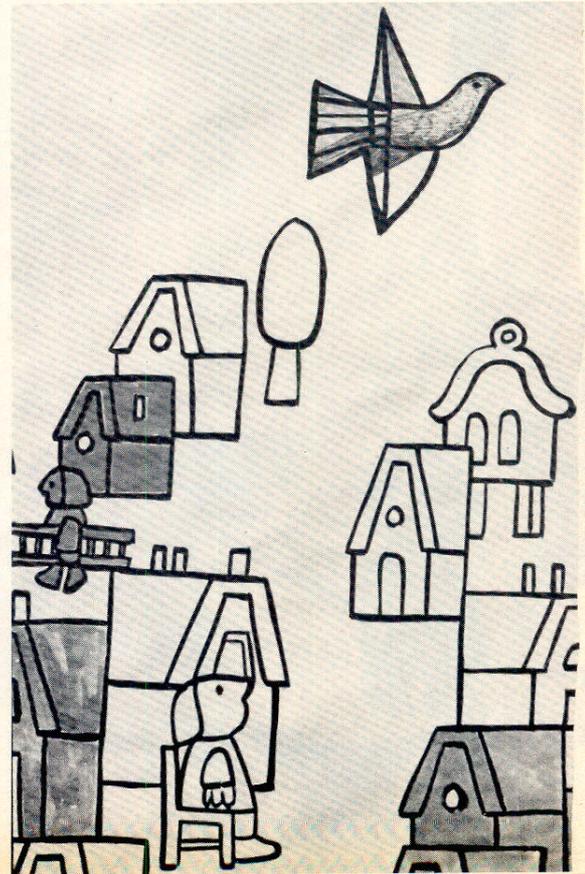
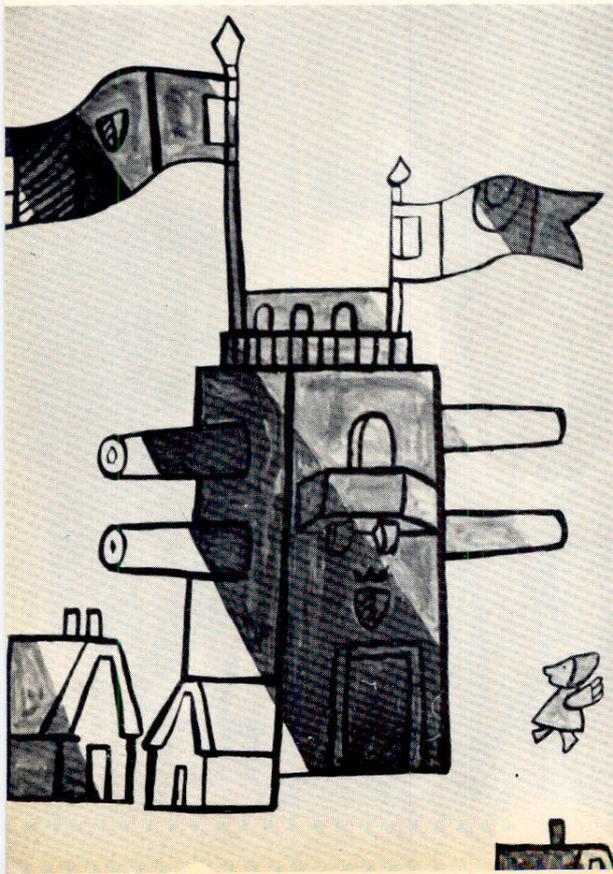
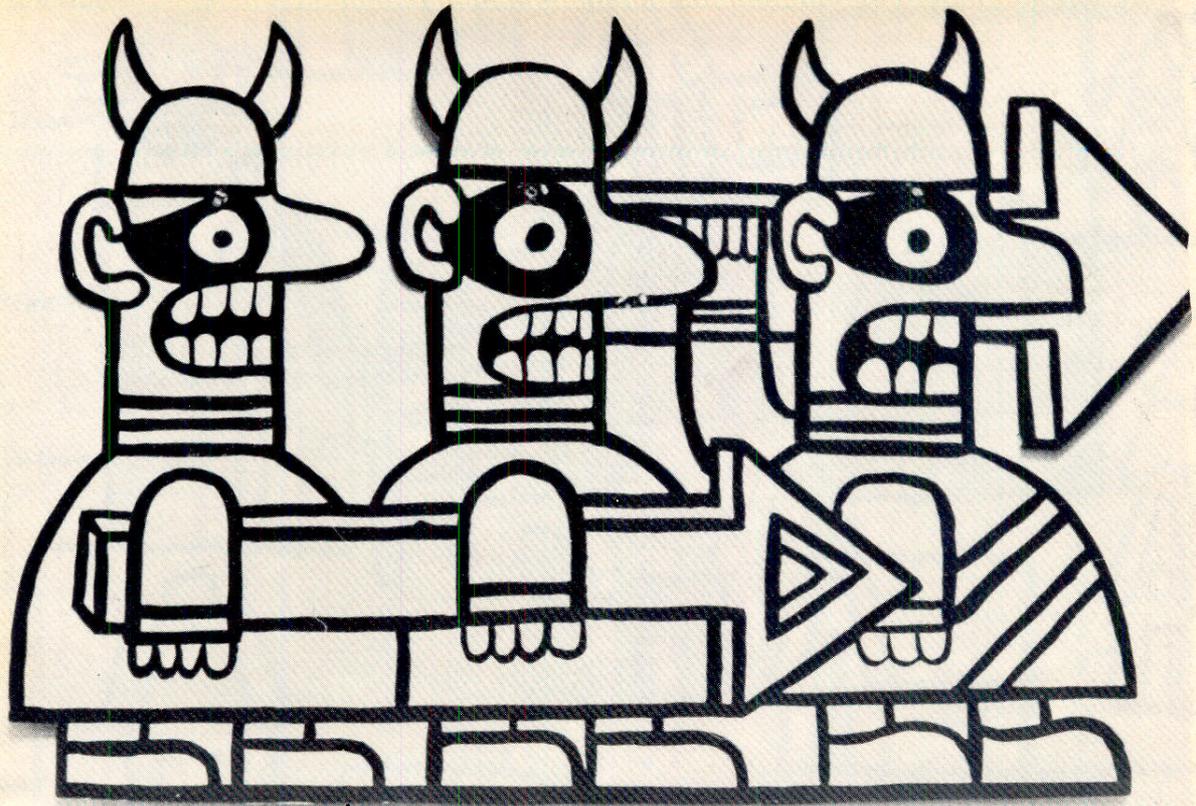
REGOLAMENTO

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 sono nove per ogni categoria.
 5. Oltre alle diciotto fotografie premiate, la Giuria ne segnerà 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 previo accordo con l'autore.
 11. La partecipazione al concorso implica l'accettazione incondizionata del presente regolamento.

I PREMI DEL CONCORSO FOTOGRAFICO

Il premio sarà assegnato ai primi tre di ogni sezione (bianconero, colore, diacolor), in eguale valore per le due categorie (fino al 18° anno di età e oltre il 18° anno di età):

- 1° Medaglia d'oro più lire 100.000
- 2° Medaglia d'argento più lire 100.000
- 3° Medaglia di bronzo più lire 25.000

EG78
audio
visi
vi

DALL' ALBUM DI FAMIGLIA AL DIATAPE

Come "partire" con un audiovisivo

Paola Dell'acqua & gruppo "Espressione AV"

Le richieste dei lettori ci spingono ad allargare ulteriormente gli interessi della rivista: da questo numero una rubrica sugli audiovisivi.

AUDIOVISIVI E GRUPPO

Vi sono strumenti e programmi soltanto AUDIO (dischi, registrazioni magnetiche, radio) o soltanto VIDEO (lavagna luminosa, epi(dia)scopio, fotografia, diapositiva, filmine, microfiches, film muto, film uniconcettuale); e vi sono gli AUDIOVISIVI (sistemi integrati ottenuti dall'unione di elementi precedentemente elencati; e in più, film sonoro e TV).

In realtà, intendiamo per audiovisivi (cfr. J.P. Gourévitch) «tutte le tecniche sia di conservazione-trascrizione della luce e del suono, sia di trasporto e distanza dell'informazione visiva e sonora, con possibilità di riproduzione» (e quindi apparecchiatura, supporto, canale, linguaggio, messaggio, ecc.).

Noi pensiamo soprattutto ai gruppi giovanili, ai gruppi-classe, ai circoli culturali-ricreativi... Le nostre preferenze vanno, quindi, a quegli strumenti che aiutano a comunicare realmente tra persone e che, adattandosi alle esigenze di un gruppo, vengono chiamati «media di gruppo», «media leggeri», «mini-media». Tali strumenti hanno la caratteristica di essere «leggeri» per:

1. il peso (facilmente trasportabili, maneggevoli, non ingombranti);
2. l'uso e la manutenzione (non sofisticati, accessibili a chiunque);
3. il costo sia dello strumento che del materiale d'impiego (pellicole, nastri...).

Tale famiglia comprende: la foto, la diapositiva, il disco, la lavagna luminosa, il registratore a cassette, il super 8, il VTR portatile... Il tuo gruppo usa macchine audiovisive (e il relativo linguaggio) oppure la parola ha una funzione assoluta, dominando incontrastata ed escludendo ogni altra modalità di comunicazione? Non è possibile, oggi, restare esclusi dal «circuitto elettrico-elettronico» e questa rubrica vuole proprio dare una mano a te ed al tuo gruppo in questo settore.

Un gruppo può forse iniziare il contatto con gli audiovisivi acquistando il programma già fatto (diatape, super 8, ecc.). Ma noi sollecitiamo il gruppo perché PRODUCA da sé gli audiovisivi di cui ha bisogno. L'aspetto CREATIVO va privilegiato all'interno di questa nostra «civiltà dei consumi» (di marmellata come di film, di sigarette come di TV): l'industria culturale ci vorrebbe «spettatori» passivi, recettori taciti e condisendenti dei suoi prodotti.

Nel campo dei «media per il gruppo» si superano, oltre alla passività, due altre situazioni ugualmente inaccettabili.

— Innanzitutto l'industria degli audiovisivi separa quattro settori che invece vanno lasciati ben integrati (pena la spersonalizzazione e la frustrazione degli operatori del settore): ideazione, realizzazione, produzione, fruizione.

— In secondo luogo, sempre l'industria degli audiovisivi spinge così tanto la tecnicizzazione da riservare gli audiovisivi agli «addetti ai lavo-

ri»; favorendo il dilettantismo, mantiene il distacco dai «professionisti» e ISOLA le persone perché la ricerca e la produzione dei «dilettanti» non hanno distribuzione né comunicazione. L'industria culturale tende infatti a lasciar cadere dalla sontuosa tavola imbandita soltanto qualche briciola per il dilettantismo e l'improvvisazione: il problema quindi (e l'impegno) è di tramutare un fatto sporadico (cioè, il produrre audiovisivi) in elemento culturale comune (cfr. M. Giacomantonio).

In questo numero ci interessiamo delle diapositive e del loro montaggio.

QUASI TUTTO SULLE DIAPOSITIVE

In questa parte vedremo innanzitutto quattro modi per «iniziare» a montare delle diapositive; spiegheremo, poi, brevemente come stendere una sceneggiatura, e infine accenneremo al diatape.

Modi diversi per «partire»

Se il tuo gruppo non ha mai prodotto un audiovisivo, può trovare situazioni-motivi diversi per iniziare la propria attività audiovisiva. Te ne indichiamo alcuni come esempio-stimolo.

1. Un problema, senza foto

Nel tuo gruppo si discute, per esempio, sugli armamenti, gli eserciti, la leva militare, ecc. Vi documentate con statistiche, pareri, prese di posizione (che serviranno poi per l'audio). Acquistate diapositive già in commercio (per esempio, presso l'Editrice Elle Di Ci, nove diapositive recanti la sigla Hp 59 come risulta dal catalogo dell'Editrice). Ora è possibile organizzare un breve programma, con «immagini» non vostre e audio vostro. Potrete inserire vostre diapositive con statistiche, diagrammi, ecc. Sono da evitare, assolutamente, le lungaggini dell'audio su di ogni singola diapositiva.

2. Foto non collegate

Vi trovate ad avere a disposizione delle diapositive scattate per esempio l'estate scorsa, ma non collegate fra di loro. Si può allora inventare un filo conduttore, un'idea che presieda al montaggio audiovisivo.

Un esempio facile. Il gruppo (o il «fotografo») è stato nelle zone de L'Aquila ed ha anche scat-

tato delle diapositive del Fucino. Si preparano altre diapositive con il solito Gigino Caposcari-chi che parte dalla sede del gruppo (canoa sull'auto) per andare a vogare sul lago del Fucino. Nel viaggio si usano le diapositive descrittive scattate nell'aquilano. Sorpresa di Gigino nel non trovare il lago (terzo d'Italia per estensione ma prosciugato giusto cent'anni fa). Descrizione del Fucino attuale: coltivazioni, canali della bonifica, cambiamento di clima a seguito del prosciugamento, antenna di Telespazio (27 m di diametro!), ecc. Gli «inserti» di Gigino (stizzito per non riuscire a trovare il lago, incuriosito per la risposta di gente del loco, con la fotocamera in mano mentre documenta la conca) sono inquadrature dal basso (scattate anche solo fuori casa: il cielo non ha notevoli differenze!) con eventuali particolari di canoa sull'auto e interlocutori del quartiere). Gigino, con il suo «viaggio-scoperta», diviene il «filo conduttore» del montaggio audiovisivo.

Quest'esempio assai semplice, si fa complesso quando l'argomento da organizzare è un problema di proporzioni considerevoli. Per esempio, la situazione dei trasporti pubblici su rotaia in superficie a Milano, oppure nel quartiere, con diapositive già scattate che il Centro Giovanile mette a disposizione. Il filo conduttore potrebbe essere sonoro (rilevando le caratteristiche «sonore» dei tram milanesi): una frase musicale da riprendere in ogni «punto forte» dell'argomento, unitamente allo scampannellare del tram, a tempo con la musica.

Nel caso di diapositive già scattate, occorre essere severi nello scartare quelle non ben riuscite: il gruppo fruitore ricorderà le due diapositive sfocate o buie, più che le altre venti eccellenti.

3. Previsto, ma non deciso

Nelle prime due ipotesi, ora esposte, le diapositive erano già state scattate «a caso». Vediamo ora che cosa può succedere quando si decide un audiovisivo e si scattano poi le diapositive, appositamente.

Innanzitutto, si può prevedere il montaggio, senza deciderlo in anticipo in maniera rigida. Si parte per un viaggio, un *reportage*, una messa in scena, con un'idea di ricerca preliminare; a mano a mano che si procede con la realizzazione fotografica, quest'idea primitiva si modella e si modifica; oppure capita che nel corso

del lavoro una nuova idea conduttrice prenda il sopravvento; ma non è altro che un nuovo punto di partenza e l'ordine generale delle operazioni resta identico.

Se, teoricamente, il montaggio prefissato, di cui diremo tra poco, può sembrare più raccomandabile, bisogna comunque riconoscere che molti argomenti non vi si prestano: sarebbe assurdo voler definire esattamente in anticipo ciò che si potrà trovare durante il viaggio o un *reportage*: mentre un documentario o un *reportage* su di un problema ben preciso, per esempio un processo tecnico-lavorativo (la stampa di un giornale) può essere preparato in anticipo sotto tutti i punti di vista.

4. Prefissato, anche nei dettagli

Questo procedimento è esattamente il contrario del montaggio precedentemente descritto sotto il titolo «Un problema, senza foto». All'inizio si elabora un'idea, il suo svolgimento, il testo e gli altri elementi sonori; da questo insieme si «vede» una serie di immagini da scattare o da comporre secondo un piano preciso. Il problema sarà quello di poter realizzare tutte le

diapositive desiderate.

Questo tipo di montaggio è il più adatto e diffuso nel campo dell'informazione, della scuola e delle utilizzazioni commerciali.

Prima dei problemi tecnici si pone il problema di elaborare il concetto, che è unicamente un processo intellettuale-esperienziale, che viene elaborato attraverso momenti di riflessione e di riunione; si tratta di creare una sceneggiatura compatibile con i mezzi tecnici di cui si dispone; di definire i tempi, il ritmo, ciò che si vuole dimostrare esattamente, come sonorizzarlo. Eventualmente la prima progettazione verrà sottoposta a critica e poi corretta.

Sono montaggi definiti in modo esatto: quelli cioè in cui le diapositive devono essere realizzate, una alla volta, secondo una sceneggiatura estremamente precisa.

Come preparare una sceneggiatura

Nel caso di un montaggio prefissato fin nei minimi particolari, occorre preparare lo schema seguente (che risulterà utilissimo anche per gli altri tre modi diversi di organizzare e montare delle diapositive):

numero d'ordine	schema dell'immagine o sua indicazione; dati tecnici per le foto da scattare e per gli eventuali materiali da usare	tempo di proiezione	AUDIO			
			parlato	musica	rumori	effetti sonori

Seguiremo ora, ad uno ad uno, i settori dello schema qui sopra riportato.

1. Una dopo l'altra!

In che ordine mettere le diapositive? Possiamo dare dei consigli dettati non solo dall'esperienza ma più che tutto dal buon senso.

a. Se il programma «racconta una storia», le diapositive avranno già una loro successione obbligata, imposta dal racconto (con possibili anticipazioni, flash-back...).

b. Se il programma illustra, per esempio, un fenomeno fisico, l'ordine interno della mate-

ria organizza anche le diapositive. Per esempio, la scarica elettrica del rocchetto di Ruhmkorff: totale della macchina, singole parti e collegamento tra di loro, preparazione dell'esperimento, la scarica elettrica, suoi effetti, significato dell'esperimento.

c. Si può inserire, ad un certo punto, un'immagine che anticipi quanto avverrà (o può avvenire). Per esempio, si è in volo su di un aereo da turismo e si inserisce brevemente un aereo che sta precipitando rovinosamente (con opportuno audio!); poi la descrizione del volo prosegue.

d. E' possibile il flash-back che richiami fatti precedenti (per esempio, le cause).

e. Un'immagine può essere sottolineata riproponendola in angolatura o piano-campo differente (per esempio, dettaglio), oppure facendone seguire un'altra che vi sta benissimo vicina per opposizione o per somiglianza.

f. Vi è infine un andamento in parallelo che fa procedere due «storie» insieme, come il finale alla Griffith di molti western: i banditi fuggono con gli ostaggi e il bottino; i «nostri» discutono prima di partire all'inseguimento; i banditi stanno per raggiungere il confine; i «nostri» stanno ancora discutendo; a un bandito si azzoppa il cavallo; i «nostri»...

2. Sistemazione definitiva delle diapositive

Tre imperativi principali, inscindibili tra di loro, e da tener sempre presenti, per ottenere l'ottimale sistemazione del montaggio, sono:

a. che l'insieme delle diapositive e la loro successione rispetti l'unità e lo svolgimento dell'idea conduttrice, di modo che l'interesse non venga mai meno, e che, anzi, presenti dei crescendo;

b. che con ogni diapositiva od ogni gruppo di diapositive la sonorizzazione sia già presentita, se non proprio messa a punto; bisogna anche decidere in anticipo se una data sequenza debba comportare poche o molte immagini per «sopportare» una data spiegazione;

c. che siano ricercate le successioni e le associazioni d'immagini capaci di creare degli effetti estetici o di choc, di colore o di composizione.

Alcuni principi di buon senso:

— evitare l'alternanza di immagini verticali e orizzontali che non è affatto estetica;

— evitare la successione di due immagini similari per la stessa inquadratura;

— evitare in una stessa sequenza, l'alternanza di immagini di diversa emulsione, o di colori caldi e di colori freddi (a meno che ciò sia appositamente voluto).

Infine, quando l'ordine delle diapositive sarà definito, bisognerà adottare l'accorgimento di marcare l'ordine di successione sui telaietti pronti per essere inseriti nel caricatore (o usan-

do pennarelli che scrivono sulla plastica, o attaccando piccole etichette). Inoltre:

— l'emulsione dovrà essere rivolta verso lo schermo;

— la diapositiva dovrà essere capovolta dall'alto al basso;

— a questo punto si segnerà con un segno rosso l'angolo superiore destro del telaietto e si annoterà il numero d'ordine in successione.

3. Eliminazione delle diapositive difettose

E' questa un'operazione indispensabile. Si scartano le diapositive difettose, sfuocate o rovinate; quelle troppo oscure oppure sovraesposte.

Una diapositiva mediocre rovina l'insieme. Si consiglia di scattare sempre almeno due foto dello stesso soggetto, magari da angolature diverse o con differenti esposizioni, per non correre il rischio di compromettere il montaggio a causa di una sola foto non accettabile fotograficamente.

4. I titoli

I titoli iniziali sono indispensabili, ma devono avere un'importanza in rapporto alla lunghezza del messaggio: non è accettabile una lista interminabile di titoli di testa per un montaggio che dura, ad esempio, tre minuti.

Un esempio: TITOLO, data, autore/i, collaboratore/i, testo di, detto da, musica originale di (oppure indicazione di autori e dischi); la parola FINE da porre in fondo e che inequivocabilmente concluda la proiezione.

Proponiamo qui vari tipi di realizzazione dei titoli.

a. I più pigri potranno caversela con carta pergamenata da inserire nei telaietti da diapositive, su cui si scrive con pennarelli a punta fine.

La carta pergamenata non lascia passare troppa luce (che accecherebbe) né troppo poca (che non permetterebbe di leggere lo scritto).

b. Un risultato da gran maestro lo otterrai nel modo seguente. Su di un foglio bianco scrivi il titolo desiderato usando quelle lettere che si trovano in commercio sotto il nome di «trasferibili» (o anche semplicemente battendolo a macchina); con una macchina reflex fotografa tale foglio, usando una pellicola per diaposi-

tive: otterrai così una diapositiva con lettere nere su fondo trasparente. Per ottenere un titolo ordinato ed originale basterà poi montare questo positivo nello stesso telaio di una diapositiva, sufficientemente luminosa, scelta come sfondo (sabbia, cielo, mattoni di una casa, acqua di una fontana, tutte le foto di dettagli della natura o di oggetti...).

c. Un metodo semplice consiste nello scrivere il titolo (con i «trasferibili» o a macchina) su fogli dello stesso colore, che danno il «tono cromatico» all'insieme del montaggio. Poi si fotografa in diapositive.

5. Il ritmo

Ciò che veramente è difficile, è la ricerca del ritmo d'insieme del montaggio, ritmo che contribuirà largamente a conferirgli una certa coesione ed un certo interesse.

L'andatura generale è data da un insieme di elementi: il tipo di fotografie, la musica, il testo ed infine la velocità di passaggio delle diapositive, che deve accordarsi con gli elementi precedenti.

La velocità di passaggio delle diapositive dipende da due fatti:

— la durata di proiezione della stessa immagine sullo schermo (i limiti «ragionevoli» si collocano tra 6 e 20 secondi);

— il modo di passaggio da una diapositiva all'altra (per scorrimento orizzontale, per dissolvenza...).

Dopo aver previsto gli effetti particolari che si vogliono ottenere in certi momenti, bisogna prender coscienza dei diversi ritmi scelti durante le varie fasi di montaggio, ed avere un'idea generale della successione dei movimenti imposti. Questa nozione è fondamentale e deve essere perfettamente studiata prima di passare al testo e alla sonorizzazione.

E' evidente che i montaggi che hanno una colonna sonora preponderante, o che addirittura costituisce l'essenziale della sonorizzazione, devono offrire un ritmo di passaggio delle diapositive particolarmente studiato in funzione del sonoro.

Lo studio del ritmo richiede pure un buon

recupero dei «tempi forti», conoscendo i momenti in cui l'interesse va crescendo o calando.

6. L'audio

Il sonoro può comprendere un testo parlato, musica, rumori, effetti speciali.

Resisti alla tentazione, forte per il principiante, di dire molte parole di commento!

Devi descrivere ed esprimere con semplicità.

a. Il documento scientifico si presta a spiegazioni abbastanza minute.

b. Il *reportage* richiede interviste, musiche locali, rumori tipici...

c. L'elaborazione di fantasia si presta di più al linguaggio evocativo (leit-motiv musicale da richiamare spesso, voci alonate, rumori «elettronici»...).

L'audio può essere facilmente registrato in audiocassetta, miscelando il parlato, la musica, i rumori e gli effetti speciali.

Se non si registra, l'audio viene letto, oppure improvvisato (situazione non consigliabile).

Il diatape

Se il gruppo possiede (o comunque, può usare) macchine per sincronizzare «automaticamente» lo scorrimento dell'audio e il procedere delle diapositive, parliamo di diatape.

In tal caso la proiezione dell'audiovisivo avviene assai semplicemente: il proiettore, il magnetofono e il sincronizzatore, predisposti e fatti partire, proseguono da soli. L'operatore deve solo portare le apparecchiature e predisporle, e, alla fine, spegnerle e portarle via.

LA TECNICA NON E' TUTTO

Al termine di tanti suggerimenti offerti, dev' esserci anche l'affermazione che non basta la competenza tecnica (che pure è indispensabile). Solo chi conosce profondamente l'argomento perché l'ha studiato, vissuto, forse sofferto, e l'ha comunicato a parole dialogando con altri, potrà riuscire a trasferirlo chiaramente in immagini per altri.

In caso contrario, si fa un bel montaggio... vuoto.

Che non capiti mai a voi!

Laura Lotti

Le motivazioni di una storia

Anche per chi ne abbia vissuto dal di dentro tutti i momenti è estremamente arduo tracciare le motivazioni di una storia. Un gruppo si costituisce per necessità, per motivazione biologica più che per una chiara immagine delle finalità a cui aspira.

Meglio quindi, in vista di una chiarificazione di sé a se stessi e agli altri, restare ai fatti piuttosto che indagare le dichiarazioni di poetica. Crediamo infatti che la storia di una realtà in movimento rappresenta la forma di accesso più semplice e onesta ai diversi aspetti spesso problematici che compongono la natura di una simile realtà.

La Compagnia del Teatro dell'Arca di Forlì rappresenta un'esperienza culturale ed espressiva ormai consolidatasi attraverso l'allestimento di lavori teatrali, la programmazione delle manifestazioni del Teatro dell'Arca, la partecipazione a seminari e stages qualificati, la realizzazione di tournées, l'incontro diretto con espressioni teatrali originali e significative sul piano internazionale.

Studenti, insegnanti, lavoratori

Consolidatasi dunque nella fedeltà a una ricerca estremamente faticosa e quindi tutt'altro che statica e tranquilla. E' nel 1973 che inizia un lavoro di ricerca espressiva da parte di studenti, insegnanti e lavoratori che mai, prima di allora, si erano seriamente confrontati con lo strumento artistico che, in questo caso, è il Teatro.

Più che da una conoscenza interpersonale l'unità del gruppo era data dall'esperienza di comunità cristiana che ognuno viveva nel proprio ambiente e la fiducia reciproca dipendeva più dal riconoscimento di questa storia comune che dalla consapevolezza delle doti artistiche di ciascuno. Così l'inizio, nell'incertezza di una prospettiva che comunque aveva il vantaggio di sottrarre il gruppo al servilismo della produzione, si delineava come volontà di sondare l'esperienza del bello che ognuno giudicava essenziale per tutti. Non c'era ancora, o forse c'era latente soltanto in alcuni, la coscienza dell'importanza storica cioè del contributo al cambiamento che l'operare seriamente in campo teatrale può avere per la situazione culturale e quindi politica. Tale salto di coscienza che per noi significa professionalità (l'abilità tecnica, sebbene importante è problema di secondo piano) accade soltanto ora dopo l'incontro con diverse personalità e gruppi che lavorano seguendo intuizioni e finalità diverse, addirittura opposte. L'aver assistito a spettacoli e condiviso seminari di lavoro con professionisti del cosiddetto teatro tradizionale che si avvale degli strumenti di accademia; i laboratori con chi opera nel settore della sperimentazione teatrale, ma che continua ad avere bisogno della struttura tradizionale come di una sintassi ineliminabile secondo cui organizzare un discorso che vorrebbe essere nuovo; e infine gli incontri e il lavoro con gruppi che si riscontrano nell'area del «terzo teatro» e costituiscono un movimento culturale che oltrepassa i limiti, se ce ne sono, dello specifico teatrale: l'aver conosciuto dal di dentro, insomma, queste realtà

contrastanti, che sono poi anche modalità di vita contrastanti, ci ha provocato a una scelta che, sebbene ancora non si appoggi a orizzonti prestabiliti e resti pur sempre ricerca, può dirsi definitiva di un metodo di lavoro. Ci sentiamo di seguire la linea di questi ultimi gruppi, forse emarginati (di qui «terzo teatro»?) non come gli imitatori che sorgono purtroppo in gran numero, e neppure abdicando alla coscienza di una nostra diversità, ma dialetticamente, proprio perché vi riconosciamo una volontà autentica di verità di vita e quindi espressiva, e l'azione reale di un cambiamento che si registra in Europa come negli altri continenti.

Un teatro per tutti

Il desiderio di non fare il teatro per gli intellettuali, ma per tutti quelli che avessero voglia di ascoltarci, per la verità lo avevamo già dentro, così che, quasi inconsapevolmente, si veniva delineando una pista: la ricerca di un teatro che fosse realmente popolare. Ciò emerge prendendo in esame anche l'ultimo spettacolo realizzato: «IL POTERE DELLA FORTUNA» (di Ariano Suassuna, scrittore e poeta brasiliano) che, ad una prima lettura ci era sembrato addirittura banale ma che, via via che procedevamo nel lavoro di messa in scena, andava acquistando una vitalità e una ricchezza che ci sorprendevo continuamente. Ci siamo trovati insomma di fronte all'espressione di un'anima popolare, semplice e complessa insieme: essa contiene una percezione della vita intesa come gratuità, come dono che si aspetta con certezza (Fortuna), e nello stesso tempo un senso della povertà ingenuo e senza tristezza, ironicamente quasi voluta come se la povertà fosse divenuta invincibile agli occhi del povero che la subisce. Tutto questo mescolato ad un senso del lavoro che può apparire ozio e rinuncia alla lotta ed invece, con molta ironia, è rifiuto della fatica come sfruttamento, nell'affermazione della capacità di inventarsi la vita ogni giorno. Il testo trabocca (lo si nota soprattutto nella seconda parte, «castigo della superbia» che si svolge come una specie di sacra rappresentazione) di una felicità senza ambizione, di ambizione senza felicità, della denuncia grave del peccato della ricchezza come idolo e violenza, mentre tutto è permeato di re-

ligiosità molto intensa, che nasce dalla presenza avvertita della misericordia sulla povertà dell'uomo, della grande «compassione».

Teatro popolare a confronto

La vitalità non appassita e la ricchezza di intuizioni e giudizi sono caratteri che accomunano tutte le espressioni della cultura popolare.

Oltre il discorso, parola e idea, il teatro popolare rende palpabile una vita profonda, sentimenti e situazioni che riescono a coinvolgere sia l'attore che cerca di comunicarle sia lo spettatore che è in ascolto.

Purtroppo per crescere in un simile lavoro-ricerca nessuna scuola ha potuto aiutarci per il semplice motivo che non esistono accademie che propongono una immagine di teatro vivo, limitandosi troppo spesso a fornire gli schemi di un teatro tradizionale che chiede al pubblico soltanto «consenso». Ecco che allora in noi più consapevolmente esplicita si è sedimentata una diversità di intenti: cercare e chiedere in ogni incontro la partecipazione del pubblico divenuto attore. La possibilità di realizzare questo incontro-scontro-confronto ci ha interrogato anche nei riguardi del nostro modulo espressivo, richiamandoci alla necessità di pulire i nostri gesti e le nostre parole da ogni sovrappiù, per renderli il più possibile essenziali e quindi significativi. Dare significato al gesto e a tutta la rappresentazione è stata, per altro l'unica via attraverso la quale rendere conto a noi stessi e agli altri della profondità della cultura sud-americana. La lontananza geografica delle tradizioni è una difficoltà in buona misura apparente perché i valori che ogni cultura popolare e le forme teatrali in cui si incarna, se autentiche, sono certamente universali, e quindi riconoscibili da chiunque. Proprio nella linea di un approfondimento del «popolare» e dei suoi segni espressivi è in via di allestimento l'opera più interessante a livello teatrale di Ariano Suassuna: «AUTO DA COMPADECIDA».

Un primo punto di approdo dunque è stata per noi la convinzione che ogni tentativo di espressività deve affondare il suo lavoro nella ricerca della propria identità che significa ricercare se stessi, la propria cultura nel confronto con le altre, insomma ricostruire il mosaico della propria storia.

La seconda scoperta è stata quella del valore educativo del lavoro espressivo attraverso un metodo fondato sulla reciproca condivisione, sull'ascolto e sull'alimentazione continua delle proprie verità umane e culturali, verificando di giorno in giorno come una vitalità espressiva ha senso se è prima di tutto un fatto educativo per la maturazione della personalità di chi si esprime.

L'iter di un lavoro

1975

— Alla BIENNALE DI VENEZIA presentazione dello spettacolo «IL VILLAGGIO» (progetto N. 2 per un lavoro sulla transizione) seguita da interventi critici di attori del TEATR LABORATORIUM di WROCLAW diretto da JERZY GROTOWSKI.

— Stage con LUDWIK FLASZEN: «Meditazione sulla parola».

— Continua la presentazione dello spettacolo «IL VILLAGGIO» in alcune città italiane: Venezia, Padova, Piacenza, Milano e varie piazze della Romagna.

1976

— Incontro di lavoro con il gruppo peruviano CUATROTABLAS (taller musica y teatro-Lima) con presentazione dello spettacolo «IL POTERE DELLA FORTUNA» (canovacci di teatro di piazza brasiliano), quale ulteriore materiale di confronto.

— Seminario di lavoro sull'uso del corpo e della voce. Improvvisazioni con oggetti, maschere e ritmi. Direzione di Matilde Marullo, a cura dell'Istituto di ricerca teatrale e musicale di Bologna (IMET).

— Seminario sull'uso della maschera neutra diretto da Alessandra Galante Garrone presso l'istituto di ricerca teatrale e musicale di Bologna (IMET).

— Seminario sulle tecniche dell'uso del corpo e costruzione delle maschere e pupazzi col gruppo teatrale diretto da Claudio Pfeiffer, presso «IL CORTILE» di Cesena.

— Lo spettacolo «IL POTERE DELLA FORTUNA» viene rappresentato in varie città: Bologna, Piacenza, Torino, Milano, Bari, Termoli, Lecco, e in altri centri dell'Emilia e della Romagna.

1977

— Incontro col TEATRO MINIMO DI PUPPI SICILIANI diretto dai fratelli Pasqualino. Rappresentazione di frammenti dello spettacolo «IL POTERE DELLA FORTUNA» e conseguente confronto critico sulla dimensione del teatro popolare.

— Incontro di lavoro con il gruppo argentino LIBRE TEATRE LIBRE.

— Seminario con l'attrice-mimo uruguayana ILZA PRESTINARI sull'allestimento di un nuovo lavoro: «AUTO DA COMPADECIDA» dello stesso autore brasiliano dello spettacolo precedente: Ariano Suassuna.

— Partecipazione al primo convegno nazionale dei gruppi teatrali di base svoltosi a Casciana Terme.

— Partecipazione all'ATELIER INTERNAZIONALE sul teatro di base, diretto a Bergamo da Eugenio Barba.

— Partecipazione alla prima SETTIMANA LABORATORIO DI CREATIVITA' DI BASE svoltasi a Rimini, diretta da OCRICOM (operatori cristiani della spettacolo e della comunicazione). Registrazione televisiva dello spettacolo «IL POTERE DELLA FORTUNA» regia di Roque Oppedisano per la direzione di Gino Montesanto.

— Partecipazione al CREATIVE DRAMA diretto dall'attrice brasiliana Vera Olivero del Teatro Gerolamo di Milano.

— Seminario sul lavoro dell'attore diretto da Luis Ramirez e Malco Oliveros del Gruppo peruviano «TALLER MUSICA Y TEATRO CUATROTABLAS».

1978

— Incontro con KRISHNAN NAMBU DIRI del teatro Kathakali (India).

Fanno parte della compagnia

Raffaella Bettini - Stefano Braschi - Emanuela Fabbroni - Franco Palmieri - Paolo Panzavolta - Vittorio Pettoni - Daniela Piccari - Giampiero Pizzol - Enza Rava - Andrea Soffiantini - Stefano Ragazzini - Laura Lotti.

L'ESTATE IN CERCA DI SPETTACOLO

FESTIVALS

EDINBURGO (Inghilterra) dal 20 agosto al 9 settembre

Il festival presenta un programma di OPERE (Bizet, Monteverdi, Nono), CONCERTI (musiche di: Purcell, Webern, Beethoven, Mozart, Schubert, Brahms, Berlioz), TEATRO (Shakespeare, Gogol, Cechov), ARTE (mostre di Bonnard, Boudin, Cézanne, Gauguin, Corot, Dégas, Van Gogh, Vuillard).

Per informazioni, rivolgersi all'ente del turismo britannico tel. 06/6784998.

BERLINO (Germania Occ.) dall'8 settembre all'8 ottobre

Il programma del festival è quasi interamente dedicato alla musica sinfonica (Schubert, Debussy, Mahler, Beethoven, Bruckner, Gabrieli, Vivaldi, Rossini, Stockhausen, Stravinskij, Prokofiev). Verrà allestita una mostra di pittori tedeschi dal 1933 al 1945. Per quanto riguarda il teatro, sono in programma: NON SI PAGA, NON SI PAGA di Dario Fo e ARLECHINO, L'AMORE E LA FAME con la compagnia di Ferruccio Soleri.

AVIGNONE (Francia) dal 20 giugno al 10 settembre

Teatro, teatro aperto, teatro musicale, danza. Avignone tutti gli anni offre una panoramica tra le più complete del teatro mondiale.

Informazioni: BUREAU DU FESTIVAL, 84100 AVIGNON Tel. 90-815820/862443

TAORMINA (Italia) dal 27 giugno al 12 settembre

Taormina offre per il teatro alcuni spettacoli interessanti: il KATHAKALI (teatro danzato indiano) e una versione del Macbeth della compagnia Abbafumi (UGANDA). Vi saranno inoltre concerti di musica classica.

VENEZIA LA BIENNALE (Italia) dal 2 luglio al 15 ottobre

I programmi di cinema e spettacolo sono ancora in alto mare. Per la sezione artistica il tema di quest'anno è DALLA NATURA ALL'ARTE, DALL'ARTE ALLA NATURA.

TEATRO

CARACAS (Venezuela) tutto luglio

Si svolge il più importante festival teatrale, il THEATRE DES NATIONS.

ROMA (Italia) dal 3 luglio all'8 agosto

Seconda rassegna internazionale di teatro popolare al TEATRO TENDA. Saranno presenti tra gli altri EDOARDO DE FILIPPO, il TEATRO CAMPESINO e il GRAND MAGIC CIRCUS.

MILANO (Italia) per tutta l'estate

Il programma non è ancora ben definito. Di sicuro vi saranno il teatro CAMPESINO e il GRAND MAGIC CIRCUS, i primi dal 4 al 6 luglio, i secondi dal 27 al 29 luglio. Alla fine dello stesso mese, per una settimana, è attesa al Lirico LA TEMPESTA di Shakespeare per la regia di GIORGIO STREHLER.

S. ARCANGELO DI ROMAGNA (Italia) dal 15 al 29 luglio

Festival internazionale del teatro di strada. Saranno presenti 15 gruppi teatrali provenienti da tutto il mondo.

Per informazioni rivolgersi alla segreteria del festival: Tel. (0541) 626.480.

STRATFORD-UPON-AVON (Inghilterra) dal 21 giugno al 29 luglio

Il Royal Shakespeare Theatre organizza un festival dedicato interamente a opere shakespeariane. Tel. 0789/2271 di Stratford.

EPIDAURO (Grecia) dal 1 luglio al 17 agosto

Nello splendido teatro di Epidauro si svolgerà un festival dedicato interamente ai classici greci (Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane).

Per ogni informazione rivolgersi all'ente del turismo greco: Tel. 06-487249.

DUBROVNIK (Jugoslavia) luglio-agosto

Il festival si svolgerà in 40 teatri all'aperto. L'ente del turismo jugoslavo offre tutte le informazioni possibili telefonando al 06/461455 oppure al 02/867607.

Segreteria del festival a Dubrovnik tel. 27995/6/7.

Stefano Crespi
Marco Mauri
Giancarlo Milanese

L'espressione dei giovani d'oggi, come di ieri, affonda le radici nei loro problemi ed aspirazioni quotidiane.

Riteniamo quindi giusto ascoltare chi ci ha proposto di discuterne qualche volta in maniera esplicita anche nella rivista.

Lo faremo di tanto in tanto, presentando il parere dei giovani (che ci scriveranno in merito) e le riflessioni di esperti in questioni giovanili.

In questo numero Giancarlo Milanese, sociologo, insieme a Stefano Crespi e a Marco Mauri, diranno la loro opinione sulla condizione e il futuro dei giovani di questo nostro tempo.

Per qualche drammaturgo o soggettista potrebbe essere avviato ad una espressione drammatica.

LA CONDIZIONE GIOVANILE, OGGI

In questi ultimi tempi, tutti i quotidiani, i settimanali, le riviste, hanno dedicato ampi spazi ad articoli sui problemi della condizione giovanile, soprattutto in margine ai fatti di Bologna, Roma, Milano.

«Indiani metropolitani», «Autonomi», «Autoriduttori» sono termini che frequentemente compaiono sulle pagine dei giornali; fatto indicativo questo, perché mostra come la società «bene» tenda ad occuparsi di un problema solo quand'esso viene a colpire le sue strutture «d'ordine» e sia portata a codificare questo problema in termini che lo fanno apparire più frutto di una moda folkloristica che non risultato di una situazione drammaticamente reale e sofferta.

1. Non voglio qui ora esprimere un giudizio su questi recenti episodi, dato che troppi l'hanno fatto e spesso a proposito.

Vorrei invece esprimere quelle che, a mio modesto parere, sono le *differenze tra il movimento giovanile del '68 e quello, se così possiamo chiamarlo, del '78*, anche tenendo in conto le relazioni di esperti in questo settore come Michele Colasanto e Renzo Salvi, in occasione di un Corso di animazione politica promosso dalla rivista «Animazione Sociale». La prima sostanziale differenza tra il mondo giovanile del '68 e quello del '78 è di carattere culturale.

La cultura giovanile infatti che prepara il movimento di contestazione del '68 è una cultura che non si discosta moltissimo dalla cultura dominante; sebbene sia in conflitto con essa, è però il conflitto di una cultura dentro un'altra cultura, è un conflitto più generazionale e psicologico che non tendente ad una radicale sostituzione di valori.

Il movimento attuale si presenta invece con una cultura giovanile separata dal resto della società, in profondo conflitto con essa: è un vero e proprio *conflitto di classe*, tendente non alla

modifica, ma alla sostituzione dei valori.

Questo a che cosa è dovuto? Io penso fondamentalmente all'apporto dato al movimento giovanile da forze che sono fuori dalle strutture della società: e pensiamo a tutti i giovani disoccupati e sottoccupati che sono confluiti nel movimento di contestazione attuale.

La cultura dominante infatti non riesce a controllarli con la scuola, da cui essi sono ormai usciti, e non riesce ad assorbirli nel mondo del lavoro; è inevitabile perciò che essi esprimano una cultura piuttosto autonoma, di contestazione radicale a quella società che sembra rifiutarli perché impossibilitata ad assorbirli nelle sue strutture produttive.

Così il mondo giovanile pre-'68 è piuttosto integrato nel sistema e non si interessa molto alla politica (prova ne siano i voti moderati espressi dalla maggioranza dei giovani); dopo il '68 si assiste invece ad una progressiva e sempre maggiore politicizzazione del mondo giovanile, che si costituisce a movimento vero e proprio, costituendo coscientemente una classe nuova la cui caratteristica fondamentale è di essere esclusa dai rapporti di produzione.

Dal '68 ad oggi, come acutamente notava Michele Colasanto, sono cambiate le cosiddette *agenzie educative*: non più la famiglia (per altro già in crisi profonda in quegli anni), non più la scuola, bensì i vari e diversi *mass-media*.

Rispetto al '68, assistiamo poi alla crescita della violenza e della criminalità giovanile, dovute senz'altro all'inasprimento della crisi del mondo capitalistico, con la conseguente emarginazione, non solo economica, ma anche sociale, di quelli che il mondo del lavoro, tuttora governato dall'inumana legge della domanda e dell'offerta, non riesce (o non vuole) assorbire.

L'equazione *povertà = criminalità potenziale* si è perciò notevolmente complicata.

La violenza è un fatto immediatamente constatabile e per spiegarla non sono sufficienti le pur attendibilissime ipotesi dei provocatori.

Essa è, secondo Renzo Salvi, la risposta immediata ai bisogni emergenti dei giovani senza l'interposizione di alcuna mediazione riflessiva o comprensione politica.

Il movimento attuale infatti, rispetto a quello del '68 che aveva alle spalle una solida cultura *classica*, tende a rifiutare una mediazione con-

attuale di carattere ideologico ponderato per rivolgersi ad una immediatezza e ad uno spontaneismo constatabili con la semplificazione massima del linguaggio (si vedano i vari volantini e comunicati) e l'uso frequentissimo di slogan.

2. A che cosa è dovuta la violenza giovanile? Varie possono essere le ipotesi, ma io propenderei soprattutto per queste tre:

a) i giovani, secondo il criterio del *tanto peggio, tanto meglio* tenderebbero all'exasperazione della loro situazione per accelerarne la soluzione;

b) la violenza sarebbe una dimostrazione di reale potenza del movimento giovanile;

c) si vorrebbe opporre la violenza di piazza alla violenza *occulta* del sistema politico (Pinelli, Piazza Fontana, Italicus, Piazza della Loggia...) ed economico (aborti bianchi, insicurezza sul lavoro...). Quest'ultima ipotesi mi sembra la più attendibile.

E' questo comunque un fatto allarmante e dimostra come il movimento attuale abbia una debolezza culturale che si riflette nella mancanza di programmi comuni, nei frequenti dissidi interni, e, come notava Michele Colasanto, sembra per questo ritornare a privilegiare alcuni modelli del pre-'68, rifiutando cioè l'ideologia e la mediazione politica.

Dopo cioè la massima politicizzazione del mondo giovanile, si assisterebbe ora ad una sua sempre maggiore *riprivatizzazione*: il fenomeno dilagante della droga per cui tanti giovani evadono dai problemi reali per chiudersi nel *paradiso artificiale*, lo dimostra abbastanza chiaramente. Come sarebbe potuto avvenire tutto questo? Renzo Salvi portava questa tesi: il porre la politica al primo posto negli anni successivi al '68, il contestare globalmente tutti i valori in termini ideologici piuttosto astratti, avrebbe fatto sì che si dimenticassero i problemi concreti, per affrontare i quali il movimento attuale sarebbe portato a rifiutare quella politica e quell'ideologia che non ne ha tenuto correttamente in conto.

3. Quali sono le prospettive di questo movimento? Certamente, se verrà lasciato in balia di se stesso, c'è il grosso rischio della chiusura

della società in ghetti corporativi, tra loro op-
posti.

Occorre invece comporre i bisogni dei giovani
con il progetto di una nuova società che verta
sostanzialmente su questi due punti:

a) occorre cambiare il modello di organizza-
zione produttiva, definendo un nuovo rapporto
tra scuola e mercato del lavoro;

b) occorre tenere ben presente il problema del-
la *socializzazione giovanile*. Con questo intendo
affermare l'esigenza di un disegno compa-
ginatore della società per cui il giovane non
venga considerato solo in base alla funziona-
lità e alla produttività, ma sia inserito in una
struttura dove sono composte le esigenze della
famiglia, della scuola, del lavoro, con una reale
possibilità dei giovani di adesione libera ai
valori e di partecipazione diretta alla gestione
del sociale, del politico, dell'economico.

Stefano Crespi
Terza Liceo Classico

QUALE FUTURO PER I GIOVANI

Molte volte si sente dire dai *nostri vecchi* che
oggi tutti stanno bene, tutti hanno tanti soldi
e lavorano poco: insomma, che oggi tutto è più
facile da fare e da ottenere; ma c'è una cosa
che non si dice mai, cioè che è difficile essere
giovani, oggi: troppo difficile!

I fatti successi a Roma, Bologna e Milano sono i
sintomi più evidenti del malessere che trava-
glia la generazione giovanile italiana, sono la
punta di un iceberg che galleggia pericolosa-
mente nel marasma della nostra società.

Penso che i motivi per cui si è verificata questa
situazione, siano da ricercare nel rapporto fra
il mondo giovanile e il mondo adulto, o meglio
la loro *creatura*, il *sistema*, un rapporto che
a volte è costituito da scontro oppure da inte-
grazione.

E' dura la nostra condizione, perché ormai gli
adulti (*sistema*) ci hanno abbandonato a noi
stessi, loro che vedendo il fallimento di molte
loro *invenzioni* si rifugiano nell'*alibi* della loro
mentalità, con i suoi valori e comportamenti
sociali, giustificandosi in modi meschini: «Or-

mai sono così, non posso più cambiare», «*An-
ch'io alla tua età gridavo così, ma poi mi sono
sposato ed ho messo la testa a posto*».

Noi abbiamo bisogno di sicurezza, e in fondo,
anche se non lo ammettiamo, di essere un po'
guidati; ma loro, il *sistema*, si eclissano dietro
uno schermo televisivo e ci impartiscono no-
zioni, ordini, desideri, aspirazioni. Ma dove la
troviamo la sicurezza di poter vivere e cresce-
re? Non certo nei quartieri dormitorio della
«cintura» di Milano tipo Comasina e Rozzano,
non nel rapporto con genitori ammazzati di fa-
tica e invecchiati dalla stanchezza ormai troppo
lontani di mentalità, o peggio nei genitori preoc-
cupati assurdamente più della ditta che dei pro-
pri figli, o in madri che passano tutti i pomeri-
ggi dal parrucchiere, non certo in un nastro
trasportatore che ti passa sotto il naso ogni se-
condo della tua giornata senza fermarsi. Allora,
a questo punto, la sicurezza ce la troviamo
negli amici, nel gruppo, e insieme agiamo,
pensiamo, pretendiamo. E perciò visto che da
soli abbiamo paura, perché non terrorizzare
gli altri insieme, in gruppo?

Abbiamo bisogno di gioia, di divertimento, di
allegria, e ci dicono (il *sistema*) che li possia-
mo trovare solo in loro, nei loro cinema, nei
loro libri, nei loro dischi, nelle loro canzoni,
ma che soprattutto bisogna pagare tanto e con-
temporaneamente ci danno altri «svaghi»: la
moto, la macchina, i vestiti, ecc... E noi che li
desideriamo intensamente (che poveri ingenui
idioti che siamo) dove li troviamo i soldi sen-
za lavoro? Li prendiamo insieme, a chi li ha.
Abbiamo bisogno di valori e loro (il *sistema*)
ci distribuiscono un Cristo che molte volte è
un dio vecchio e stanco, ci annacquano il cer-
vello con mari di cosce, di seni, di braccia,
ci mostrano il Maschio dell'anno e noi poveri
idioti che ardentemente desideriamo imitarlo,
stupriamo (lui il *sistema* lo chiama amore) la
donna, tutti in gruppo. Vogliamo dei modelli
e loro ci uccidono i nostri miti, il Che e Ca-
milo li hanno ammazzati, Mao è morto anche
lui, e Fidel è ingrassato e si è seduto dietro una
scrivania, e noi allora, poveri orfani, che cosa
facciamo? Distruggiamo tutto, anche Carlo, tan-
to non abbiamo più nulla da perdere, e sulla
sabbia non si può ricostruire.

A questo punto io mi distanzio da questa con-
clusione apocalittica e mi chiedo se non sia
ora di smettere di distruggere, ora che le cose

più ambigue e negative del *sistema* sono state messe in discussione o meglio si sono sgretolate, e cominciare finalmente a ricrearci i nostri miti, i nostri valori, la nostra gioia, il nostro rapporto di comunicazione a tutti i livelli per finalmente creare il mondo nuovo insieme agli adulti che oggi stesso contestiamo. Agiamo adesso, o mai più.

Queste riflessioni sono fatte forse con un'analisi un po' troppo superficiale, irrazionale, rivestita di un verbalismo retorico e barricadero, ultimo rimasuglio sessantottesco: ma penso sia un modo per poter capire il mondo giovanile e le istanze del nuovo Movimento, nella sua irrazionalità, ambiguità, superficialità e tutte le altre caratteristiche che la stampa e i mass-media nei loro tentativi di analisi hanno attribuito al mondo giovanile.

Marco Mauri

Seconda Liceo Classico

IN MARGINE AGLI ARTICOLI DI STEFANO E MARCO

Stefano Crespi e Marco Mauri nei loro articoli sintetizzano, e mi sembra con buoni risultati, alcuni dei problemi più scottanti che investono oggi la condizione giovanile in Italia. Alcuni punti dei loro contributi mi sembrano degni di ulteriore riflessione, proprio perché la stessa brevità degli scritti non ha consentito loro di approfondire adeguatamente tutti i singoli argomenti.

1. Un primo interrogativo contenuto nell'articolo di Stefano riguarda l'ipotesi di una *nuova cultura emergente* dal rifiuto della vecchia società e dalla necessità di una radicale riorganizzazione dei rapporti sociali. Non si tratta di un falso problema o di una questione oziosa. Già in passato, appunto a partire dal '68, si era parlato di una «subcultura giovanile», cioè di una parziale e non del tutto indipendente creazione ed elaborazione di valori da parte dei giovani, o più precisamente da parte di alcuni gruppi, movimenti ed organizzazioni particolarmente impegnati nel dissenso. Ora, nel 1978, il problema viene riproposto in modo ancor più radicale: non si tratterebbe solo di una «subcultura» limitata a minoranze giova-

nili, ma di una vera «cultura alternativa», portata avanti dai giovani (da *tutti* i giovani), intesi come una *nuova classe*.

Io sarei più cauto nel parlare di una nuova cultura giovanile. Mi sembra che il mondo giovanile, nonostante una certa «omogeneizzazione» dovuta al fatto di aver interiorizzato alcuni valori della prima contestazione sessantottesca, presenta un quadro di posizioni molto articolato; accanto ai *consapevoli gestori del dissenso* si deve registrare una consistente *minoranza* (o maggioranza?) di «*conformisti*», fedeli nella sostanza ai miti e ai valori della vecchia classe dominante (o a quelli della classe ipoteticamente emergente). E' più logico parlare di una *generalizzata coscienza della crisi*, di una diffusa *denuncia dell'emarginazione*, di una comune *esigenza di nuova qualità della vita*, che non di un *nuovo progetto culturale*. Questo mi sembra il senso da attribuire all'affermazione di Stefano, quando parla di una cultura giovanile «piuttosto autonoma», come esito della nuova contestazione.

Se dunque la domanda dei giovani può essere considerata unitaria, la *risposta che essi danno* è articolata, è ancora confusa e ambigua; in altre parole il progetto di uomo e di società che ne emerge è ancora allo stato di fusione e le direzioni prospettate per la soluzione della crisi sono divergenti (come mettere d'accordo Comunione e Liberazione con Gioventù Aclista? La FGCI con l'Autonomia?). In queste condizioni è difficile parlare di una nuova cultura giovanile, ma piuttosto di un *tentativo di dare sbocco agli interrogativi emergenti dalla crisi*.

2. Una seconda questione sollevata dall'articolo di Stefano è quella riguardante la definizione dei giovani in termini di *classe*. Il problema non è solo terminologico; dal fatto che i giovani costituiscano o no una classe derivano conseguenze notevoli sul modo di interpretare *il ruolo dei giovani nelle società industriali* attualmente in crisi. Se i giovani costituissero effettivamente una classe, il loro peso diventerebbe determinante nello stabilire gli equilibri tra le forze sociali e il loro ingresso nel conflitto tra le diverse componenti del sistema rappresenterebbe una novità, una svolta decisiva. Se, al contrario, essi non costituissero una classe, il loro ruolo sarebbe destinato a restare

secondario, subordinato cioè alla «storia», determinata da altre forze (la classe operaia, la borghesia, ecc.). Il problema sembra per ora senza soluzione; da una parte va detto che i giovani sono senza dubbio *privi dei fondamentali «attributi di classe»* (riferimento ai processi produttivi, coscienza di classe, una propria cultura, un proprio progetto antropologico-politico), dall'altro sono *oggetto* di discriminazioni, manipolazioni, esclusioni che ne fanno un gruppo emarginato dotato di una certa solidarietà interna, cioè una «quasi classe». Perciò, quando si parla dei giovani come nuovi protagonisti del conflitto di classe, come fa Stefano nel suo scritto, occorre porre una certa attenzione. In definitiva si può dire che la consistente presenza dei giovani nella società italiana (con tutta la carica problematica che la contraddistingue) deve ancora caratterizzarsi come forza sociale, deve cioè trovare una propria collocazione e un proprio ruolo (forza traente?, stimolo?, coscienza critica?, detonatore della rivoluzione?) all'interno del quadro complesso del paese. Non per questo i giovani vanno considerati «fuori gioco»; più realisticamente va detto che per arrivare ad un loro preciso e pieno inserimento nella vita produttiva, culturale e politica va percorsa una strada ancora difficile e lunga.

3. Stefano afferma che «sono cambiate le agenzie educative»; la constatazione corrisponde al vero. Con più precisione si può dire che le trasformazioni strutturali e culturali hanno indotto una *crisi generalizzata di tutte le agenzie tradizionali* (famiglia, scuola, chiesa, associazione) preposte ai processi di socializzazione/educazione. Di qui un corrispettivo «vuoto di valori», in cui tentano di installarsi i «mass-media», veicoli precipui di una cultura di massa, che ripete i valori della classe dominante. Per completezza va aggiunto però che da una parte le agenzie tradizionali vanno riscoprendo i loro nuovi ruoli, restringendo e specificando le proprie funzioni ed ambiti, dall'altra i giovani stessi hanno inventato e sperimentato *nuovi ambiti di auto-socializzazione* (nella scuola, nella fabbrica, nell'associazionismo o nel movimento, nella politica) che in qualche modo costituiscono una reazione significativa al tentativo di manipolazione esercitato attraverso i mass media. Su questo punto la denuncia ama-

ra ed ironica di Marco è davvero significativa; il «sistema» appare realisticamente descritto come «apparato ideologico», capace di svuotare ogni tentativo serio di ricerca di valori alternativi.

4. Si fa cenno, nell'articolo di Stefano, all'equazione «povertà = criminalità potenziale», come effetto dell'emarginazione. Certamente, anche in connessione con la presente crisi, *sono in aumento nel paese i comportamenti cosiddetti «devianti»*, che vanno dalla delinquenza minorile alla violenza politica, dalla droga alla violenza criminale; ugualmente è rilevante il fatto che alcuni tipi di devianza tradizionalmente attribuiti ai ceti medi e alti sono ora fatti propri anche dai giovani dei ceti popolari. Ma nonostante ciò, l'equazione povertà = criminalità potenziale può comportare qualche equivoco; anche la ricchezza genera criminalità (e non solo allo stato potenziale), solo che i crimini dei ceti abbienti (vedi droga) sono più facilmente mascherati o tacitati. In realtà *non è tanto* (o non è solo) *la variabile economica* che produce devianza, quanto la *crisi dei valori* provocata dal rapido trapasso da una cultura all'altra, l'insicurezza dei punti di riferimento, la mancanza di spazi per un impegno umano pieno. Ed i giovani sono interamente dentro questa fase di transizione, come individui e come generazione; Marco ne dà una descrizione efficace attraverso una precisa serie di contrapposizioni tra il «sistema» (e le sue false sicurezze) ed i giovani (e il loro «bisogno di valori»).

5. *Quanto alla violenza*, l'articolo di Stefano sottolinea opportunamente il fatto che troppi giovani sono oggi impegnati in politica senza essere dotati di una solida preparazione culturale; il che provoca dei «corti circuiti» pericolosi, di fronte a situazioni difficili ed esplosive, come quella italiana. A questo proposito va forse aggiunto che non si tratta solo di preparazione culturale, ma ancor più di «sostituzione della cultura con la ideologia», cioè di una legittimazione cieca e pregiudiziale della propria scelta politica. Ciò è dovuto senza dubbio alla mancanza di vera «educazione politica», cioè dell'autonoma e critica capacità di elaborare un proprio progetto politico; molti giovani sembrano talora più «socializzati» che

«educati», cioè più inclini al conformismo di maniera che capaci di consapevoli e libere scelte.

Per la violenza comunque, oltre a queste carenze culturali e ai motivi riportati nell'articolo di Stefano («tanto peggio tanto meglio», «dimostrazione di forza», «risposta alla violenza del sistema»), occorre richiamarsi alla spiegazione sempre più evidente dopo Roma e Bologna, cioè alla *rabbia*, al *senso di impotenza*, alla *paura dell'isolamento*. Una violenza, che come fa notare implicitamente Marco, è risposta alla sottile manipolazione esercitata dagli adulti mediante una socializzazione alienante; oppure è rifiuto di un rapporto di dipendenza che condanna i giovani ad una vita priva di senso.

6. Un giusto rilievo è dato infine al tema della *riprivatizzazione dei comportamenti giovanili*. La riscoperta del «privato» infatti occupa un posto centrale nella discussione relativa ad una sempre più urgente «domanda di nuova qualità della vita». Il «privato» comunque è inteso dai più consapevoli non come un ritorno regressivo ai valori di un individualismo pre-politico, ma piuttosto come tentativo di collocare i bisogni della «persona» (spesso trascurati dalla corsa al «politico» e al «collettivo») entro un quadro preciso di impegni e di militanze culturali, religiose e sociali. L'articolo di Stefano, opportunamente mette in evidenza il carattere «reat-

tivo» di questa riprivatizzazione ed anche i pericoli connessi ad un ripiegamento egocentrico e corporativistico; da questa preoccupazione sorge infine il *bisogno di prospettiva e di proposta*, tipico dei giovani capaci di leggere gli avvenimenti «in positivo». Nulla di utopico nell'indicazione di Stefano che sottolinea la necessità di cambiare il rapporto tra «scuola e mercato di lavoro»; molto di vissuto nella proposta di allargare gli spazi della socializzazione giovanile, cioè in altre parole della *partecipazione non indipendente, ma responsabile*. Come pure mi sembra non pecchi di giovanilismo l'invito di Marco a «ricrearci i nostri miti, i nostri valori, la nostra gioia, il nostro rapporto di comunicazione»; questo progetto infatti non viene ipotizzato nella separatezza o nella contrapposizione, ma «insieme agli adulti che oggi stesso contestiamo».

L'insieme delle riflessioni sollevate dai due articoli di Stefano e di Marco è sufficiente a dare la misura delle capacità di autoanalisi e di coinvolgimento che molti giovani oggi mostrano di possedere; è da queste premesse che si possono trarre gli elementi positivi per considerare i giovani come protagonisti della svolta culturale del nostro tempo.

Giancarlo Milanese
sociologo

SEGNALAZIONI

BEETHOVEN

Le nove sinfonie (ed. integrale)
Chicago Symphony Orchestra
Direttore Georg Solti
Decca 11 BB 188-96

L'edizione integrale delle sinfonie di Beethoven, edite dalla Decca, contiene 9 LP di musica e uno in omaggio di parlato.

Quest'ultimo disco contiene una intervista a G. Solti nella quale si analizzano la difficoltà e i problemi delle varie sinfonie e le soluzioni che di volta in volta sono state adottate.

Niente di troppo tecnico ma una cosa seriamente divulgativa: in essa vengono toccati argomenti interessanti: i rapporti del giovane Solti con Toscanini e Furtwangler; la sua attuale posizione verso l'orchestra filarmonica di Chicago, di cui è direttore stabile e con la quale vive una «avventura» artistica dai risultati eccellenti; i passi più problematici delle sinfonie, sia dal punto di vista musicale che tecnico. E veniamo all'interpretazione delle sinfonie.

Innanzitutto si nota un ottimo equilibrio tra tutti gli elementi: sonori, timbrici, di ritmo, di andamento. Non c'è un timbro troppo marcato, non un rallentando fuori posto: tutti i movimenti e le frasi sono legati in un insieme perfettamente coerente. L'orchestra è trattata al modo classico, non particolarmente ricercato, rispettoso della scrittura; preciso e nitido negli insiemi, perfetto negli interventi solistici.

Inoltre è da notare lo slancio, la partecipazione, la «drammaticità» che Solti ha assimilato da uno studio attento dell'animo di Beethoven e che ha restituito nell'interpretazione.

Bisogna anche dire che se il direttore è grande l'orchestra non è da meno, e se questa raggiunge ottime interpretazioni è perché è sorretta da una preparazione e da una volontà di perfezione che lo permettono.

Infine l'incisione è perfetta, timbricamente molto molto fedele e dotata di una dinamica sorprendente.

Luciano Scaglianti



*Audiovisivi Elle Di Ci
presenta:*

El 1

IL LINGUAGGIO DELLA FOTOGRAFIA

di Nazareno Taddei

Parte prima

FATTORI TECNICI IN FUNZIONE ESPRESSIVA

120 Fotogrammi raccolti in elegante albo.
Libro guida di 34 pagine.

È un programma indispensabile
PER IMPARARE A LEGGERE L'IMMAGINE
PER INSEGNARE A LEGGERE L'IMMAGINE.

Curato dal noto studioso dell'immagine:
Nazareno Taddei.

El 1. Il linguaggio della Fotografia. 120 DIA in albo
L. 28.000.

El 2, El 3 (in preparazione).

Per ordinazioni:

**EDITRICE ELLE DI CI / 10096 LEUMANN (TORINO)
Filiali Elle Di Ci**



CONCORSO FOTOGRAFICO EG78

col patrocinio della Regione Lombardia
e del Comune di Milano
la rivista "Espressione giovani"

giovani: angoscia e speranza

"GIOVANI: angoscia e speranza" è il tema del primo CONCORSO FOTOGRAFICO indetto da EG '78 con il patrocinio della "Regione Lombardia" e del "Comune di Milano".

Può partecipare chi riesce a vedere attraverso l'obiettivo e a riprodurre su fotografia in bianco-nero o a colori i due stati d'animo che caratterizzano i giovani d'oggi: l'angoscia e la speranza.

Il perché dell'angoscia giovanile che diventa bloccaggio psicologico e sociale, rabbia e violenza, si può individuare nell'attuale mancanza di senso, nella paura di un domani vuoto di prospettive; nell'esperienza quotidiana di inutilità, emarginazione, strumentalizzazione; nella caduta dei miti, nella crisi dell'ideologia e morte di ogni utopia. Ma questa loro angoscia è anche una domanda di senso, un bisogno di vivere nuovo.

Le esperienze tentate dai giovani contengono una risposta, una speranza, un progetto per una nuova qualità di vita in cui viene recuperato il "personale" con rinnovati rapporti umani e sociali; i valori della giustizia, dell'amore, del sesso, dell'autenticità; un originale senso morale che condanna l'individualismo anticomunitario, ed un collettivo spersonalizzante.