



**ESPRESSIONE
GIOVANI
78**

ESPRESSIONE GIOVANI 78

BIMESTRALE - ANNO I - NUMERO 6 - 1° NOVEMBRE 1978

REDAZIONE

MILANO - 20125
Via Rovigno, 11/A
Telefoni:
(02) 28.41.838 - 28.50.598 - 28.07.26

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 Fra Ignazio, 74

Francesco Loi

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

CASTELLAMMARE (NA) - 80050
Via Solaro, 11

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

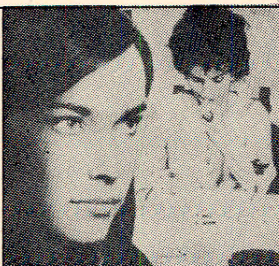
Responsabile: A. Alessi - Registr. Trib. di Torino, n. 2730, 29.9.1977
Spedizione in abbonamento postale Gr. IV (70)
Stampa: Scuola grafica salesiana - Milano

il cartellone di

**EG
78**

numero
sei

editoriale



Saldo al 31 dicembre, 2

teatro

Qualcosa da raccontare
sul natale, spettacolo da
veglia, di J. Diaz, 5



cinema

esperienze
nuove

Teatro e Super 8:
la Parte e il Clarone,
di Valerio Guslandi, 56



drammatiz-
zazione
e
scuola

Proposte cineforum, 24
Misuriamo la febbre ai
giovani, di Federico
Bianchessi, 26
L'australiano, di Valerio
Guslandi, 30
Giulia, di Francesco
Mininni, 32
Sinfonia d'autunno,
di Federico Bianchessi, 35

audio
visivi

Dopo le prime foto,
di Carlo Alvonì &
"gruppo AV", 60

avveni-
menti
e
notizie

La tecnica
dell'improvvisazione:
note e spunti di
riflessione, di Gottardo
Blasich, 39
Relax: un bisogno del
corpo, di Luigi & Bano, 45



fotografia

Foto-inserito, 48
In copertina: "Il monello"

Era un attore di quelli
bravi, di Enrico Uczakt, 66
Teatro del Sole, 68
Teatro per l'infanzia
e la gioventù,
di Bano Ferrari, 74
Scheda di valutazione
EG 78, 79

segнала-
zioni

Gruppi teatrali e
dischi nuovi, di Urbano
Ferrari e Luciano
Scaglianti, 77

Clima di consuntivi è quello di dicembre! Alla fine di un anno di lavoro, di solito, si tirano le somme.

Questo lo si faceva anche nella civiltà contadina, magari controllati da un padrone esoso e disumano che, come nell'ultimo film di Olmi, costringeva i contadini a imbrogliare sul peso del grano per motivi di polenta quotidiana. E la verifica di una storia vissuta — una volta si diceva il rendiconto — dovrebbe essere punto di partenza di ogni progetto.

Diventa però operazione difficoltosa quando l'attività da valutare non è solo un fatto puramente economico, e quindi di numeri e denaro, ma coinvolge emotivamente le nostre personalità.

L'uva è acerba

In questo caso scattano meccanismi istintivi, per lo più inconsci, che, a tutti i costi, vogliono difenderci non solo da eventuali giudizi negativi, ma addirittura da una reale bancarotta. Questo gioco psicologico, che ha evidentemente l'età dell'uomo, è stato tradotto in immagine dal vecchio Esopo, poi da Trilussa, con la favola della volpe e l'uva.

In altre parole: EG 78 desidera fare i conti con lealtà, oggettività (tenendo pure in considerazione le circostanze), e in prospettiva, evitando di giustificare in forma pretestuosa i limiti o eventuali errori; evitando ancora spiegazioni artefatte di qualche insuccesso subito nel suo primo anno redazionale. Per sfuggire alla razionalizzazione — è il nome proprio del meccanismo di difesa della volpe — non vogliamo isolarci nel tirare le somme, né vogliamo ridurci al sistema pragmatico solito in queste operazioni. Per questo abbiamo preparato una scheda di valutazione della rivista con la quale speriamo di coinvolgere più persone (almeno il 30%) di quello che abbiamo fatto nella confezione dei primi sette numeri di EG. Trovate la scheda a pag. 79. E speriamo ci aiuti a trovare una risposta autentica a tre interrogativi che ogni giorno ci martellano dentro:

1. EG nei suoi primi sette numeri ha messo in vetrina una merce che ha domanda di mercato oppure no?

Perché può anche essere che il tanto parlare di teatro attuale e del valore culturale che contiene ed esprime, oppure il discutere e l'impressionarci dell'incidenza dei mass-media nel costume contemporaneo, e ancora la necessità di introdurre nella scuola nuove forme espressive ed il linguaggio

iconico, siano « pallini » di pochi o addirittura un mascherare ulteriormente l'affare commerciale, privato o di partito.

2. Che i giovani abbiano uno strumento di espressione delle loro capacità, cultura e valori, è un diritto e insieme una strada, per costruire una società di gente che dialoga maggiormente?

Sappiamo di alcuni professori che si rifiutano di leggere giornali, riviste e libri (anche EG) scritti dai propri allievi; perché non li considerano capaci di esprimere qualcosa di vero e anche di nuovo, nonostante che questi giovani, a loro volta, abbiano raggiunto con serietà una laurea, senza intralazzi né violenze o condizionamenti.

Questo ci appare mostruoso, perché pensiamo debba invece essere un vanto per un insegnante vedere i propri allievi diventare maestri, come per i genitori vedere i figli diventare padri o madri.

3. Quanti sono i reali lettori di *Espressione Giovani 78*? O meglio — dovremmo chiederci — quanti animatori teatrali, operatori di mass-media, dilettanti o professionisti, insegnanti si servono o vogliono essere collaboratori di EG?

Non è semplice oggi trovare lettori pazienti e profondamente comprensivi. Questa nostra civiltà dell'immagine — che presto rifiuteremo — forse ci ha educati ad essere dei « guardoni » insoddisfatti, assuefatti alle emozioni epidermiche, e ipocritici, dipendenti dall'ininterrotto fluire di chilometri di immagini televisive e cinematografiche.

Una scheda-dialogo

Non vorremmo che anche la nostra scheda di valutazione provocasse discussioni interminabili sulla sua validità, opportunità e credibilità, piuttosto che risultare strumento di dialogo tra redattori e lettori, e risposta ai nostri insistenti interrogativi. Siamo convinti — a costo di essere tacciati di semplicismo — che le critiche a certe schede valutative siano motivate prima dalla paura di essere giudicati (come già sopra si diceva), e successivamente dalla fatica di doverle compilare.

Ma la gente di spettacolo sa bene che applausi o fischi, « olé » e fazzoletti bianchi o pernacchie e pollice verso, sono parte essenziale del gioco. Siamo pure convinti che chi va allo stadio o a teatro, prima o poi verrà coinvolto al punto da dover dichiarare pubblicamente il suo amore-odio.

Due più due fa quattro

Un riassunto anche sommario di quello che EG 78 ha pubblicato nelle diverse rubriche, può forse facilitarvi la compilazione del questionario-inchiesta:

teatro: sette copioni teatrali originali, con musiche;

cinema: ventidue schede critiche di films;

drammatizzazione e scuola:

— riflessioni socioculturali su esperienze condotte nella scuola;

— un corso di mimo con 25 pantomime (o sketches mimati);

esperienze nuove:

— montaggi teatrali e poesie

— soggetti, scalette e sceneggiature per Super 8 o TV

audiovisivi:

— lezioni pratiche per l'uso creativo di AV e diamontaggi

notizie e avvenimenti:

- programmi di cineforum
- storia, lavoro e metodo di compagnie o gruppi teatrali

segnalazioni: libri, dischi, spettacoli, mostre, laboratori...

fotografia: foto-inserito di spettacoli teatrali o di film;

concorsi: un primo concorso di testi teatrali e un secondo di fotografia sulla condizione giovanile.

In questo primo anno il numero degli abbonati è di 1875. In media si sono stampate tremila copie il numero, in previsione di una vendita in qualche libreria.

Prezzo di abbonamento annuo 5.500 lire (estero 6.500); di copertina lire 1.200. La rivista è bimestrale ma non lo è stata puntualmente per tutti. E molti ritardi sono realmente da attribuire alle poste italiane la cui disfunzione (specie per la stampa) è ormai proverbiale anche all'estero.

Dalla verifica al progetto

- Puntiamo a cinquemila abbonamenti nel '79;
- tenderemo una maggiore partecipazione della creatività giovanile;
- speriamo un inserimento più credibile ed efficace nella scuola, anche attraverso animatori di teatro e operatori di mass-media che fanno parte del gruppo EG;
- da gennaio daremo inizio ad una rubrica musicale; musiche e canti saranno a disposizione anche su audio-cassetta;
- programmiamo di attrezzarci per rendere la rivista mensile nel 1980, alternando un numero di teatro con uno di cinema-audiovisivi;
- i testi teatrali saranno più brevi (come già dal numero due in poi);
- cercheremo di sottotitolare maggiormente gli articoli più massicci per facilitarne una lettura più veloce ed evidenziarne i problemi;
- vogliamo organizzare un collegamento tra gruppi di espressione e favorire un reciproco scambio di esperienze e materiali teatrali e audiovisivi;
- affiancheremo alla rivista una duplice collana di espressione drammatica per giovani e bambini;
- ci rifiutiamo di diventare una rivista « supermarket » dove il cliente trova tutto, confezionato in cellophane sottovuoto, pronto per la consumazione. La polenta buona non si fa in cinque minuti
- dice nonno Anselmo — ma « menandola per un'ora sulla fiamma viva ».

Gli auguri, con simpatia

Ma questa nostra verifica e progettazione non deve scoraggiarvi nella compilazione della scheda; siamo disposti a ricontrollare i nostri conti nel caso non tornassero a confronto con i vostri. Per questo diteci apertamente il vostro parere con le motivazioni che lo giustificano.

Finiamo questo editoriale

con l'augurio di un Natale allegro e di pace, e con il proporvi di offrire, come dono natalizio, un abbonamento EG 79 a qualche vostro amico o nemico, insegnante o ragazzo, operatore culturale o prete, circolo giovanile o scolaresca.

LA REDAZIONE

QUALCOSA DA RACCONTARE SUL NATALE

Spettacolo da veglia di JORGE DIAZ
Traduzione di PIER GIORDANI

ALLA GENTE DEL CILE, ADESSO SILENZIOSA.
ALLA GENTE DI SPAGNA, CHE SEMPRE MI ACCOLSE SENZA NULLA DOMANDARE.

Questa la dedica che appare in prima pagina del testo teatrale che pubblichiamo. « Qualcosa da raccontare sul Natale » è spettacolo e storia. Contiene l'esperienza dell'umano quotidiano, fatto di comicità e drammaticità insieme. E' un natale da notte di Natale, espressione di meraviglia per la vita, ma soprattutto tenerezza e simpatia per quella vita nascosta e umile, che non fa notizia per un certo mondo, ma che in realtà resta sempre per molti notizia di gioia: oggi è nato un bambino.

Jorge Diaz, l'autore argentino che noi abbiamo già presentato nel numero 5 di EG '78, ha scritto questo copione per un accampamento di minatori di salnitro nel deserto del Nord del Cile. « Algo para contar en Navidad » è il titolo originale.

Ha vinto il primo premio « Revista J 20 » del Teatro Giovanile di Spagna. E' stato rappresentato per la prima volta in Europa a Barcellona, nel Teatro Sarria, dalla Compagnia Ruiz de Alarcon, con la regia di Angel Garcia Moreno.

Abbiamo chiesto all'autore una sua presentazione di questo testo e che senso ha il Natale di oggi per i suoi amici cileni della miniera. Ci ha risposto così:

« Ho sempre cercato di evitare le grandi parole, le parole con la maiuscola. E il Natale è una Grande Parola, una Parola con la maiuscola.

Per scoprire in questa Parola con la maiuscola la sua verità semplice e sconvolgente, bisogna spogliare la festa del Natale dalle luminarie commerciali, dal rumore eccitante, dall'allegria forzata, dai tanti simboli puerili, superficiali e non più genuini.

E dopo tutto questo resta ancora qualcosa?... Sì: il silenzio e il mistero; lì incontriamo un natale con la minuscola, l'incarnazione delle piccole vite nascoste.

I mass-media hanno invaso la nostra vita e ci hanno fatto dimenticare i nomi propri delle persone e cose, e perdere la nostra identità.

Cerchiamo il nome perduto, un codice per identificarci con qualcosa e proviamo, proviamo la parte che non interpreteremo mai. E in mezzo al rumore degli scenari posticci e falsi che crollano, una donna senza volto, senza nome, silenziosa, porta con sé il mistero, l'identità di tutti, la vita inspiegabile, la vita che non si può rappresentare, l'evidenza.

Dopo aver tolto le maiuscole, l'enfasi letteraria, i luoghi comuni, se a queste mie parole resterà qualcosa... sappiate che proprio questo era la mia prima intenzione nello scrivere

QUALCOSA DA RACCONTARE SUL NATALE ».

Personaggi in ordine di entrata

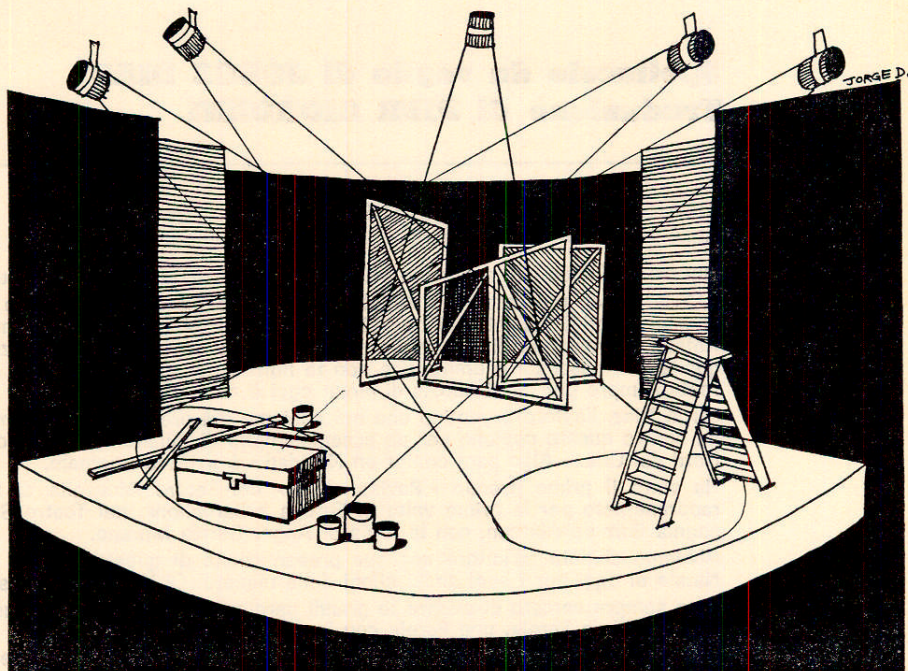
LA CIMICE, ragazzo ingenuo

IL REGISTA, Giacomo uomo dinamico e nevrastenico

LA BAMBOLA, commessa del bar

BIAGIO, operaio di buona volontà
IL MAGRO, operaio che ha sempre da ridire
UNA DONNA, la madre negra
VOCI FUORI CAMPO di Giuliano, Antonio, una vecchia

L'opera può essere rappresentata in qualsiasi luogo sufficientemente spazioso; non necessariamente in un teatro convenzionale.



Qualunque sia il luogo prescelto, al suo arrivo il pubblico troverà il sipario (se c'è) aperto e un gran disordine da tutte le parti. Avrà l'impressione, vedendo la scena non terminata, di aver sbagliato giorno... oppure di assistere alla prova generale; invece, disgraziatamente, non si tratta di prova, ma dello spettacolo annunziato, un tema sul Natale. Il nervosismo cresce e regna l'improvvisazione.

Si provano le luci; si sentono voci e grida. Prima di cominciare — mentre la gente entra e si siede — passano avanti e indietro ragazzi di buona volontà con scale, secchi di vernice, pezzi di tela... Si tratta, in ogni caso, di uno spettacolo allestito da una compagnia povera di mezzi: il terzo teatro o un gruppo di dilettanti del paese. Gli elementi scenografici sono scarsi e semplici; le persone che collaborano poche e maldestre.

(Il regista entra correndo. Viene dalla platea. È molto nervoso. Porta sul braccio una tonaca, o qualsiasi altra cosa, e in mano tiene un martello che brandisce come se fosse una spada sguainata. Il regista è un uomo energico ma nevrastenico. Ha una voce forte e, al di là del suo incredibile malumore, deve riuscire simpatico ed essere pieno di spirito.)

REGISTA – (*Gridando dalla platea mentre cammina verso la scena*) Cimice!
Ciiimice!

UNA VOCE – (*Da qualche parte*) È passato di qui un istante fa, con una palma e una stella.

REGISTA – (*Sempre dalla platea, domanda a qualche spettatore*) Ha visto Cimice?

(*Il primo spettatore dirà sicuramente di no. Il regista domanda ad un altro.*)

Siete voi il cugino della Cimice?...

(*Lo spettatore dice di no.*)

Gli somigliate molto...

(*Mentre sale sul palcoscenico*)

Cimiceee! Dove diavolo s'è cacciato? Proprio solo a me tocca d'andare in mezzo alle cimici...

(*Entra la Cimice: è un ragazzo sgraziato, pateticamente maldestro. Deve essere ingenuo e pieno di quella buona volontà che non serve a nessuno. Appare carico di cose che non sa dove mettere. Gli cade qualcosa.*)

LA CIMICE – Mi chiamava?

REGISTA – No. Stavo chiamando tutti i tuoi parenti... Dove diavolo ti eri cacciato?

LA CIMICE – Ero qui, di fronte, in casa di Ilario, a prendere della pittura verde, perché resta solo quella nera; e se continuiamo a pitturare di nero faremo... una veglia funebre.

REGISTA – E l'hai trovata?

LA CIMICE – L'Ilario ne aveva di gialla e stop.

REGISTA – Quel caro Ilario si è portato a casa tutto il trucco avanzato dalla rappresentazione di Natale dell'anno scorso.

LA CIMICE – Non gli è rimasto più nulla, signore. Sua moglie si pittura molto.

REGISTA – Sono arrivati il Vegliardo e suo nipote?

LA CIMICE – Sì, ma se ne sono andati ancora.

REGISTA – Perché?

LA CIMICE – Hanno perso le ali per strada e l'asino gli si è imbizzito.

REGISTA – (*Nervoso e di malumore*) Quello che mi interessava era l'asino, non il Vegliardo e suo nipote. Ma adesso ormai non c'è più tempo per cercare né ali, né asini, né Vegliardi. Ormai non resta tempo per nulla... Neppure per inchiodare le nubi! Lascia tutto lì e aiutami.

(*Il regista porta delle nuvole di cartone o di compensato dipinto. La Cimice lascia il secchio di pittura e le altre cose a terra.*)

LA CIMICE – Giuliano, quello del bar, dice che ha una trapunta che può servire...

REGISTA – Può servire per coprire le sue vergogne ma non le nostre... Reggi bene questo!... Hai ancora dei chiodi?

LA CIMICE – Sono rimaste solo delle puntine.

REGISTA – E come diavolo faccio ad attaccare tutto questo?...

(*Nervoso, grida molto forte a qualcuno che si suppone sia nella cabina dei comandi elettrici o tra le quinte*)

Giuliano, dammi una luce qui, sopra la scena!

UNA VOCE – (*Sarcastica*) Quale scena?...

REGISTA – Dov'è l'altra scena?... Io non posso far tutto... (*Parla alla Cimice*). Non restartene lì impalato! Dì all'Arcangelo Gabriele e a Gesù Bambino che comincino a truccarsi.

LA CIMICE – Ma lei ha detto che zio Ilario si è portato via tutto il trucco che era avanzato l'anno passato.

REGISTA – Per l'Arcangelo e Gesù Bambino basta un poco di talco.

LA CIMICE – Però non si sa ancora se Gesù Bambino potrà venire. Non gli volevano dare il permesso.

REGISTA – È il colmo! Questa è una cosa seria! (*Tenendo tesa a fatica una quinta*) E questa trappola che non vuole starsene tesa! Tieni, impiastro!

(*La Cimice lo aiuta*)

LA CIMICE – Non è per dire, signore, ma... manca mezz'ora e là dentro tutti stanno accapigliandosi...

REGISTA – Accapigliandosi?...

LA CIMICE – Sissignore... Per le tuniche, le barbe, cose così...

REGISTA – (*Atterrito*) Hai detto che manca mezz'ora?

LA CIMICE – Meno ancora, signore.

REGISTA – Ah, Dio mio! Dio mio!

(*A forza di nervi la scena cade al suolo facendo un gran baccano.*)

LA CIMICE – Attenzione, signore, che queste nuvole pesano come il ferro.

(*Entra la Bambola. Una bambina ingenua, un poco timida.*)

LA BAMBOLA – È qui, non è vero?

LA CIMICE – Che cosa?

LA BAMBOLA – Lo spettacolo. Sta venendo molto bello.

REGISTA – (*Minaccioso*) Bello? Ma se non c'è neppure un palo diritto al suo posto.

LA BAMBOLA – Io so che sarà bello.

REGISTA – Che vuoi?

LA BAMBOLA – Vedere lo spettacolo, ma solo se comincia subito, perché fra poco non potrò...

REGISTA – (*Impaziente*) Ma non lo vedi che siamo ancora impantanati? Vattene e torna più tardi.

LA BAMBOLA – Più tardi non potrò. Incomincia il mio turno al bar.

REGISTA – Domani farò uno spettacolo solo per te nella cucina del bar.

LA BAMBOLA – (*Speranzosa*) Lo farà veramente?

REGISTA – Sei come un inaffiatoio! Questo lo devi capire! Vattene al diavolo...

(*Esce dando ordini:*)

Giuliano, prova le luci dei pastori! Beppe, porta fuori questa benedetta stella anche se non è finita!... Don Anselmo, che non entri più nessuno!... Vado a vedere se riesco a far mollare i bocconcini agli attori...

(*Esce parlando e dando urla. La Cimice guarda la Bambola. La Bambola sta per andarsene.*)

LA CIMICE – Non fargli caso.

LA BAMBOLA – Lo so.

LA CIMICE – Che cosa sai?

LA BAMBOLA – È stata colpa mia. Ci metto sempre il becco. Tutti mi gridano... e hanno ragione.

LA CIMICE – Questa volta no.

LA BAMBOLA – Non so mai quello che debbo fare e quello che debbo dire.

LA CIMICE – Non si nota proprio.

LA BAMBOLA – Io vorrei proprio... Anche adesso non so cosa fare con le mani.
 LA CIMICE – Ma è proprio necessario fare *qualcosa* con le mani?
 LA BAMBOLA – Nessuno ci pensa, vero? Ma io sì, e quando ci penso... finisce
 che tutti mi guardano le mani...
 LA CIMICE – E che cosa importa?
 LA BAMBOLA – Importa, perché sono molto brutte: rosse e gonfie per la li-
 sciva. (*Le nasconde.*)
 LA CIMICE – Come tutte.
 LA BAMBOLA – Come ti chiami?
 LA CIMICE – Non mi chiamo come tutti...
 LA BAMBOLA – Perché?
 LA CIMICE – Cimice.
 LA BAMBOLA – Cosa?
 LA CIMICE – Mi chiamano la Cimice...
 LA BAMBOLA – (*Ride con spontaneità.*)
 LA CIMICE – Vedi? Ridi anche tu...
 REGISTA – (*Entra sfiatandosi*) Antonio! Antonioooo! Funziona il giradischi?...
 LA BAMBOLA – Me ne vado. Se no si arrabbia ancora.
 LA CIMICE – Tornerai?
 LA BAMBOLA – A quest'ora lavoro... lo sai, nel bar.
 (*Esce in tutta fretta.*)
 REGISTA – Antonioooo!
 UNA VOCE – Che succede adesso?
 REGISTA – Metti sul giradischi una nenia natalizia! Il pubblico sta arrivando
 e dobbiamo distrarlo.
 VOCE DI ANTONIO – (*Da un punto oscuro del palcoscenico*) Quello che abbia-
 mo di più simile a una nenia è un disco mezzo rigato di Gardel, l'Ave
 Maria di Gounod e due marce militari.
 REGISTA – (*Gridando*) Lascio a te la scelta!...
 (*Si inizia a sentire una marcia miliare.*)
 (*Gridando come un energumeno.*)
 Questo no, ignorante!!! Qualsiasi altra cosa ma non questo.
 VOCE DI ANTONIO – Non se la prenda così; adesso metto su Carluccio; ec-
 co qua!
 REGISTA – Carluccio?
 VOCE DI ANTONIO – Carluccio Gardel.

 (*Si incomincia a sentire un disco sentimentale e lamentoso di Carlo Gardel.*)
 VOCE DI ANTONIO – Vado a cercare «Notte di pace». Torno subito...
 REGISTA – Notte di pace, no! Notte di guerra, notte di nervi!
 (*La Cimice sta togliendo cose eterogenee e strane da un baule.*)
 Che cosa fai?
 LA CIMICE – Dice che l'ha lasciato da queste parti.
 REGISTA – Chi e che cosa?
 LA CIMICE – Erode... voglio dire il Benigno, dice che ha perso un sandalo,
 che l'altro l'ha lasciato qui...
 (*La Cimice toglie dal baule un turibolo.*)
 (*Affascinato*) Guardi che bello! È proprio quello di cui abbiamo bisogno.
 REGISTA – Togli tutta questa spazzatura da qui! Quello di cui abbiamo biso-
 gno è mettere in piedi il presepe e due o tre personaggi dotati di senso
 comune.
 LA CIMICE – (*Con il turibolo in mano*) Non bruciamo dell'incenso nella sce-

na finale? L'incenso è tanto emozionante! Mi fa lacrimare...

REGISTA – (*Cercando di contenersi*) No, non brucerò l'incenso. Ma prenderò te a pugni perché mi rendi molto nervoso... che-che-che molto nervoso... (*Si ascolta il disco di Gardel rigato bloccato sullo stesso giro.*) (*Grida a squarciagola*) Togli questa musica!

VOCE DI ANTONIO – Subito, subito!

(*Il suono si interrompe. La Cimice rimette tutto nel baule un poco spaventato. Il regista fuma, nervoso.*)

REGISTA – (*Alla Cimice*) Se non arrivano subito San Giuseppe e l'Arcangelo Gabriele, sveglio tutta quanta la gerarchia celeste.

LA CIMICE – (*Lavorando in fretta*) È il Milan.

REGISTA – Cosa dici?

LA CIMICE – Il Milan e l'Atalanta... La partita.

REGISTA – E cosa c'entra la partita adesso?

LA CIMICE – La televisione. La stanno trasmettendo. Non so perché, ma sospetto che l'Arcangelo San Gabriele sia del Milan... e certo, nessuno riuscirà a staccarlo dal televisore.

(*Il regista guarda fissamente la Cimice.*)

REGISTA – Allora potremmo cominciare lo spettacolo quando terminerà la trasmissione di questa partita!

LA CIMICE – Non servirebbe a niente: fanno subito dopo « Canzonissima » (*o si dica il titolo di un'altra serie televisiva*). E questo non me la perdo neppure io.

REGISTA – Tu non ti muovi di qui!... (*Girando attorno alla Cimice*) Sai, Cimice, che in caso disperato tu potresti fare molto bene da Arcangelo Gabriele?...

LA CIMICE (*Retrocedendo*) Non mi prenda in giro... Non vede che non può essere?... Io non sono divoto a questo signore.

REGISTA – (*Con lo sguardo fisso sulla Cimice*) Se ti si guarda con gli occhi socchiusi, con buona volontà, certo, non sarebbe neanche impossibile che tu lo facessi...

LA CIMICE (*Spaventato*) Neppure con gli occhi chiusi... Se ho persino i foruncoli in faccia... guardi, guardi...

REGISTA – Il maquillage nasconde anche i denti cariati.

LA CIMICE – Mi... Mi sta venendo voglia di andarmene a vedere la partita del Milan, parola...

REGISTA – Va' a provarti la tunica; non si sa mai! E impara la parte.

LA CIMICE – (*Quasi piangendo*) Mi hanno sempre detto che non servo come Arcangelo. Deve essere qualcosa di congenito... Non è colpa mia, glielo giuro. Le cose celestiali mi sono fatali...

REGISTA – Vai vai, la faccia ti aiuta poco, ma mi metterò di spalle e nell'oscurità... totale, per tagliar la testa al toro.

(*La Cimice esce. Il regista raccoglie una quinta ma quella che sta accanto gli cade addosso.*)

Diavolo!

LA CIMICE – (*Comparendo subito*) Mi ha chiamato, signore?

REGISTA – No! Sparisci! Sprofondati! Che fra un minuto voglio cominciare a bestemmiare a squarciagola!

(*La Cimice esce. Il regista raccoglie, del tutto scoraggiato, la quinta ma, subito, le tira un calcio e la fa cadere di nuovo con grande rumore. Lascia cadere anche il martello, sconfitto.*)

REGISTA – Non ne posso più. Mi hanno lasciato solo a risolvere questo rompicapo. Mia moglie mi dice di contare fino a dieci prima di mandare tutto a... (*Conta con furia concentrata*) Uno... Due... Tre... Quattro... Cinque... Sei... Sette... Otto... Nove... Dieci...

(*Si ode una voce tra il pubblico.*)

SPETTATORE – Vuole una mano, collega?...

(*Il regista guarda sorpreso. Un uomo di circa 40 anni, grasso e bonaccione, si sta avvicinando dalla platea.*)

REGISTA – (*Sconcertato*) Cosa?...

SPETTATORE – Posso aiutarla a tenere su questa sua baracca. Non si faccia cattivo sangue.

REGISTA – Infine qualcuno che mi aiuta... Grazie. Come mai non sta vedendo il Milan alla televisione?

SPETTATORE – Mi addormento sempre davanti a quell'arnese. La tele non è per quelli che si devono alzare alle cinque di mattina.

REGISTA – Inchiodi questa!

SPETTATORE – Mi dia il martello.

REGISTA – Vado a prendere le nuvole... Senta...

SPETTATORE – Mi chiamo Biagio.

REGISTA – Biagio, la lasci un poco libera per poter toglierla alla scena della nascita.

(*Al regista cade un'altra nuvola.*)

BIAGIO – (*Parlando verso il pubblico*) Senti, Magro, vieni anche tu ad aiutare questo amico che gli cadono le nuvole sulla testa!

REGISTA (*Gridando all'elettricista invisibile*) Giuliano, accendi il 5!

VOCE – È fuso!

REGISTA – Dà un poco di luce sopra questa quinta, se no dovrò accendere un cerino per mettere un chiodo!

(*A Biagio*) A chi parlava?...

BIAGIO (*Indicando un uomo che sale lentamente sulla scena con le mani in tasca*) A lui...

(*Il Magro è un modesto lavoratore di circa 25 anni. Ha una cicca appesa al labbro inferiore e non si toglie le mani di tasca. Non deve essere antipatico ma un po' scontroso e riservato.*)

IL MAGRO – Che cosa stanno preparando qui?...

REGISTA – Il presepe... Il presepe di Betlemme.

IL MAGRO – Betlemme. Questo nome mi ricorda qualcosa.

REGISTA – Le ricorda cosa?

IL MAGRO – Non sono in guerra da quelle parti proprio adesso?

BIAGIO – E dove non sono in guerra adesso, Magro?

IL MAGRO (*Alzando delle tuniche che la Cimice aveva tolto dal baule*) – E queste?...

REGISTA – Le tuniche.

IL MAGRO – Per cosa?...

REGISTA – Per gli attori, naturalmente.

IL MAGRO – Non ho mai visto vestiti fatti con tende usate. Li prenderanno in giro.

REGISTA (*Seccato*) – Cominci a togliersi le mani di tasca. Ho troppo lavoro

per ascoltare i fannulloni. Se qualcosa le sembra malfatto, lo aggiusti o se ne vada!

BIAGIO – Tienimi quella stella, Magro, devo inchiodarla.

IL MAGRO (*Tenendogli la stella*) Bah, stelle di carta!... (*Al regista*) Ma non se ne è accorto?... (*Indica in alto*)

REGISTA – (*Di malumore*) Di che cosa?

IL MAGRO – Che ci sono delle stelle vere. Non bisogna inchiodarle e durano di più. Io mi accontento di quelle.

REGISTA – Lasci quelle stelle agli astronauti, noi abbiamo bisogno di qualcosa di più concreto.

BIAGIO – Dicono che in questa parte del mondo si vedono più stelle che in nessuna altra parte. Me l'ha detto un tipo che studia.

(*Improvvisamente si spengono tutti i fari, eccetto la luce d'emergenza che crea una dolce penombra.*)

REGISTA (*Ululando*) – La luce!!... Che diavolo è successo, Giuliano? Giuliano!! Ti sei fulminato?

VOCE DI GIULIANO – Ancora no. Un cortocircuito. Sono fuse le valvole. Ma le aggiusto subito.

IL MAGRO (*Nella penombra*) Adesso si vedranno molto meglio le stelle, voglio dire quelle vere, non queste senza valore. Le guardi! Scintillano.

BIAGIO – Quel tipo, quello che studia, mi ha detto che non sono le stelle che tremano, ma è il nostro occhio che trema.

IL MAGRO – E perché

BIAGIO – Dev'essere perché quando uno guarda verso l'alto si vede ben poca cosa...

IL MAGRO – Eh?

BIAGIO – E allora ha paura... e trema.

IL MAGRO – Non ci credo. Io non ho paura.

BIAGIO – Chi non ha mai sentito paura è un vigliacco. Solo gli scemi con la bava non hanno tremato neppure una volta.

IL MAGRO – A ciascuno il suo. Non metterti con me.

(*In questo momento si sente un grido nell'oscurità. È la Bambola che al buio ha inciampato e ha buttato a terra le poche quinte che restavano in piedi.*)

REGISTA – Che cosa succede?... Chi diavolo è entrato qui?

VOCE DELLA BAMBOLA – Ahi, ahi... sono io!

BIAGIO – Dica, si è fatta male?

VOCE DELLA BAMBOLA (*Piagnucolosa*) No, sto bene, ma siccome non si vedeva niente...

REGISTA – Ma chi è... Giuliano, dacci luce! Ho bisogno di luce!

VOCE DI GIULIANO – Subito, subitissimo.

(*Si accende nuovamente la luce; la Bambola è mortificata e spaventata, tra le quinte cadute, con un enorme dolce in mano.*)

LA BAMBOLA – (*Timidamente*) Sono io.

REGISTA – Neanche a dirlo, chi poteva essere?... Senza offendere i presenti, sei proprio stupida. Che cosa diavolo venivi a fare?

LA BAMBOLA (*Tutta mortificata e porgendo il dolce*) Il... il dolce.

REGISTA – Nessuno ha chiesto un dolce.

LA BAMBOLA – Sì, l'hanno ordinato al bar.

REGISTA – Chi?

LA BAMBOLA – Il padre di Gesù Bambino. E ha detto che l'avrebbe pagato il direttore dello spettacolo.

REGISTA (*Furibondo*) Dì al padre di Gesù Bambino che io sono un semplice mortale, ma che il dito non me lo succhio più...

LA BAMBOLA – E il dolce allora?

REGISTA – Che lo paghi suo padre.

LA BAMBOLA – Che padre?

REGISTA – Il padre del padre del Bambino.

(Il regista le prende di mano il dolce e si mette a mangiarlo dando morsi furiosi. Esce urlando.)

Giuliano, manca mezz'ora! Hai messo a posto tutte le luci?

VOCE DI GIULIANO – Ho messo a posto le valvole con un filo di ferro, ma non posso assicurarle nulla.

(La Bambola, sconcertata, si siede sopra il baule. Si mette della saliva sul ginocchio.)

BIAGIO – (*Avvicinandosi*) Ti sei fatta male?

LA BAMBOLA – No.

BIAGIO – E perché ti strofini la gamba?

LA BAMBOLA – Per abitudine. Mi gratto sempre la zampa.

IL MAGRO – A furia di farlo, finirai col rompertela.

LA BAMBOLA – Certo.

IL MAGRO – Come ti chiami?

LA BAMBOLA – Mi chiamano «Bambola», quella del Bar.

IL MAGRO – È il tuo nome?

LA BAMBOLA – Gli unici che potevano saperlo erano i miei genitori ma io non li ho mai conosciuti. Ma uno può vivere molto bene lo stesso anche senza avere un nome.

BIAGIO – E tu vivi «molto bene»?

LA BAMBOLA – La verità è no. Adesso per esempio mi piacerebbe vedere lo spettacolo dalla platea o anche fuori dal buco della serratura, ma è certo che mi scacceranno urlando come matti...

(Entra il regista.)

REGISTA – (*Sgridando la Bambola*) Vattene da qui! Alla svelta... E non tornare a metterci il naso dentro, perché sei un «porta scalogna». Ogni volta che compari tu, si bruciano le valvole, cadono le quinte o succede qualche altra catastrofe.

LA BAMBOLA – (*Umile, mentre se ne va*) Non vorranno un altro dolce durante lo spettacolo?

REGISTA – Che non succeda più!

(La Bambola esce.)

(Nervoso) Dove avrò lasciato gli alberi?... Li ho pitturati non più di un istante fa.

IL MAGRO – Perché vuol mettere degli alberi qui?... Una piantina in un vaso basterebbe.

REGISTA – Una porta di Betlemme senza alberi è come una sagra senza frittelle.

IL MAGRO – Per dire quattro sciocchezze, deve montare tutto questo baraccone che oltre ad essere brutto è anche fastidioso?

REGISTA – (*Improvvisamente serio*) Se lei non crede a queste cose, io non ne ho colpa. Mi lasci terminare una buona volta che ormai è l'ora dello spettacolo.

BIAGIO – Non è questione di credere o non credere, Magro. Quello che succede è che ai bambini piace illudersi in questi giorni e ai grandi... bene... a noi grandi, piace sentirci bambini.

IL MAGRO – Non ho nulla contro queste storie inventate dai preti, basta che le raccontino ai bambini... Ma me, che mi lascino tranquillo! Non ho bisogno né di stelle di carta, né di alberi dipinti. Mi basta il cielo così com'è e mi piace questa terra asciutta, senza bisogno che me la abbelliscano con racconti... *(Al regista)* Lei ha ragione, è meglio che me ne vada. Non ho voglia di collaborare a raccontare bugie...

(Biagio con naturalezza dà un grande pennello al Magro.)

BIAGIO – Fai molto bene ad andartene... Ma intanto tieni questo pennello... ah, e questo secchio di pittura...

IL MAGRO – *(Molto sconcertato)* Che cosa dici?

BIAGIO – Niente, uomo, niente... che anche le bugie rompono le scatole... così, comincia a dipingere questi alberelli. Non c'è verde, solo nero, ma dipingere gli alberi neri non è una bugia, perché con questo fatto dell'inquinamento...

IL MAGRO – *(Vuole protestare ma non trova le parole)* Ma se io non...

BIAGIO – E non macchiare il pavimento perché il mio dire può diventare nervoso... metti sotto questi giornali...

(Gli passa alcuni giornali vecchi ma, prima di darglieli, legge i grossi titoli.)

IL MAGRO – Ti ho già detto che io...

BIAGIO – Sai quello che capita, Magro?... Quello che capita è che ci sono menzogne belle e menzogne brutte. *(Indicando i giornali)* E queste sono menzogne brutte: *(Leggendo)* «La nuova proposta di pace si considera definitiva»... «Nell'anno 1980 la fame sarà diminuita del 20% in tutto il mondo»... «L'attrice Elizabeth Taylor dice che difenderà la sua vita privata ad ogni costo e che preferirebbe essere povera e sconosciuta»... Che te ne pare?

IL MAGRO – *(Pitturando)* Toh, non sapevo che i giornali potessero essere tanto divertenti...

(Al regista) Questa vernice è secca... Senta, perché non lasciamo questi fondali da quattro soldi e non andiamo al bar e, tra amici, mi racconta la stessa cosa che voleva raccontare con queste marionette?...

REGISTA – Sono tanto nervoso che il primo che pianta un nuovo problema lo strozzo.

(È entrato la Cimice e ha ascoltato quest'ultima frase. La figura della Cimice è patetica e risibile all'estremo. La tunica che si è messo gli sta molto corta e gli si vedono le caviglie. La tunica è di tela celeste e brillante, raggrinzita e grossolana. Sembra che abbia qualcosa da dire ma non ci riesce per paura del regista e delle risate degli altri.)

LA CIMICE – *(Nervoso)* Signor Giacomo... Signor Giacomo... dice il signor Pasquale che...!

(Gli altri subito ridono al vederlo.)

IL MAGRO – E questo chi è?...

BIAGIO – L'Arcangelo Gabriele.

LA CIMICE – Signor Giacomo... dice il signor Pasquale che non può...!

(Non può continuare per le risa.)

IL MAGRO – Al santo gli va stretta la camicia...

BIAGIO – E gli si vedono gli stinchi.

LA CIMICE – Dice il signor Pasquale che non può venire...!
REGISTA – (*Ascoltandolo con attenzione*) Il signor Pasquale, quello che farà San Giuseppe! Che cosa gli è successo?...
LA CIMICE – Dice San Giuseppe che non può venire. Alla figlia, la minore, è salita ancora la febbre. Lui dice che, prima di San Giuseppe, viene sua figlia. Mi ha dato la barba se lei vuole metterla a qualcun altro.
REGISTA – È proprio quello che ci mancava!... Questo mi manda a fondo del tutto lo spettacolo.
IL MAGRO – (*Prendendolo in giro*) Perché non dipinge anche San Giuseppe e non lo inchioda laggiù?
BIAGIO – (*Serio*) Non fare dello spirito alle spalle degli altri. Se non vuoi darci una mano, vattene al bar ad ingoiare la tua cattiva...
REGISTA – (*Scoraggiato*) Devo avvisare che tutto è sospeso... (*alla Cimice*) Tu, togli ti questa sottana e metti un avviso fuori!
BIAGIO – Non si faccia cattivo sangue, compagno... In qualsiasi momento, nonostante tutto, se ha bisogno...
REGISTA – (*Indicando la Cimice*) Che cosa vuole? Che questo stupidotto faccia tutte le parti?...
BIAGIO – Se mi lascia fumare una cicca durante la rappresentazione per calmare i nervi, posso farla io stesso questa parte.
REGISTA – Un San Giuseppe che fuma?
IL MAGRO – A questo qui non gliela toglie nessuno la sigaretta di bocca. (*Al regista*) Si rassegni, compagno, che fra l'aver nulla e l'aver un San Giuseppe con una cicca in bocca...
BIAGIO – Se fumassi sigari ancora ancora, ma un mozzicone attaccato alla bocca, non lo vede nessuno.
REGISTA – Alla meno peggio può anche andare. Quanto manca, Giuliano?
UNA VOCE – Venti minuti, più o meno.
REGISTA – Antoniooo!
UN'ALTRA VOCE – Sì...
REGISTA – Hai trovato le nenie?
VOCE DI ANTONIO – Impossibile... In tutto il paese non c'è una nenia di Natale. Ci sono solo dischi in inglese...

(*Si sentono voci che bisbigliano attraverso il microfono.*)

Aspetti, aspetti... c'è una vecchia, qui, dice che canta con la chitarra.

REGISTA – Può servire. Legala per una zampa al microfono che non si muova di lì.

(*Si sentono voci che bisbigliano.*)

VOCE DI ANTONIO – Dice che prima vuole provare, diversamente se ne va...

REGISTA – Ha trenta secondi di tempo.

VOCE DI ANTONIO – (*Alla vecchia*) Su, provi...

VOCE DELLA VECCHIA – (*Attraverso gli altoparlanti*) Dedico questa canzone ai miei nipoti che mi ascoltano, specialmente al Gioacchino, alla Susi, a Pepino, al Carlo e alla Marta perché si mangi tutta la...

REGISTA – Basta! Canta o no?

(*Bisbigli.*)

VOCE DELLA VECCHIA – (*Iniziando il primo verso*) « In una porticina di...

REGISTA – Serve! Che canti fra un momento!... Antoniooo!

VOCE DI ANTONIO – Sì...

REGISTA – Oltre che cantare non potrebbe fare qualche parte?
VOCE DI ANTONIO – (*A voce bassa perché non lo senta la vecchia*) Non credo...
ha una faccia da suola di scarpa.
REGISTA – (*Parlando alla Cimice*) C'è qualcuno già pronto? Che inizino a salire sul palco.
LA CIMICE – A Epifanio, quello che fa il soldato, manca solo di tagliarsi i baffi.
REGISTA – E perché se li vuole tagliare?
LA CIMICE – Dice che sa molto bene come sono queste cose. Dice che ha visto il film «Ben Hur».
REGISTA – Vola dal primo che incontri, con i baffi, i foruncoli... Ho bisogno di veder qui della gente subito.
(*La Cimice esce di corsa. Il regista è restato con la tunica e la barba di San Giuseppe in mano.*)
(*Al Magro*) Senta, vuole tenermi queste cose intanto?...
IL MAGRO – (*Con le mani in tasca*) Sono molto occupato, non lo vede?...
REGISTA – Mi scusi...

(*Passa le cose che ha in mano a Biagio e lo guida.*)

(*A Biagio*) Lei attraversa la scena seguendo la stella. Sorregge Maria con cura. Non abbia fretta. Faccia tutto molto lentamente. Se vuole, può metterci tutta la notte ad attraversare la scena. Poi, quando si sente la musica...
BIAGIO – Quella vecchia che canta...
REGISTA – Proprio lei. Subito sale sulla predella...
BIAGIO – (*Interrompendolo*) Ma, posso fumarmi una cicca?
REGISTA – Sì, sì, può... Poi, quando trova l'androne le dirà: « Qui starai bene, Maria»... «Qui nascerà il Signore»...
BIAGIO – (*Dubbioso*) Non credo che aprirò bocca.
REGISTA – (*Entusiasmandosi*) A questo punto cambierà la luce. Viene subito la scena dei pastori attorno al fuoco e l'apparizione della Cimice in un meraviglioso splendore...
BIAGIO – (*Sorpreso*) Di chi?...
REGISTA – Della Cimice... cioè, dell'Angelo, voglio dire. Quindi una grande esplosione di musica...
BIAGIO – Povera vecchia!
REGISTA – ... e le nubi si allumineranno!
BIAGIO – (*Indicando con poca fiducia le nuvole di cartone*) Queste nuvole?
REGISTA – Sì, queste. Tutto è previsto. Solo in questo momento la luce ritorna sulla scena dell'androne con i Re Magi. Lei, certamente, starà da un lato, discretamente, in fianco a Gesù Bambino, fumandosi tranquillamente la sua cicca.
BIAGIO – Non mi ricorderò di nulla, ma non si preoccupi.
IL MAGRO – Io me la batto. I balli mascherati mi mettono a disagio.
BIAGIO – (*Al Magro*) Dammi tre sigarette prima di andartene.
IL MAGRO – (*Tirandola fuori*) Ma ne resta solo una... Te ne do metà... San Giuseppe.

(*Il Magro sta per andarsene, ma in quel momento entra la Bambola.*)

LA BAMBOLA – (*Nervosa e chiamando*) Signor Giacomo... Signor Giacomo!...
REGISTA – (*Nervoso*) Oh, no, se è la Bambola di certo si romperà qualcosa o succederà un disastro!
IL MAGRO – La poveretta è molto servizievole, non creda...

LA BAMBOLA – (*Avvicinandosi al regista*) Signor Giacomo... bisogna far qualcosa!

REGISTA – Che bella novità! Bisogna fare tutto, dal riunire gli attori e staccarli dalla partita del Milan, fino a legare una vecchia per la zampa...
(*Alla Bambola*) Non salire sulla scena perché tu mi demolisci qualcosa di sicuro.

LA BAMBOLA – Nossignore... quello che dico, è che bisogna fare qualcosa per la donna.

REGISTA – Che donna?

LA BAMBOLA – La negra, la chiamano così perché raccoglie carbone lungo la ferrovia.

REGISTA – Non capisco neppure una parola. Vattene una buona volta... (*Gridando*) Giuliano... spegni la luce generale e prepara i fari per la prima scena!

BIAGIO – (*Alla Bambola*) Che cosa succede a questa donna?

LA BAMBOLA – È lì fuori, che si lamenta. Sulla porta del bar.

IL MAGRO – E che cosa fa lì?

LA BAMBOLA – Non so. Credo che viva nei dintorni, in una baracca.

BIAGIO – Bambola, non trattenerne il signor Giacomo che è molto... del resto, lo vedi anche tu...

REGISTA – (*Stizzito, grida*) Che cosa succede? Dillo una buona volta... e sparisci!

LA BAMBOLA – (*Sul punto di mettersi a piangere*) Ha i dolori del parto.

REGISTA – Chi? Una attrice?

LA BAMBOLA – Gliel'ho già detto, la donna negra. È buttata a terra lì fuori. Io credo che stia arrivando l'ora...

REGISTA – Sì, anche per noi è arrivata l'ora dello spettacolo. Non possiamo più aspettare nemmeno un minuto.

LA BAMBOLA – Bisogna fare qualcosa, signore. Non può avere il bambino distesa per terra, sulla strada. Nel bar nessuno le ha fatto caso perché tutti sono incollati davanti alla tele; nessuno vede né sente altro che questo.

REGISTA – Perché non vai alla Casa del Soccorso della giovane, alla Parrocchia o in qualsiasi altra parte?...

LA BAMBOLA – Sono già stata da tutte le parti. Ed è stato inutile...

BIAGIO – Oggi è giorno di festa. Tutti quanti se ne sono andati a casa, a cenare con le famiglie.

IL MAGRO – Nessuno lavora. Neppure io.

REGISTA – (*Diventando di nuovo nervoso*) Qualcuno potrà bene aiutarla. Deve esserci qualcuno! I pompieri, i postini, la Croce Rossa, l'Esercito della Salvezza, il Ku-Klux-Klan, che ne so io, qualcuno! Chiunque altro ma non proprio io che devo presentare uno spettacolo in questo preciso momento!

LA BAMBOLA – Lei non chiede niente... non ha chiesto niente a nessuno... sta semplicemente lì.

REGISTA – Ma tu mi stai guardando come un agnello sgozzato!

BIAGIO – Per lo meno, andiamo a toglierla da terra e portiamola qui, al riparo.

IL MAGRO – Hai ragione, Biagio. Non si può lasciare nessuno per strada, come un cane; tanto meno una madre col piccolo.

(*Escono la Bambola, il Magro e Biagio.*)

REGISTA – (*Grida loro dietro*) E io?... E io che cosa faccio adesso?

(*Entra la Cimice.*)

LA CIMICE – Che succede?

REGISTA – Quasi niente! Vivono qui intorno duecentomila persone; c'è una chiesa, una farmacia e alberghi; ci sono buoni cristiani, begghine e atei; in una parola, c'è di tutto; persino cani e gatti. E deve proprio venir a cadere qui quella donna con il suo poppante?...

LA CIMICE – Che donna? Che poppante?...

REGISTA – (*Senza ascoltarlo*) Non è possibile. È assurdo. Perché deve trovarsi proprio nel bar di fronte e proprio nell'ora in cui sta per venirmi un attacco cardiaco?

LA CIMICE – Signor Giacomo, lei che ha la pressione alta...

REGISTA – (*Gridando ancor di più*) Mi mancano attori, c'è un cortocircuito, sono solo e per di più mi cade sopra questo regaluccio. Che se ne vada! Io non ho niente a che vedere con lei. Devo far funzionare lo spettacolo.

LA CIMICE – Signor Giacomo, quello del Natale è solo un teatro! Non lo avrà preso sul serio, vero?...

REGISTA – Solo un teatro?... Guarda!

(*Il Regista indica il gruppo che entra da un lato e rimane sul fondo, nell'ombra. Sono il Magro, la Bambola, Biagio e la donna. La Cimice non capisce nulla.*)

REGISTA – (*Gridando al gruppo*) Uscite di lì! Fuori dal palcoscenico!

(*All'elettricista*) Antonio! Lo spettacolo comincia in questo momento. Metti la musica che segna l'inizio!

LA VOCE – Che musica? Vorrà dire la vecchia.

REGISTA – Sì, sì, la vecchia... Lo spettacolo è cominciato!

LA VOCE – (*Parlando a qualcuno vicino al microfono*) Nonnina!... Sì, lei. Cominci a suonare la chitarra. Sì, sì, proprio adesso. Ma non dedichi a nessuno la canzone e neppure canti.

(*Si sente un arpeggio dolce e triste di chitarra che dura tutta la scena. È una musica soave, poetica, ispirata. La Cimice va fino al fondo, curioso, si avvicina al regista, il Magro e Biagio. La Bambola aiuta la donna.*)

IL MAGRO – È la Maria Riquelme. La chiamano la Negra. Raccoglie il carbone dei treni. Vive da sola nel mondezzaio.

BIAGIO – Si lamenta piano.

IL MAGRO – Nessuno le ha fatto caso.

BIAGIO – Io credo che partorirà da un momento all'altro.

REGISTA – (*Sull'orlo della crisi nervosa*) Ma, credete che il posto più appropriato al mondo per partorire sia un palcoscenico?... Abbiate un poco di buon senso! Nessuna donna partorisce illuminata da dieci riflettori e con musica di fondo!

IL MAGRO – Il buon senso ha buttato questa donna sulla strada. Si guardi dal buon senso, signore!

REGISTA – (*Intimorito suo malgrado*) Ma, e lo spettacolo?

BIAGIO – (*Sornione*) Lo spettacolo è già cominciato. L'ha detto lei stesso.

(*Si avvicina molto in fretta la Cimice.*)

LA CIMICE – (*Eccitato*) La faccenda si fa seria. Che cosa facciamo? Io... è la prima volta...

BIAGIO – Sì, lo sappiamo già, è la prima volta in vita tua che metti alla luce un figlio... Su, raccogli tutte le tuniche degli attori e portale in quest'angolo e falle un giaciglio.

(*La Cimice gli obbedisce raccogliendo le tuniche che ci sono sopra il baule.*)

REGISTA – *(Cerca di protestare)* Ma non può...
IL MAGRO – *(Ordina al regista)* Mi aiuti a portare queste quinte!
REGISTA – Ma lei sta disfacendo la scenografia!
IL MAGRO – Mi aiuti!
REGISTA – Un momento! Mi è costato così tanto dipingerle!
IL MAGRO – Adesso serviranno a qualcosa di serio.

(Il regista lo aiuta. Girano le quinte di tela lasciandone la parte posteriore verso il pubblico e formando una specie di capanna in un angolo. Sul fondo la donna e la Bambola vi spariscono dentro. Il Magro e la Cimice stanno ancora sistemando il rifugio improvvisato.)

BIAGIO – Dobbiamo chiamare un medico perché l'aiuti. *(Al regista)* Lei che sa parlare, lo spieghi al pubblico.
REGISTA – *(Piagnucoloso)* E chi lo spiega a me? Non capisco assolutamente nulla.

(Si sente un grido della donna benché non la si veda. Vediamo la Cimice correre fuori dalla scena un poco spaventato e il Magro si affaccia tra le quinte che nascondono la donna.)

IL MAGRO – Andiamo, fate in fretta! Fate qualcosa!
BIAGIO – *(Al regista)* Su! Questo baraccone è suo, no?...

(Lo spinge verso il pubblico senza tanti riguardi.)

REGISTA – *(Cercando di ricomporre il suo aspetto)* Signore e signori, buona sera! Mi spiace doversi comunicare che c'è stato un piccolo... inconveniente che ci ha impedito, con nostro vivo rinascimento e senza che ne abbiamo assolutamente colpa...

BIAGIO – *(Gli fa fretta a voce bassa)* Gli dia un taglio! Al dunque, presto!
REGISTA – Scusate ora, ma c'è un medico tra voi? Lo ringrazierei molto se salisse un momento. Una delle nostre attrici ha avuto, voglio dire, ha..., ha subito un piccolo incidente, senza importanza, cose da teatro...

(Biagio si avvanza e parla direttamente, lasciando da una parte il regista.)

BIAGIO – Se c'è un dottore in sala, che salga! Una donna sta per partorire!
(Si produce un silenzio costernato.)

BIAGIO – Nessuno può salire?
REGISTA – Un medico, per favore!

(Un nuovo silenzio.)

BIAGIO – Come sempre. L'indifferenza. Come al solito dovremo arrangiarci come possiamo...

(Il Magro si avvicina in fretta e parla al regista.)

IL MAGRO – Porti un asciugamano; negli spogliatoi ce ne deve essere. La Bambola sta facendo molto bene.

(Il regista esce in fretta.)

BIAGIO – *(Al Magro)* Mi son già fumato la mezza cicca. Adesso avrei bisogno di un muccio.

IL MAGRO – È strano...
BIAGIO – Che cosa?...

IL MAGRO – Nonostante i dolori, è tranquilla... Vorrei dire felice.

BIAGIO – E questo è tanto strano?

IL MAGRO – Cosa?

BIAGIO – Essere felice.

IL MAGRO – Stranissimo.

BIAGIO – Mi stringeva la mano quando mi sono avvicinato a lei. Mia moglie ha avuto sette bambini. Io l'ho sempre accompagnata, ma adesso con questa donna non so, non me lo so spiegare, era diverso.

IL MAGRO – Ci sono giorni in cui a uno succedono cose strane e meravigliose, in altri, invece, uno vive come morto.

(Il Regista entra ancora, ma adesso è più tranquillo. Viene dal fondo.)

REGISTA – Credo che tutto riuscirà bene.

IL MAGRO – Che cosa? Il suo spettacolo di cartapesta ingannagonzi?

REGISTA – No. Mi riferisco al parto di Maria.

BIAGIO – A noi poveri succedono cose ancora peggiori che nascere su un palcoscenico.

(Si sentono lamenti della donna.)

REGISTA – *(Grida all'elettricista)* Giuliano! Spegni il faro che dà sulla quinta!
(Il faro si spegne.)

Questa povera donna ha bisogno di un po' di tranquillità. L'oscurità non le darà fastidio perché è lei che darà alla luce.

(C'è penombra sul palcoscenico e una luce zenitale sopra il regista, Biagio e il Magro.)

REGISTA – Ho chiesto all'elettricista e al falegname, ma nessuno sa nulla della Maria Riquelme. Non l'hanno mai vista.

IL MAGRO – Succede lo stesso con tutti... Lei, per esempio, sa qualcosa di me?

REGISTA – No.

IL MAGRO – E le interessa saperne?

REGISTA – Francamente, no.

IL MAGRO – È quello che succede. Ho visto qualche volta questa donna mentre raccoglieva carbone. Mi sembrava un corpo senza volto. Adesso mi è sembrata diversa.

REGISTA – Perché adesso ci preoccupiamo di lei. Perché adesso è entrata nella nostra vita e non la si può ignorare.

BIAGIO – È difficile non voler bene alla gente quando la si guarda da vicino, quando la si vede tremare, quando ci si mette nei suoi panni...

REGISTA – Nonostante tutto, io credo che è più facile amare la gente che odiarla.

IL MAGRO – Dipende.

REGISTA – Certo, chiaro, la cosa più facile è alzare le spalle e tenere le mani in tasca.

IL MAGRO – Se lo dice per me...

(Nuovi lamenti della donna. In questo momento si spengono completamente le luci.)

REGISTA – *(Grida nell'oscurità)* Giuliano!... Le luci! Giuliano, accidenti... una donna sta partorendo! Adesso non possono spegnersi!

VOCE DI GIULIANO – Resista ancora un po'! Si è fuso il filo di ferro con cui avevo collegato le valvole!

REGISTA – Devi metterlo a posto ma subito, subito!

(In questo momento, succede qualcosa di strano. La luce non è ancora venuta, tuttavia una luminosità diffusa che proviene da dietro le quinte che nascondono la donna illumina dolcemente di controluce le figure che stanno dietro le quinte. Si vede debolmente la donna che regge sulle braccia il neonato. La Bambola le sta al fianco in atteggiamento rispettoso e la Cimice in ginocchio. Si vede tutto un poco sfumato, senza uscire dalla cornice realistica, ma è una immagine con un certo alone poetico e magico. Nella penombra, il regista, il Magro e Biagio guardano la scena con meraviglia. Si sentono gli arpeggi della chitarra che la vecchia suona con la sua melodia poetica e suggestiva. Si avvicina la Cimice. Parla in modo dignitoso e sereno. Ha perso completamente la sua insicurezza comica e grottesca del principio. Non veste più la tunica, ma i suoi vestiti: pantaloni e camicia da ragazzo normale.)

LA CIMICE – *(Agli altri)* È nato! È un bambino bello e sano. È una gioia per tutti. Dice che gli darà il nome di Salvatore, Salvatore Riquelme...

(Un lungo silenzio.)

UNA VOCE – Non posso riparare il cortocircuito! Non si vede nulla.

REGISTA – Si vede... si vede quanto basta.

BIAGIO – Andiamo anche noi a conoscere il bambino.

IL MAGRO – Sì, andiamo.

REGISTA – È già la Notte Santa.

(Si sentono lontane le campane del villaggio. Il regista, il Magro e Biagio vanno sino al fondo, sino alle quinte dolcemente illuminate. Si incrociano con la Bambola che si avvicina unendosi alla Cimice. Gli altri, al riunirsi attorno alla donna, formano in controluce una vera e propria, fugace, immagine natalizia, senza perdere la loro condizione realistica. La Bambola e la Cimice parlano nella penombra.)

LA CIMICE – Senza di te non avremmo potuto aiutarla.

LA BAMBOLA – Io volevo vedere lo spettacolo, anche da fuori, da una fessura, ma poi finisco sempre per rovinare tutto.

LA CIMICE – E adesso, come vedi, stai recitandoci dentro.

LA BAMBOLA – Mancherebbe qualcosa.

LA CIMICE – Che cosa?

LA BAMBOLA – Una nenia di Natale.

LA CIMICE – Nessuno ha trovato una nenia natalizia in paese.

LA BAMBOLA – *(Improvvisando con una voce tremolante e insicura al principio ma ben presto acquistando sicurezza e timbro di voce)*

Un bimbo povero è nato,
portate di corsa dei sacchi
che voglio coprire il Signore.

Chiamate la mia madrina,
vengan tutti a vederlo,
vecchi, soldati, bambini,
preti e braccianti;
che ognuno lo sappia,
che ognuno lo racconti
perché stanotte nella mia casa
è nato disteso a terra

un bimbo pieno di grazia
grazioso e sorridente.

Un bimbo povero è nato,
portate di corsa dei sacchi
che voglio coprire il Signore.

LA CIMICE – Sai una cosa, Bambola? Ti brillano...

LA BAMBOLA – Brillano? Che cosa?

LA CIMICE – Le tue mani.

LA BAMBOLA – Mi stai prendendo in giro. Sono brutte e rosse.

LA CIMICE – Forse, ma adesso ti brillano. Si vedono molto belle...

LA BAMBOLA – Io credo che questa notte, brillano tutte le cose... come hai detto che ti chiamavi?

LA CIMICE – Non te l'ho detto perché nessuno mi chiama con il mio nome.

LA BAMBOLA – E qual è il tuo nome?

LA CIMICE – Angelo del Carmine.

(Si accendono improvvisamente tutte le luci.)

UNA VOCE – Ho riparato il cortocircuito! E con l'ultimo pezzo di filo di ferro che mi restava!

(Il regista e gli altri tornano dal fondo in primo piano.)

REGISTA – Proprio a tempo, Giuliano! Senza il tuo fil di ferro saremmo rimasti senza Notte Santa.

BIAGIO – Sembra che sia nato con gli occhi aperti...

IL MAGRO – Chi?

BIAGIO – Il bambino.

IL MAGRO – I figli dei poveri nascono sempre con gli occhi aperti.

BIAGIO – Essere arrivato come me ad avere sette bambini e emozionarmi perché un nuovo piccolo viene al mondo, un piccolo senza importanza!

REGISTA – Non si conosce mai l'importanza di un neonato. *(Grida)* Giuliano, spegni le luci! Lo spettacolo è terminato prima di cominciare.

(Le luci si spengono una ad una. La Cimice entra di fretta.)

LA CIMICE – Gli attori chiedono che cosa sta succedendo... Che cosa gli dico?...

REGISTA – Dì loro che possono andare. Non c'è spettacolo. La veglia è andata in fumo. Che cosa aspetti a muoverti, Angelo?

(La Cimice resta sbigottito.)

LA CIMICE – Dice a me?

REGISTA – Non ti chiami così?

LA CIMICE – È che mai nessuno mi ha chiamato con il mio nome. Mi suona strano. Però mi piace.

REGISTA – Non ti sta male. E in ogni caso è il tuo, Angelo Eliseo Mariano.

(La Cimice esce contento.)

REGISTA – Non le sembra strano?

IL MAGRO – Che cosa?

REGISTA – Che tutto se ne sia andato al diavolo e che, nonostante tutto, siamo contenti?

LA BAMBOLA – *(Da un lato)* È che tutto non è andato al diavolo.

REGISTA – È vero. È nato un bambino.

(*Alla Bambola*) Credevo che te ne fossi andata.
LA BAMBOLA – No, signore. Stavo aspettando...
IL MAGRO – Aspettando che cosa?
LA BAMBOLA – Che mi raccontino lo spettacolo che avrei visto stasera.
IL MAGRO – (*Al Regista*) Andiamo, lo racconti.
REGISTA – (*Al Magro*) Ma se a lei non interessano le storie! Ha detto che erano storie fatte dai preti per i figli di buona famiglia, cose che stanno nei libri...
IL MAGRO – La verità è che non so quello che c'è nei libri, perché non so leggere.
REGISTA – Senti, Bambola, ti racconterò non il mio spettacolo perché non è mio ma di tutti da tanti secoli. È una storia di povera gente successa molto tempo fa. I primi che la conobbero e la vissero furono proprio uomini sfiduciati che non sapevano leggere, come il Magro...
UNA VOCE – Spengo le luci, signore! Me ne vado. Mia moglie ha fatto il castagnaccio per cena.
REGISTA – Spegnilo... filo di ferro! E buon appetito!
UNA VOCE – Buona notte! E buon Natale a tutti!
TUTTI – Altrettanto. Buona notte.

(*Le luci vanno spegnendosi finché resta solo un lieve chiarore dietro le grandi quinte bianche.*)

REGISTA – (*Che si vede appena nella penombra*) Questa è la storia: « In un villaggio sperduto tra i monti, in una parte della terra dove ora scoppiano le bombe e parlano le mitraglie... »
(*Si sentono raffiche di mitragliatrici, esplosioni e motori di aeroplani.*)
« ... viveva una donna, povera, sconosciuta a tutti, da tutti dimenticata, forse, disprezzata da tutti. Era incinta. La donna si chiamava Maria... »
(*La donna, Maria Riquelme, in controluce, esce da dietro le quinte con suo figlio in braccio e cammina lentamente sul fondo fino a scomparire.*)
« ... Nel profondo del suo cuore conservava un segreto. » È la storia di questo segreto che volevamo raccontarvi questa notte...

(*Si ascolta una nenia popolare molto ben incisa in off. Questa bella nenia si sentirà all'inizio mescolata con il rumore delle esplosioni, delle mitragliatrici e il rumore della guerra. A poco a poco i rumori della guerra vanno scomparendo finché non resta solamente la nenia e le voci bianche a tutto volume mentre l'ultimo chiarore sul palcoscenico si va spegnendo.*)

Rinnova l'abbonamento a

ESPRESSIONE GIOVANI 79

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

ITALIA, Lire 6.000

ESTERO, Lire 7.000

Editrice Elle Di Ci - 10096 Leumann (Torino) - Conto Corrente Postale 2/27196

Molti cineforum ci chiedono orientamenti su temi intorno ai quali organizzare delle proiezioni e titoli di film. Pensiamo di fare un servizio utile proponendo alcuni possibili cicli, indicando i film e il discorso tematico che li può collegare. È anche un modo per parlare di film rendendo concretamente utilizzabile il discorso. Qualcosa già si suggerisce nelle letture dei film: parlando di un autore o di un problema si parla anche degli altri film che li riguardano. Qui svilupperemo in modo sistematico questo orientamento. Una indicazione di carattere generale è quella di partire sempre dall'attualità tanto del tema quanto della produzione cinematografica: è dai problemi o dai film del presente che si può poi ricostruire, eventualmente, lo sviluppo di cui essi sono il risultato.

Con «presente» non si intende poi soltanto un elemento temporale, ma anche una attenzione allo «spazio» rappresentato dal pubblico del cineforum: è in funzione dello spettatore «presente» in sala che si organizza il cineforum, è per essere utili alla società «presente» attorno al cinema che si sceglie un programma piuttosto che un altro. Molti cineforum scelgono programmi che sono programmi di «assenza»: assenza dalle richieste concrete di chi lo frequenta (o lo frequenterebbe) che si traduce poi in assenza concreta del pubblico, specialmente nel momento di proporre letture collettive. Quindi anche le nostre proposte sono proposte generiche che non è detto debbano adattarsi a tutte le situazioni in modo automatico. Occorre sempre valutare attentamente il senso di una programmazione in relazione a specifiche necessità.

La prima proposta è quella che è anche alla base della nostra rivista: la scoperta e l'autoscoperta dei giovani attraverso il cinema. Giovani sia come oggetto sia come soggetti della produzione di film: e non soltanto di film, ma soprattutto di idee, di tecniche nuove, di formule più libere di fare e di essere cinema. Quello dei «giovani» è un mondo difficile da ridurre a schemi prefissati e già la stessa parola sembra a volte una minaccia di inquadrare in una sola, unica prospettiva una realtà che è ben lungi dall'essere unidimensionale. Al limite, i «giovani» non esistono: o almeno non esistono finché si continua a cercarli con strumenti sbagliati, generalmente oppressivi. Cosa significa essere giovani? Sono giovani chi? Facilmente si confonde l'età con un modo di esistere e di pensare. Eppure «giovane» qualcosa significa: significa soprattutto domande, ricerche, appelli, e, insieme, affermazione di sé, identifi-

cazione, manifestarsi della volontà di essere l'inizio di un futuro per il presente.

Ecco dei film proponibili in rassegne che intendano affrontare questo argomento. Distinguiamo tre fasi: pre '68, il '68, dopo il '68.

Prima fase: i giovani prima del '68

«Prima della rivoluzione» di Bertolucci, 1964: un anticipo sulle tensioni all'interno della borghesia italiana.

«La cinese» di Godard, Francia, 1967: ideologia, maoismo, terrorismo un anno prima del Maggio.

«I figli della violenza» di Buñuel, Messico, 1950: vent'anni prima, alle radici di un malessere che riesce ad esprimersi solo con la violenza.

«I pugni in tasca» di Bellocchio, 1965: la crisi della famiglia.

«La Cina è vicina» di Bellocchio, 1967: la crisi delle ideologie.

«Mouchette» di Bresson, Francia, 1967: il martirio di una gioventù.

«Sovversivi» di P. e V. Taviani, 1967: fine del PCI come mito giovanile.

«Le stagioni del nostro amore» di Vancini, 1966: confronto tra generazioni.

«Luciano» di Baldi, 1965: l'emarginazione di un sottoproletario.

«Ole dole doff», di Troell, Svezia, 1968: la crisi del professore e della scuola.

Seconda fase: i giovani durante il '68

«Cine-tracts», serie di cortometraggi (in tutto 354) girati da cineasti francesi, tra cui Godard e Resnais, durante il Maggio 1968. (Per informazioni rivolgersi all'«Obraz Cinestudio», Largo La Foppa 4 Milano, dove è stato proiettato il maggio scorso): la rivoluzione dei giovani.

«Mi piacciono gli studenti», di Mandler, Uruguay, 1969: documentario sulle lotte studentesche a Montevideo.

«Easy Rider», di Hopper, Usa, 1969: un classico sulla crisi negli Stati Uniti.

«Se...», di Anderson, Gran Bretagna, 1968: rivolta nel college.

«Così bella così dolce» di Bresson, 1969: crisi della coppia.

«Il ragazzo selvaggio» di Truffaut, 1969: cultura o integrazione?

«Diario di una schizofrenica», di Risi, 1968: un altro modo di vivere la gioventù nel '68;

«Woodstock», di Wadleigh, Usa, 1969: il celebre festival di musica pop, un luogo-mito della gioventù di allora.

Terza fase: i giovani dopo il '68

«Nel nome del padre», di Bellocchio, 1972: e dopo la rivoluzione?

«Arancia meccanica», di Kubrick, 1971: prima soluzione, la violenza in cura dallo Stato-psichiatra.

«Trash», di Morissey, Usa, 1970: seconda soluzione, la droga.

«Trevico-Torino», di Scola, 1972: terza soluzione, la fabbrica.

«Family Life», di Loach, Gran Bretagna, 1972: quarta soluzione: il manicomio al posto della famiglia.

«Porci con le ali», di Pietrangeli, 1977: il collettivo, la solitudine.
 «Zabriskie Point», di Antonioni, 1970: la fuga è impossibile, la libertà è il sogno che tutto salti in aria.
 «I tulipani di Haarlem», di Brusati, 1970: perché l'amore non è sempre come in:
 «Love Story», di Hiller, 1970: la soluzione dell'ultra-romanticismo.
 «Salò», di Pasolini, 1975: quando il potere si vendica dei giovani.
 «La parte bassa», videonastro di 80', di Caligari e Barbero: interviste ai giovani di un circolo del proletariato giovanile di Milano (rivolgersi al citato Cinestudio Obraz).
 «Anna», di Grifi e Sarchielli, 1976: un film sperimentale ormai famoso sui giovani hippy romani e sulla vicenda di una ragazza incinta.

È un elenco lungo e corto nello stesso tempo: i film sono tanti e l'argomento presenta tantissime sfaccettature. Naturalmente ognuno deve scegliere secondo l'aspetto che più lo interessa: al di là del valore intrinseco dei singoli film, ce ne sono di belli come di brutti, qui si è cercato di dare degli esempi del modo in cui il cinema ha accolto (o sfruttato) i problemi dei giovani di oggi, come ha interpretato (o malinteso) la loro sfida, come l'ha (o no) rilanciata.

LA R.

MISURIAMO LA FEBBRE AI GIOVANI

LA FEBBRE DEL SABATO SERA di Badham
GREASE di Kleiser

Cinema «Elena» di Sesto San Giovanni, ore 22. Continuando nell'esplorazione delle piste buone a trasformare i film in strumenti di lettura della realtà che ci sta intorno, siamo arrivati qui. C'è «La febbre del sabato sera» e la sala è imbottita di giovani. Alla cassa è tutto un delicato lavoro di gomito per passare avanti. Un po' intimiditi, non è facile affrontare tanti giovani insieme, chiediamo alla cassiera il permesso di intervistare qualche spettatore: come documento sfogliamo un numero della rivista. Per quanto del tutto sconosciuta, è stata sufficiente a darci il diritto dell'intervista (diritto del resto a portata di tutti perché nessuno ci ha chiesto prove al riguardo).

Vorremmo capire le ragioni del boom di questo film tra i giovani, perché, come mai, cosa significa. Anche e soprattutto per scoprire quale cinema interessa oggi di più ai ragazzi di

quindici-vent'anni, che tipo di film vorrebbero vedere in circolazione. Ci risponderanno? Siamo venuti a Sesto perché, più che in città, è nelle periferie industriali che pensiamo di trovare le radici di questo successo e soprattutto qualche elemento comune tra la vicenda del film e la vita dei giovani di qui. Ascoltiamoli questi giovani.

«Ma cosa ci trovano poi?»

Interviene subito la maschera, un uomo sui quarant'anni la voce dei papà: «Vorrei proprio saperlo anch'io cosa ci trovano di così entusiasmante in 'sto film. Ragazzi sui quindici, sedici anni, pazzi per 'sta roba. Vedesse, tutti i giorni, pieno così! E una non basta: ci vengono tre, quattro volte. Mah! Chieda, chieda, sono curioso anch'io».

Avevo portato un taccuinetto su cui avevo preparato le domande, giusto uno schema per un caso di amnesia fulminante. Ma più che altro per darmi un'aria un po' professionale. Ci apostiamo nell'atrio alle uscite dalla sala.

Alla fine del film molti si fermano, a gruppi, fumando e chiacchierando in attesa di vedere l'inizio, altri si dirigono al bar del cinema. Giriamo, ci inseriamo nelle loro conversazioni, cerchiamo di farli discutere del film. Le opinioni sono abbastanza discordi. Troviamo subito un ragazzo, 17 anni, che è già alla sua terza « febbre »:

« Certo, mi piace moltissimo. Per le musiche, soprattutto, i balli, la discoteca. Sì, Travolta è fortissimo, balla d'un bene! E poi è una cosa che c'è anche qui ».

« Sì è vero non è solo in America: è anche quello che facciamo noi » lo interrompe un coetaneo, che fa il meccanico: « Io e i miei amici lavoriamo tutta la settimana, otto ore al giorno: al sabato e la domenica se non si va in discoteca si diventa matti. Lì si balla, ci si sfoga, ci si diverte ».

« Al cinema? Non ci vado quasi mai » dice un altro, addobbato in un tranquillo stile punk all'italiana « preferisco andare a ballare con gli altri, mi diverto di più. Questo film però è diverso, è un po' come andare in discoteca ».

Una ragazzina, 15 anni, si lamenta per la carenza di locali (da ballo) a Sesto; deve andare a Monza, perché qui non ce ne sono o fanno pena. Tutti concordano, pochi si accontentano delle discoteche del posto. Non c'è un assessore alle discoteche?

Questo del ballo, dell'identificazione con Manero e C., appare subito il motivo ricorrente tra le risposte di quei giovani che durante la settimana lavorano in fabbrica, in officina o in altri impieghi, e anche, in generale, tra i ragazzi più giovani.

A servire al bar del cinema ci sono tre ragazzini quattordicenni pieni di foruncoli e di simpatia; lo vedono tutti i giorni e sono davvero febricitanti. Hanno comperato tutti e tre il disco e uno ammette di « fare le prove » a casa, per poi fare bella figura in discoteca. Perché certo, « anche nelle balere di qui c'è sempre chi fa il numero uno », chi esibisce il proprio virtuosismo danzatorio. Una volta si diceva « sembra Fred Astaire », adesso è diventato « un travoltino ».

È il mondo della discoteca che risplende sullo schermo ad affascinarli: una discoteca stracolma di musiche, di luci, di giovani. Per chi, durante la settimana, non fa che sognare questo mondo, coi suoi ritmi liberatori, il film è entusiasmante. O meglio, quelle parti del film in cui il ballo trionfa.

Avevo preparato, sul taccuinetto, una lista di temi del film, per chiedere quale venisse trovato più interessante, più realistico e corrispondente alle esperienze personali degli spettatori. Nel film, infatti, non c'era soltanto il « 2001 »: c'era la rivalità tra i diversi gruppi etnici di origine latina (che ripresentava la New York di West-Side Story e di Scorsese), c'era la crisi di identità di una famiglia, vissuta principalmente nella rinuncia del figlio prete alla vita religiosa, c'era il contrasto tra la sottocultura emarginata del protagonista e la cultura di massa-impiegatizia della ragazza, c'erano gli immaturi rapporti tra ragazzi e ragazze con i sentimenti malamente infiltrati tra l'esibizionismo e la timidezza, tra il gioco-dovere sessuale e la realtà della vita. Fuori dalle mura ipnotizzate del locale c'era il ponte di Verrazzano, unione-barriera tra due universi contrapposti nella stessa città (Bay Ridge e Manhattan). C'erano le case, le automobili, gli snacks, le strade del quartiere: tutti luoghi e oggetti che significavano qualcosa. Così come, oltre al sabato, c'erano anche gli altri giorni della settimana. Ma a tutti questi elementi non viene attribuita nelle risposte alcuna importanza, salvo quella di una qualsiasi indifferente cornice. Forse insufficientemente amalgamato, forse superficiale, forse esso stesso vittima del prevalente interesse spettacolare suscitato dalle scene musicali, il film riduce il proprio messaggio, nei commenti dei giovani, alla sola dimensione del ballo. E questo, con lo spettacolo della discoteca, delle luci colorate, dei suoni, dei giochi della macchina da presa sulla pista da ballo, il solo piedestallo del successo. Successo che si è immediatamente mitizzato nel nuovo divo Travolta, ormai di prammatica sulle copertine di tutti i rotocalchi.

Altri commenti da studenti e ragazzi-bene

Un altro tipo di commenti, invece, è decisamente negativo. Viene generalmente dai giovani che studiano (o comunque che non lavora-

no), da ragazzi dall'aria più benestante o più « impegnata ». Per gli stessi motivi per cui il film viene accettato con entusiasmo dagli altri giovani, molti di questi lo rifiutano: negano di trovarvi un riflesso di qualche realtà personale e sociale di casa nostra, lo trovano insignificante, anche noioso. Non sanno che cosa dirne, la disco-music dei Bee-Gees (che peraltro vanno giurando di fare ben più che volgare disco-music) fa storcere il naso: tutti rimpiangono « American Graffiti » di Lucas. Al contrario i ragazzini del bar, che quasi un mese prima che uscisse, già attendevano impazientemente « Grease » il nuovo film con Johnny Travolta, parlandone come di uno dei loro film preferiti senza ancora averlo visto (fatto confermato ora dall'analogo successo).

Qualcuno dice « sì forse è così anche da noi », altri ribattono « ma va, non c'è niente del genere qui ». A qualche ragazza piace Travolta, altre ne commentano il nome con una smorfietta di disgusto. Nient'altro.

Chi ha ragione? La maschera, mentre stiamo per andarcene, ci chiede conferma:

« E voi allora cosa ne dite? Roba buona solo per la cassetta, nè? Per 'sti stupid de bamban! » Non visti, alle sue spalle, due dei ragazzini del bar gli tirano fuori la lingua e scuotono la testa guardandoci come per dire:

« Dategli ragione che tanto è rimbambito: che ci volete fare? ».

E fuori è il buio: non solo fuori, per le strade semideserte della periferia, ma anche nella testa degli intervistatori. Insomma come stanno veramente le cose?

In centro

Per capire ancora un po' di più, decido di sentire il parere dei « cittadini », quelli del centro, quelli della prima visione.

Cinema « Pasquirolo » di Milano, stessa ora dell'altra volta, un po' prima delle dieci. Tutt'altra accoglienza. Ci invitano subito a stare lontani dalla cassa: « qui girano i soldi! »; meglio, dice questa maschera, se stiamo anzi fuori dal cinema. Nemmeno gli spettatori si rivelano più cordiali.

Alla fine dello spettacolo escono almeno una ventina di giovani: di tutti, accettano di fermarsi in due, una coppia. Lei il film l'ha visto due volte, ma non ne è gran che entusiasta, è

tornata per accompagnare lui: sì la musica, sì abbastanza Travolta, per come balla, ma il film no. Anche a lei piaceva « American Graffiti »: lui annuisce, delegando a lei la sua facoltà di parola.

Ce ne andiamo decisamente delusi: ma, a volte, anche il silenzio è un linguaggio. È certo più difficile accettare di fermarsi a parlare con uno sconosciuto nel centro di una città dove ogni « altro » viene ormai sbirciato con sospetto come un potenziale assalitore da cui fuggire il più in fretta possibile. Ma proprio questa diversa dimensione del vivere può anche aiutare a spiegare l'intenso bisogno di trovare spazi non rischiosi di esistenza: e il cinema, specialmente non impegnato, poco interlocutorio e poco problematico, spettacolare e, in una parola, evasivo come quello della « Febbre » rappresenta questa realtà non rischiosa in cui immergersi fiduciosamente per poi ripartirsi di nuovo rapidamente nella propria individualità domestica. Ma il compito che ci siamo scelti non è quello di tranquillizzare, ma quello di analizzare questa realtà-sogno, risolvendola in motivazioni e argomenti razionali, che ci permettano di capire insieme il film, il cinema e la società.

Ipermarket

La nostra terza intervista perciò, la facciamo con voi. A stimolarla sono i problemi postici dal film e dalle reazioni del pubblico, ai vari livelli. Innanzitutto, a fare problema è la concezione generale del cinema implicita nel tipo di prodotto che è « La febbre del sabato sera ».

E precisamente quella di un cinema-ipermarket: una sorta di padiglione di fiera gigantesco allestito da un agguerrito pool di industrie. Quella cinematografica, ma in proporzioni anche più forti quella discografica, quella della editoria, quella dell'abbigliamento, quella tessile e chissà forse anche l'organizzazione dei barbieri, che potranno finalmente rifarsi della crisi dell'era beat. Un padiglione in cui tutta la merce è offerta senza soluzione di continuità, contemporaneamente allo spettacolo: il film giganteggia sullo sfondo, davanti la gente si affolla ai banchi ad acquistare roba, si scatena nelle contigue discoteche scolando drink, si impegna ad assomigliare il più possibile ai personaggi sfidandosi in grandi concorsi il cui vin-

citore, il più sosia dei sosia dell'idolo, sarà ammesso al sancta sanctorum di Hollywood ad adorarne l'incarnazione. Impossibile misurare le dimensioni del padiglione: è largo quanto la società, o almeno quanto la parte di società che, magari inconsapevolmente, ci è entrata. Qui la vita diventa l'appendice del film, anzi entra nel film a pieno diritto: tutti hanno diritto ad una parte nel grande show, sia pure quella di una comparsa.

Fantascienza

Questo è il vero codice-chiave della « Febbre del sabato sera »: lo spettacolo di cui tutti, anche le comparse, sono i protagonisti, basta un po' di buona volontà. La discoteca è un set da fantascienza alla portata di chiunque, in grado di trasformare persino un poveraccio di commesso italiano della suburra newyorkese (spaghetti, stupri e santi) nella stella del sabato sera. Un parallelo suggerito dal nome della discoteca, « Odissea 2001 »: ricordate la famosa sequenza psichedelica del film di Kubrick? Essa segnava il passaggio del protagonista dalla dimensione della logica tradizionale, giunta al limite della sopraffazione dell'intelligenza da parte della tecnologia (Hal 9000), a quella, nuova e misteriosa, in cui una rinata sensibilità (ai colori, ai suoni, ai sapori) ricolloca, in scala universale, l'uomo nella dimensione della sua pienezza: non super-uomo ma uomo-stella in uno spazio a portata delle sue mani. Lo stesso fenomeno avviene nella piccola odissea all'interno della discoteca: le stesse luci; le stesse sollecitazioni a risvegliare i sensi in un luogo diverso e con una intensità moltiplicata all'infinito. Il frastuono, se riduce in realtà la sensibilità dell'udito, accresce invece enormemente l'impressione della potenza dei propri sensi: analogamente funzionano le luci colorate in movimento, le bevande, i richiami erotici.

L'uomo piccolo piccolo della realtà di fuori, microscopico batterio appiccicato a strutture (il ponte più grande del mondo) che lo fagocitano, rendendolo letteralmente inesistente, diventa, ballando, un gigante dotato dei magici poteri di ascoltare l'inudibile, vedere l'invisibile, toccare l'impalpabile. Dallo spazio alla discoteca al cinema: lo stesso trucco funziona con il film.

In misura forse minore, perché il film dura poco e inferiore è la sollecitazione dei sensi; ma a tutto c'è rimedio: piazzando potenti stereo-sensurround nelle sale, ma soprattutto fabbricando il « divo », vale a dire il manuale delle istruzioni per diventare il perfetto « cittadino del cinema ».

Ballare come Travolta è difficile? No, non lo è, e poi non occorre: basta vestirsi e pettinarsi come lui, basta sentire tutti i giorni le sue canzoni, basta, in fondo, parlare, sorridere, camminare, muoversi come lui, pensando « così fa anche Travolta ».

Modello USA

Ma perché la cosa funzioni fino in fondo e il meccanismo si inneschi occorre un contorno preciso, una predisposizione del mercato e del pubblico: occorre che il mito Travolta si inserisca in un mito già solido, quello, appunto, della « febbre del sabato sera »: è la febbre che fa spuntare Travolta, non Travolta a farla venire. Il senso del successo di questo film tra i giovani in Italia è appunto questo: che la febbre della discoteca è una malattia ormai endemica anche da noi, analoga a quella americana. Non si dica: « tutti i giovani hanno sempre ballato », perché è il modo di organizzare il ballo e di ballare che è radicalmente diverso da un tempo, ed esprime significati ben diversi da quelli connessi alla vecchia balera, o al night di una volta. L'industria culturale italiana (perché, sì, anche la discoteca è cultura) sta ormai adeguandosi al modello americano: e non altrimenti si spiega il successo non solo della « Febbre », ma anche di « Guerre stellari », « Incontri ravvicinati », « Inferno di cristallo », « King Kong », specialmente tra i giovani, i più sensibili all'evoluzione delle strutture. Mentre gran parte del cinema italiano vive ancora delle briciole di una cultura che tramonta, fatta di cabaret, di romanzi d'appendice, di banchi di scuola e di salotti piccolo borghesi, il cinema americano ha saputo cogliere con molta maggior sensibilità (sensibilità commerciale, è vero, ma ogni sistema ha le sue regole) le pulsazioni vive nella cultura media della società: la telecronaca di avvenimenti eccezionali, la pubblicità, il fumetto, le attività di massa, senza trascurare elementi culturali caratteristici di larghe fasce sociali quali l'underground,

la commedia di Broadway, il musical di successo (è il caso di « Grease », un musical sui giovani « anni 50 » che da sei anni fa buoni affari e che un giovane regista ha trasferito sullo schermo), l'ecologia, la religione. Tutto viene sapientemente trasformato in prodotto culturale di ghiotto consumo e di facile circolazione: il cinema diventa così un efficacissimo strumento di comunicazione sociale e di informazione, capace di superare l'antagonismo con gli altri media. Anche le forme alternative di cultura, anche quelle di opposizione, finiscono regolarmente ad essere assimilate in ragione della loro capacità di garantire al sistema il suo coefficiente di « appeal » tra il pubblico.

È certo una forma di integrazione totale che solleva dubbi enormi: ogni deviazione, ove non venga ammutolita dalla censura del mercato, si trasforma in consenso passando nella scatola magica del cinema. Ma se il problema è quello della libertà, non si può dimenticare che qualsiasi discorso su di essa non può prescindere da una chiara coscienza della realtà quale essa è: e il cinema italiano riflette in misura maggiore di quello americano una realtà angusta e viziata dai pregiudizi, offrendo magari allo spettatore minori possibilità di integrazione al sistema, ma anche minori capacità

di comprenderlo e di valutarlo. Fatte salve le debite eccezioni di un nuovo cinema italiano, che esiste anche se si vede poco, capace di rispondere alle esigenze di un pubblico giovane.

E le domande?

E l'intervista a voi? Già: mi accorgo ora di avere intervistato un po' troppo me stesso, sproloquiando oltre il dovuto. Chiedo scusa. Ma spero, anzi ne sono sicuro, che le mie chiacchiere qualche domanda ve l'abbiano fatta venire in mente: allora perché non fate come noi, non prendete carta e penna e spacciandovi magari per collaboratori di qualche fantomatica radio privata, non andate a rivolgerle agli spettatori di un film? Non alla sera nel centro di Milano, però. Meglio di pomeriggio, meglio una seconda visione o un cinema d'essai. Sarà un'esperienza molto utile e interessante. Potrete poi anche utilizzare le risposte in un cineforum, per avviare un dibattito che stenta a partire: i pareri di altri spettatori stimolano a dire il proprio. Non dimenticate, però, di commettere anche il mio errore di questo articolo: oltre agli altri, intervistate anche voi stessi.

FEDERICO BIANCHESI TACCIOLI
(Ha collaborato alle interviste Paola Fornaro)

L'AUSTRALIANO

di Jerzy Skolimowski

Come un bosco dai mille sentieri. Lo si attraversa col cuore in gola sempre attendendo che salti fuori qualcosa all'improvviso, sempre fantasticando dove porteranno questi solchi scavati da passi sconosciuti.

Capita che il cinema sia come questo bosco, affascinante e misterioso, emozionante e denso di sottili ambiguità, aperto alle interpretazioni più disparate. È il caso de «L'australiano» di Jerzy Skolimowski (titolo originale «The shouth», che poteva essere tradotto L'urlo — ma c'era già un film di Brass — o Il grido — ma si poteva pensare ad Antonioni), film ambiguo, ma proprio per questo stimolante.

Su un prato dal verde perfetto nel Devonshire si sta svolgendo una partita di cricket fra i pazienti di uno ospedale psichiatrico e la gente del villaggio. Il giovane Robert Graves viene mandato dal direttore della clinica ad affiancare il segnapiù Charles Crossley, l'ospite più intelligente dell'ospedale.

Mentre sul campo si corre e si strepita, Crossley comincia a raccontare la sua storia: è stato in Australia, fra gli aborigeni, là ha imparato l'arte di emettere un urlo terribile, capace di uccidere qualsiasi essere vivente.

Indica uno dei giocatori, Anthony, organista nella chiesa anglicana del paese e studioso di suoni e rumori, che amplifica per realizzare composizioni musicali.

Crossley gli si era introdotto in casa con un pretesto e ne aveva stregato la moglie Rachel, diventata sua schiava dopo averle rubato la fibbia di una scarpa (dice una leggenda che chi possiede oggetti di qualcuno ne può dominare la volontà).

Anthony vorrebbe reagire e liberarsene, ma al tempo stesso vorrebbe ascoltare il suo famoso urlo. Pur riluttante, Crossley lo accontenta: all'aurora sulla spiaggia scatena tutta la potenza occulta e superumana dei suoi polmoni.

Il musicista si salva a stento turandosi le orecchie, ma un pastore, più lontano, cade a terra fulminato. In preda al panico Anthony si chiude nella sua stanza e spia tremante gli spostamenti dell'«australiano».

Alla fine scopre un talismano che permetteva all'uomo di esercitare il proprio malefico potere e lo distrugge. Crossley viene arrestato per l'omicidio del pastore e quindi internato nell'ospedale psichiatrico.

Nel campo si continua a giocare, ma la squadra dei degenti si è fatta più nervosa e irritabile: sta sopraggiungendo un uragano.

Un fulmine si abbatte all'improvviso e colpisce tre uomini, tra loro c'è Crossley. Nella stanza dove sono provvisoriamente sistemati i corpi si precipita Rachel per un ultimo bacio.

Nella linea indicata

Nella linea di lettura «aperta» già indicata in passato, proviamo ad affrontare insieme la possibile via di un'analisi.

Una possibilità: film classico fantastico che ha per protagonista un uomo dalla mente malata. Crossley, cioè, si sarebbe inventato ogni cosa, basandosi su persone che conosceva. Alla fine muore quasi per una beffa del destino. Sicuramente è l'ipotesi più improbabile, ma si deve tener conto di tutto. Testimonianza della sua fragilità può essere la corsa di Rachel presso il cadavere, corsa che rivediamo due volte, all'inizio e al termine.

Ma cerchiamo nuovi particolari: Crossley rappresenta qualcosa di magico, di primordiale, che sprigiona una carica di vitalità, si impone a Rachel e ad Anthony con grande naturalezza, si insinua in casa loro come fosse una cosa normale. Rachel è subito attirata da questa carica e si degrada per lui sino a livello animalesco.

Anche Anthony, sia pure in modo diverso è affascinato oltre che impaurito da Crossley e accetta l'adulterio della moglie senza ribellarsi.

Film dell'irreale e dell'orrore

Crossley è profondamente legato ai riti e alle pratiche religiose degli aborigeni, afferma di averne appreso un potere terribile e si comporta come fosse il depositario di un comandamento segreto.

Di contro Anthony sembra dimostrare una certa apatia nei confronti di qual-

siasi credenza (le stesse osservanze religiose degli altri abitanti del villaggio sono vuote e stantie), studia e cataloga i rumori più disparati, li raccoglie li mischia per comporre nuovi brani, ma il suo è un gioco sterile ed infantile (non per nulla le sue apparecchiature suscitano il sorriso di Crossley).

Crossley è padrone di un suono ben più terribile ed autentico, un suono che gli dà potere di morte sul mondo, un suono che rappresenta la vittoria dell'irrazionale sul razionale.

Ma in più, possiede nozioni di vera e propria magia nera; rubando la fibbia della scarpa di Rachel, ne conquista l'anima (gli basta gettarla un istante perché la donna ritorni in sé), una pietra misteriosa gli permette di dominare gli altri, un osso appuntito fa parte del suo piccolo bagaglio di semi magici (e quando, ormai ricoverato, racconta la sua teoria a Graves, si affila di nascosto la punta di un osso col coltello).

Soltanto distruggendo il talismano Anthony può fermare il suo antagonista. Crossley finisce in manicomio, emarginato come pazzo, studiato con curiosità come «soggetto più intelligente» dell'ospedale, egli se ne rende conto ma ha perduto il dono del suo urlo e non può (forse) opporsi.

Forse, perché anche il finale si presta a due possibili interpretazioni: evento naturale o richiamo soprannaturale?

Si potrebbe propendere per la seconda possibilità, senza dubbio la più consona a queste riflessioni, ma decisamente non si può essere definiti e categorici con questa pellicola che attacca a poco a poco (e qui sta gran parte del suo merito) i tasselli del suo affresco inquietante che ci ricorda come spesso l'irreale sia più autentico e terribile della realtà.

VALERIO GUSLANDI

L'AUSTRALIANO

Regia: Jerzy Skolimowski - *Fotografia* (colore): Mike Molloy - *Musica:* Anthony Banks - *Interpreti:* Alan Bates (Crossley), Susannah York (Rachel), John Hurt (Anthony), Tim Curry (Robert), Robert Stephens (il direttore sanitario) - *Produzione:* Rank Organisation - *Distribuzione:* Titanus - *Origine:* Gran Bretagna, 1978.

GIULIA

di Fred Zinnemann

Cinema spettacolare, sociale o commerciale?

Classe 1907, e quindi alla bella età di settantadue anni, Fred Zinnemann continua a lavorare. La sua opera, pur non essendo mai stata di livello ottimo, è sempre risultata piuttosto interessante: abbastanza fredda, solo apparentemente nuova o rinnovatrice, prettamente commerciale, ma sempre interessante. In Zinnemann si può trovare il tipico esempio del regista attento a certi problemi della società,

ma nello stesso tempo attento al lato spettacolare e quindi alla resa commerciale. Così abbiamo « LA SETTIMA CROCE », sul nazismo, « ODISSEA TRAGICA », « UOMINI » e « TERESA » sulle difficoltà di reinserimento dei reduci nella società, « MEZZOGIORNO DI FUOCO », un western solo apparentemente innovatore, « DA QUI ALL'ETERNITA' », film nettamente sopravvalutato, « UN CAPPELLO PIENO DI PIOGGIA », sulla droga,

« ... E VENNE IL GIORNO DELLA VENDETTA », sulla guerra civile spagnola, « UN UOMO PER TUTTE LE STAGIONI », sulla vita di Tommaso Moro, e « IL GIORNO DELLO SCIACALLO », storia di un mancato attentato a De Gaulle.

Adesso, a cinque anni di distanza da quest'ultima opera, ecco « GIULIA », tratto da un racconto autobiografico di Lilian Hellman, autrice fra l'altro del celebre « PICCOLE VOLPI ».

La storia di una amicizia

« GIULIA » è la storia di un'amicizia fra due donne, Lilian, la stessa scrittrice, e Giulia, una ragazza decisamente emancipata e indipendente. Il film è un lungo flash-back raccontato da Lilian ormai vecchia, un flash-back all'interno del quale se ne intrecciano altri, senza tuttavia ostacolare il fluire del racconto. Giulia e Lilian si sono conosciute praticamente da piccole, e la loro amicizia, nonostante le frequenti e lunghe lontananze, si mantiene sempre viva.

Giulia parte per Vienna per studiare medicina, Lilian va in America dove conosce Dashiell Hammett, il celebre creatore di Sam Spade e dell'uomo-ombra, il rapporto con il quale durerà fino alla morte di lui. La passione di Lilian è lo scrivere, dal teatro alla narrativa e dopo molti tentativi e molte delusioni, riesce nel suo intento e diventa celebre. Torna così in Europa e viene contattata da Giulia che ha da affidarle un'importante missione: portare dalla Francia in Germania una grossa somma di denaro che servirà a salvare molti ebrei.

Il nazismo infatti sta cominciando a mietere le sue vittime. Lilian riesce nel non facile compito e finalmente può riabbracciare Giulia, che poco dopo però rimarrà uccisa dai nazisti. Inutili saranno le ricerche di Lilian per ritrovare la bambina che Giulia le aveva detto di avere, e la scrittrice rimarrà così delusa limitandosi a vivere di ricordi e a serbare sempre vivo il rispetto e l'affetto per l'amica morta, limpido esempio di coraggio e di coerenza.

Sa fare del cinema

Quel che è certo è che Fred Zinnemann sa fare del cinema, mentre non convince del tutto la

funzionalità di questo cinema: la prima parte del film, infatti, è minuziosamente descrittiva, quasi freddamente calligrafica. È presente cioè uno stile molto raffinato e indubbiamente piacevole per gli occhi, che però non è sostenuto dalla concretezza del racconto. Concretezza che fortunatamente emerge in modo abbastanza massiccio nella seconda parte, rinforzata anche dalla tensione generata dalla pericolosa missione di Lilian. Tutto sommato, il film è essenzialmente decorativo, tanto è vero che il sorgere del nazismo e le sue conseguenze sono appena tratteggiati, visti cioè in funzione del rapporto fra le due donne. E certo, trattandosi della storia di un'amicizia, non si poteva prescindere dal carattere psicologico introspettivo a favore di quello storico-critico. Il risultato è un film soprattutto di attori, quasi fuori del tempo per la straordinaria pulizia formale e per la misura dello stile, da cui però non è assente un'apertura che sa di moderno, e che si può ricavare dal confronto delle due protagoniste: mentre Lilian, con la sua attività, frequenta il bel mondo e i salotti più eleganti, Giulia, pur di famiglia ricchissima, si dedica anima e corpo a un ideale vero e concreto, profondendosi forze e mezzi, e si pone in fondo come un prototipo di femminismo, stavolta serio e con cui non si può non concordare.

Film di attori

Il film, come abbiamo detto, è soprattutto di attori, e gli attori scelti da Zinnemann rispondono in pieno alle esigenze dei difficili personaggi: Jane Fonda è una Lilian pienamente convincente, attenta ad ogni sfumatura e ottimamente misurata, a differenza del personaggio che le procurò l'Oscar in « UNA SQUILLO PER L'ISPETTORE KLUTE ».

Vanessa Redgrave, da tempo lontana dagli schermi, se si esclude la piccola parte in « SHERLOCK HOLMES: SOLUZIONE SETTEPERCENTO », rende il personaggio di Giulia con grandissima sensibilità. E anche gli uomini non sono da meno, pur in parti di secondo piano: Jason Robards è ottimo nella parte di Hammett, e, in parte ancor più piccola, è bravissimo anche il redivivo Maximilian Schell. Di tutte le scene del film che meriterebbero una segnalazione, ne ricordiamo una sola, ve-

ramente ammirevole per misura e interpretazione: l'incontro fra Giulia e Lilian nella birreria di Berlino, una scena commovente nella sua semplicità, senza cadute retoriche e senza lacrime facili.

Una novità anche per Zinnemann

« GIULIA » si pone dunque come il miglior film dell'ultimo Zinnemann: un film che, con i tempi che corrono, è quasi un avvertimento. Gli si può rimproverare l'estrema lentezza della prima parte, ma non si può fare a meno di restare colpiti dalla stupenda rappresentazione di due figure femminili così profonde e vere. Ci sembra che questa volta il compromesso fra impegno e spettacolo sia molto meno drastico che in altri casi, e prova ne sia il fatto che, anche nel momento di maggiore azione, e cioè il passaggio dei soldi attraverso il confine, non è in fondo l'azione in sé che interessa il regista, ma, una volta di più, le sfumature psicologiche della donna in causa. Tale scelta fa di « GIULIA » un film per certi aspetti nuovo, nuovo anche per Zinnemann, che tutte le sue pazzie deve averle fatte in gioventù, visto che in vecchiaia ha raggiunto un'invidiabile saggezza.

Il regista di Giulia

Fred Zinnemann è nato a Vienna il 29 aprile 1907. Regista di un certo interesse, negli anni dopo la guerra prese parte al movimento tedesco d'avanguardia, partecipando alla sceneggiatura di « MENNSCHEN SONTAG » (1929); passò in USA nel 1930 collaborando con Flaherty per un film mai realizzato. Ai tempi migliori della « scuola di New York » realizzò dei cortometraggi e in Messico, con Strand, « REDES ». Il suo primo lungometraggio importante fu « LA SETTIMA CROCE », da un romanzo antifascista di Anna Seghers ambientato nella Germania nazista; diresse poi in Europa il semidocumentario « ODISSEA TRAGICA », sulle conseguenze della guerra sull'infanzia, e a Hollywood « UOMINI », sui reduci, e « TERESA », che mostrava quartieri poveri di New York con gli occhi di una ragazza italiana sposata a un soldato USA. « MEZZOGIORNO DI FUOCO », buona produzione di Kramer, e

« DA QUI ALL'ETERNITA' », film-fiume solo apparentemente spregiudicato, lo portarono al trionfo internazionale e a un accademismo coscienzioso e indifferente. Forse il suo miglior film resta « ATTO DI VIOLENZA », di minori pretese, ma più autentico e duro. È stato un regista forse sopravvalutato, le cui opere lasciano spesso il dubbio dell'insincerità.

Tre confidenze

Il regista in occasione della prima di Giulia ha fatto tre confidenze, provocate dagli interrogativi di Lorenzo Bocchi.

Lei è molto cortese, sempre sorridente, quasi timido, non alza mai la voce, forse per questo è attratto, in ogni film, dalla violenza improvvisa e malvagia?

« La mia serenità è solo apparente — spiega — e poi non è la violenza in sé che mi interessa, ma le sue conseguenze. A Vienna avevo un compagno di scuola che portava la croce uncinata ed era fiero di essere nazista. Da quando ho assistito alla nascita del nazismo capisco che si creda all'esistenza del diavolo, come il Papa che ha detto di averlo incontrato. Il ricordo di quel mio compagno ha sempre ossessionato il mio subcosciente. Per questo ho accettato con entusiasmo di portare sullo schermo « JULIA »: era una buona storia, suscettibile di dare un buon film. La ricostruzione dell'amicizia tra due donne molto diverse, riunite dalla stessa causa, ma anche un'occasione di ricordare che il fascismo minaccia sempre gli uomini».

Il film non comporta alcuna tesi, alcun messaggio, alcuna propaganda contrariamente a quanto avrebbero voluto le due protagoniste Jane Fonda (Lilian) e Vanessa Redgrave (Julia), attrici ideologicamente molto impegnate. Perché?

« Non ho faticato molto per convincerle — dice Zinnemann — che dopo « LA CORAZZA-TA POTEKIN » il cinema ha perduto molto del suo potere rivoluzionario. Io non pretendo di cambiare il mondo, ma mi propongo di distrarre lo spettatore fornendogli, quando è possibile, occasioni di riflettere ».

Ho l'impressione che lei abbia una simpatia più grande per Lilian, anche se la donna del titolo è Julia o mi sbaglio?

« Perché la prima è quella nella quale si svilup-

pa un conflitto interiore. L'altra non ha esitazioni, sin dal principio. È questo conflitto che fa il dramma. Lilian, già un po' corrotta dal successo, è incerta davanti a quanto le viene chiesto ma, per essere degna dell'amica, accetta di correre il grave rischio. In quasi tutti i miei film metto in luce una presa di coscienza individuale. Il treno che porta Lilian verso Berlino non è quello di « MEZZOGIORNO DI FUOCO » ma quando Gary Cooper decide, contro il parere di tutta la popolazione, di affrontare

i banditi, si comporta coraggiosamente come Jane Fonda ».

FRANCESCO MININNI

GIULIA

Titolo originale: Julia - *Regia:* Fred Zinnemann - *Fotografia* (colore): Douglas Slocombe - *Musica:* Georges Delerue - *Interpreti:* Jane Fonda (Lilian Hellman), Vanessa Redgrave (Giulia), Jason Robards (Dashiell Hammett), Maximilian Schell (Johann), Hal Holbrook (Alan Campbell) - *Origine:* Stati Uniti, 1977
Produzione e distribuzione: 20th Century Fox.

SINFONIA D'AUTUNNO

di Ingmar Bergman

Bergman richiude la finestra. Dalle vie affollate di storia dell'«Uovo del serpente» la sua cinpresa torna ad affondarsi nei volti, negli sguardi, nelle rughe, cercando gli usci dietro ai quali sta nascosta la memoria: lo schermo offre di nuovo la propria geometria agli spazi chiusi tra poche pareti, il proprio candore alle inquinazioni dell'anima, alla psicanalisi del dolore che relega gli uomini in isole sulle cui spiagge nessuno — nemmeno lo spettatore che vi giunge tranquillamente seduto in poltrona — può approdare senza trovarsi di fronte a specchi inquietanti. La società non è assente: il tempo, la storia, non sono dimenticati. Anzi. Ogni isola è segno di un mondo: di un esilio dal mondo. Se i personaggi di Bergman fuggono la storia, è perché la storia li ha insultati, feriti, scacciati. Non c'è incoscienza nel silenzio in cui si immergono: il tempo non cessa di scandire la loro sofferenza, la loro umiliazione. La violenza della società, il male che la governa confuso con il bene, il diabolico che non si distingue dal divino, giungono ancora a stampare le loro ombre anche su quelle pareti nascoste: fantasmi di morte, larve di amore, che diventano ragione d'essere, presenze inestinguibili della vita di chi, rifiutato dalla storia, ne vive i drammi nell'intimo della coscienza. «Sinfonia d'autunno» giunge a rispondere alle domande che «L'uovo del serpente» aveva suscitato. Vi risponde con la solitudine che Eva, suo marito Victor, sua sorella Elene, oppongono a quella storia, ai suoi deliri, alle sue persecuzioni: anche quando, come in questo caso, scelgono l'inconsapevole egoismo di una madre per manifestarsi. Vi risponde con la lacerazione, con l'odio reso disperato dall'affetto, fra due, anzi fra tre donne che si comprendono soltanto per il dolore che l'una infligge all'altra.

Charlotte, la madre, è l'incauta viaggiatrice che, tra una tournée di concerti e l'altra, sbarca nell'isola: il rifugio lontano dal mondo che, tra le mura di una canonica in aperta campagna, sua figlia ha costruito faticosamente per proteggere se stessa, suo marito e la sorella spastica dalle tempeste della memoria. Ma la porta del passato si spalanca, inevitabilmente, nel momento in cui

si apre quella di casa per accogliere l'ospite. La figlia stessa ha fatto l'invito, spinta, ma chissà, dall'illusione di riabbracciare una madre diversa o forse, verosimilmente, dal bisogno di guardare in faccia dopo tanti anni la causa della sua infelicità attuale: infelicità silenziosa, fatta di incapacità d'amare veramente suo marito, di solitudine riempita soltanto dalla vicinanza dell'anima del figlioletto morto a quattro anni e dall'affetto della povera sorella. Un silenzio che sente finalmente la necessità di trasformarsi in grido e in accusa convocando inconsciamente a processo la madre.

Che arriva, portando con sé il proprio egoismo e la propria paura, l'incapacità di ascoltare e di esprimere l'amore e il dolore. Attenta a cogliere, col virtuosismo della grande pianista che è, ogni piega dei sentimenti di Schumann, Chopin e Beethoven, e ad esprimere il loro spirito sofferente in perfette esecuzioni, è invece del tutto sorda, da madre stonata quale pure è stata, a sentire la domanda d'affetto d'una bambina e d'un marito abbandonati da soli, prima per mesi durante i suoi viaggi all'estero, poi per sempre, quando lei segue un altro, Leonardo, in una vita romantica e avventurosa. Cosmopolita, conoscitrice di lingue straniere, finissimo orecchio agli accordi del pianoforte, malcela il proprio disgusto alle parole contratte dallo spasmo dell'altra figlia e alle quali si rivela, ancora una volta, del tutto sorda: è Eva a doverle tradurre il linguaggio del dolore. Un linguaggio che torna presto a riascoltare nello sfogo notturno di Eva stessa, che l'accusa di essere la causa di tutto il male che impregna la sua anima ed anche di quello che tortura il corpo di Elene. Ma questa volta, allo sfogo della figlia corrisponde quello della madre: e tutto un passato di piccole e grandi offese, di atti di crudeltà mascherati d'amore, di inesprese afflizioni, inonda di lacrime lo schermo, in un battibecco di altissima classe drammatica tra le due primedonne: Liv Ullmann e Ingrid Bergman. Ma lo sfogo e la confessione non si risolvono in liberazione: se sul piano estetico il transfert funziona e lo spettatore riproietta sullo schermo l'angoscia della situazione plaudendo all'arte dell'analista dr. Ingmar, il dramma dei personaggi si prolunga, le piaghe continuano a bruciare in attesa che la morte le cicatrizzi per sempre: il grido straziante di Elene è l'ultima nota altissima della sonata, che si conclude in un adagio i cui echi sentimentali e figurativi (le immagini di Eva, al cimitero, mentre scende la sera e di Charlotte di nuovo in fuga, inseguita anche sul treno dall'angoscia per l'impossibile assoluzione dalle proprie colpe) si fondono riallacciandosi alle note dell'introduzione: tra una lettera d'invito ed una di scuse, l'amore e l'odio tra una madre e una figlia producono uno spettacolo di eccezionale finezza e ci offrono un'altra prova della capacità di Bergman di fare del grande cinema d'anime e di volti.

Non solleviamo, per questa volta, degli interrogativi, ma, per le ragioni che abbiamo detto sopra, consideriamo «Sinfonia d'autunno» la risposta di Bergman alle domande poste nel numero 4 di EG a proposito dell'«Uovo del serpente» e della concezione che della storia rivela nei suoi film il regista svedese. È una risposta chiara e senza equivoci, che è però anche un invito a riflettere e a porsi nuove, diverse domande.

FEDERICO BIANCHESI TACCIOLI

SINFONIA D'AUTUNNO

Regia: Ingmar Bergman - *Fotografia:* Sven Nykvist - *Interpreti:* Liv Ullmann (Eva), Ingrid Bergman (Charlotte) - *Produzione:* Personal Film - *Distribuzione:* Difilm - *Origine:* Svezia 1978.

Chi trova un amico, trova un tesoro

1. LE AVVENTURE DI PINOCCHIO, di L. Comencini con Nino Manfredi e Andrea Balestri.
2. GLI ANNI IN TASCA, di F. Truffaut con Geory Desmonceaux e Philippe Goldmann.
3. BATTE IL TAMBURO LENTAMENTE, di John Hancock con Robert De Niro e Vincent Gardenia.
4. ABBASSO TUTTI, VIVA NOI, di Luigi Mangini con Pierpaolo Capponi e Mara Venier.

Walt Disney: la fantasia di tutti i ragazzi del mondo

1. I RACCONTI DELLO ZIO TOM, di Walt Disney con R. Warrich e B. Driscoll.
2. NANU', IL FIGLIO DELLA GIUNGLA, di R. Scheerer con T. Conwaj e J. M. Vincent.
3. DAVY CROCKETT E I PIRATI, di N. Taurog con Pier Parker e Buddy Ebsen.
4. SPRUZZA, SPARISCI E SPARA, di Robert Butler con Kurt Russel e Cesar Romero.

Gli animali... sono come gli uomini?

1. SALTY, IL CUCCIOLO DEL MARE, di Ricou Browning con Clint Howard, Mark Slade.
2. DESERTO CHE VIVE, di Walt Disney.
3. E VIVONO TUTTI FELICI E CONTENTI, di J. Uys.
4. LA GANG DEI DOBERMAN, di B. R. Chudnow con B. Mabe e Reed.

Pugni, calci, bastonate... ma è tutto da ridere

1. LO CHIAMAVANO BULLDOZER, di Michele Lupo con Bud Spencer e R. Harmstorf.
2. PIEDONE L'AFRICANO, di Steno con Bud Spencer e Enzo Cannavale.
3. IL SOLDATO DI VENTURA, di P. Festa Campanile con Bud Spencer e F. Agostini.
4. CHARLESTON, di M. Fondato con Bud Spencer e H. Lom.

5. IL VANGELO SECONDO SIMONE E MATTEO, di Giuliano Carnimeo con Paul Smith e Michael Coby.

Fantascienza: con le nuove tecniche i sogni dell'uomo diventano realtà

1. INCONTRI RAVVICINATI DEL TERZO TIPO, di S. Spielberg con F. Truffaut e R. Dreyfuss.
2. IL PIANETA PROIBITO, di F. M. Wilcox con W. Pidgeon e A. Francis.
3. 2002: LA SECONDA ODISSEA, di Douglas Trumbull con B. Dern e C. Potts.
4. L'UOMO CHE FUGGÌ DAL FUTURO, di G. Lucas con R. Duval e D. Pleasence.

West: terra di avventure e di lotte... vincono sempre "i nostri"!

1. QUEL DANNATO PUGNO DI UOMINI, di S. Fuller e C. Dubin con Charles Bronson e Lee Marvin.
2. HOMBRE, di M. Ritt con Paul Newman, Fredric March.
3. LO CHIAMAVANO TRINITA', di E. B. Clucher con Terence Hill e Bud Spencer.
4. UOMO BIANCO, VA' COL TUO DIO, di R. C. Sarafian con Richard Harris e John Huston.

Il mistero di Dio ci attira fin da bambini

1. MARCELLINO PAN Y VINO, di L. Vajda con Pablito Calvo e R. Rivelles.
2. GESU' DI NAZARETH, di F. Zeffirelli con Robert Powell e Anne Bancroft.
3. L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI, di Ermanno Olmi con gente e contadini della campagna bergamasca.
4. DAL PECCATO ALLA GLORIA, di Ramon Torrado con René Muñoz e Ester Zulema.

Anche la musica diventa visione

1. CITY CITY BANG BANG, di K. Hughes.
2. ALLEGRO NON TROPPO, di Bruno Bozzetto, Musiche di Debussy, Dvorak, Ravel, Sibelius, Vivaldi, Stravinsky.
3. FANTASIA, di Walt Disney con Stokowski e l'orchestra di Filadelfia.
4. IL FLAUTO MAGICO, di Ingmar Bergman con Josef Kostlinger e Birgit Nordiw - Musiche di Mozart.

I cartoni animati... divertono anche i grandi

1. PAPERINO & C. NEL FAR WEST, di Walt Disney.
2. IL GATTO CON GLI STIVALI.
3. BIANCA E BERNIE, di Walt Disney.
4. SILVESTRO E GONZALES MATTI E MATTATORI.

LA TECNICA DELL'IMPROVVISAZIONE: NOTE E SPUNTI DI RIFLESSIONE

Gottardo Blasich

Nel precedente articolo « Lavoro di allenamento e tecnica dell'improvvisazione » si accennava fin troppo rapidamente nella parte finale alla stessa tecnica dell'improvvisazione, dando maggior spazio a una proposta di esercizi di allenamento. Sembra opportuno insistere su alcuni aspetti dell'improvvisazione come tecnica che mentre dimostra « la capacità di reagire in maniera spontanea e vitale a una serie di circostanze stimolanti, per esprimere qualcosa che interessa il gruppo che lavora » (era questa la definizione che veniva avanzata), realizza un suo valore educativo come occasione di decondizionamento e come possibilità liberatoria.

Ci si collega in questo modo a quanto si osservava a proposito dell'animazione nella scuola, e alle difficoltà che spesso vi si incontrano, specialmente per quanto riguarda l'espressione mimico gestuale. Possiamo ora sostenere, tenendo presente quanto si dichiarava rapidamente nell'ultimo intervento, che le esigenze e le condizioni precise di un lavoro di improvvisazione, il potenziamento della capacità di osservare e di « sentire », lo sviluppo della fantasia creativa e immaginativa, la tendenza di porsi in un atteggiamento in costante rinnovamento sono tutti elementi positivi che inducono ad assumere una certa flessibilità nelle proprie possibilità mimiche. Determinati modelli di gestualità sono acriticamente accettati e fatti propri, in base alla situazione sociale, all'età, alla stessa educazione. Uno stile di comportamento è « categorizzato », ad esempio nell'incontro con gli altri, siano estranei o conoscenti, nel modo di salutarli, nel prendere un'istintiva forma di rapporto fiducioso o diffidente. La ge-

stualità che ne consegue è logicamente stereotipata, convenzionale il modo di rapportarsi.

Per la stessa tendenza alla standardizzazione, quando un gruppo progetta di impostare una azione drammatizzata, difficilmente riesce a trovare un ritmo espressivo che diventi significativo. E questo almeno nelle prime prove e nei primi assaggi di comunicazione. L'impulso è quello di « caricare » l'espressione, invece di dosarla e di controllarla, oppure di rendere convulso e disorganico quanto richiederebbe un ritmo coerente. Non scatta troppo facilmente l'invenzione di un modulo originale, il quale proprio perché è impostato eventualmente sul grottesco, sull'ironico, sul parodistico, giustifica meglio e con maggiore persuasività una certa tematica.

Un gruppo di adulti o di ragazzi può credere che sia più adeguato un sistema espressivo impostato sul veristico e sul realistico, quando al contrario un ribaltamento delle possibilità espressive garantirebbe un risultato valido e originale.

Da un altro punto di vista si possono rivedere le precedenti difficoltà. Si verifica cioè, di fronte all'impegno di costruire un elaborato drammatizzato, una strana forma di staticità, che porta a scegliere la soluzione corrispondente all'esperienza più ovvia e banale. Il campo di osservazione è limitato, la ricerca è frenata e di conseguenza lo stesso esito finale potrà dare al massimo l'impressione di apparente spontaneismo. Si dimostra scarsa disponibilità a usare del materiale di ricupero per la ricognizione di uno spazio, per l'allestimento di costumi simbolizzati, per l'impostazione di una colonna

sonora, costruita originariamente con suoni e rumori, ecc.

La tecnica dell'improvvisazione, giustamente intesa e rigorosamente applicata, aiuterà a superare i condizionamenti imposti e derivati da certi modelli di comportamento, indurrà a una riflessione più critica sui moduli espressivi usati, sulle soluzioni spontaneistiche e banalizzate.

E ancora la tecnica dell'improvvisazione, attraverso l'impiego di determinati tipi di esercizi e di forme di allenamento, porterà a una coscienza più precisa e viva (e liberante) del proprio essere corporeo, considerato in se stesso e in rapporto con gli altri. Ricuperare il proprio « schema corporeo » non implica soltanto una attività di tipo fisico, ma comporta un processo di conoscenza su piani differenziati, che si riferiscono al personale modo di essere e di vivere, e insieme a un originale e rinnovato rapporto interpersonale.

Improvvisazione e creatività

Da quanto si andava dicendo, dovrebbe apparire chiaro un preciso rapporto fra la tecnica dell'improvvisazione e la creatività, come caratteristica del pensiero divergente, che implica fluidità, flessibilità e originalità. Ci si riferisce alla descrizione data dal Cropley, *La creatività* (La Nuova Italia). Prima però di riprendere alcune utili indicazioni dallo stesso Cropley, e dall'opera appena citata, ci appoggiamo alle dichiarazioni di un altro studioso, L.S. Vygotskij che cerca di chiarire le « condizioni » per lo sviluppo di una attività creativa (cf. *Immaginazione e creatività nell'età infantile*, Editori riuniti, il cap. su « Immaginazione e realtà »).

Il punto di partenza dello studioso è quello di stabilire varie modalità di rapporti tra la fantasia e la realtà, per stabilire il meccanismo dell'attività creativa. Una sua prima affermazione è che la fantasia costruisce e lavora sempre con materiali forniti dalla realtà, e già inseriti nell'esperienza passata dell'individuo: « L'attività creatrice dell'immaginazione è in diretta dipendenza dalla ricchezza e varietà della precedente esperienza dell'individuo, per il fatto che questa esperienza è quella che fornisce il materiale di cui si compongono le costruzioni della fantasia ».

In secondo luogo il rapporto fantasia-realtà si attua fra un prodotto già elaborato dalla fantasia e un dato aspetto della realtà, storico e sociale degli altri. Una terza forma di legame fra attività della fantasia e la realtà è quella emozionale: « gioia, dolore, amore, odio, meraviglia, noia, orgoglio, stanchezza, ecc., possono divenire centri d'attrazione, così da raggruppare rappresentazioni o immagini che non hanno fra loro rapporti razionalmente giustificabili, ma che sono contraddistinte da un medesimo segno o sigillo emozionale ».

Rapportata a questa caratteristica, esiste e si afferma una quarta forma di legame tra fantasia e realtà: « Una costruzione della fantasia può costituire qualcosa di effettivamente nuovo, qualcosa che non è mai esistito anteriormente nell'esperienza di un uomo, e che non corrisponde a nessun oggetto realmente esistente: eppure, una volta realizzata all'esterno, una volta concretizzata, questa immagine « cristallizzata », divenuta una cosa fra le altre, incomincia realmente a sussistere nel mondo, e ad agire sulle altre cose ».

Valore insostituibile dell'esperienza dell'individuo, un tipo di esperienza che si rende capace di confrontarsi con l'esperienza sociale e storica degli altri, il significato del vissuto emozionale della persona, caratterizzano, secondo Vygotskij l'attività fantastica e la rende capace di essere creativa di qualcosa di veramente « nuovo ».

A integrare tali affermazioni possono essere utili le osservazioni di Cropley, che da parte sua cerca di definire le caratteristiche della personalità « creativa ». Anzitutto egli osserva come tipico il possesso di categorie ampie, la capacità di cogliere elementi significativi in un fitto rapporto di interdipendenza. Una dilatazione dei dati e delle informazioni, una capacità, anche di vedere equivalenze e legami che a prima vista non appaiono. Inoltre i temperamenti creativi « sono inclini a "lasciarsi andare" intellettualmente parlando », a rischiare supposizioni e ipotesi, dove altri vedono solo dei fattori stabili e fissi. « Il pensatore creativo è soprattutto flessibile e adattabile nel suo comportamento mentale ». Ha il coraggio di rischiare dove altri assumono posizioni prudenti e controllate.

E se già erano state date delle indicazioni per l'insegnante-animatore, che stima l'attività del-

l'improvvisazione e della creatività, è possibile riprendere o rivedere quei suggerimenti attraverso una griglia offerta dallo stesso Cropley, a proposito di ciò che l'insegnante-animatore dovrebbe saggiare con la sua classe per stimare sempre meglio l'apprendimento creativo:

1. apprezzare il pensiero creativo.
2. incoraggiare la manipolazione degli oggetti e delle idee.
3. sviluppare la tolleranza per le idee nuove.
4. guardarsi dall'imporre un modello.
5. insegnare al bambino a stimare il suo pensiero creativo.
6. incoraggiare e stimare l'apprendimento autonomo.
7. costruire mezzi utilizzabili per elaborare idee.
8. sviluppare abilità di critica costruttiva.
9. incoraggiare la conoscenza di una serie di campi diversi.
10. gli insegnanti stessi siano « avventurosi ».

Gli stimoli per l'improvvisazione - creatività

Quanto è stato detto, già insinua in quali e in quante direzioni l'insegnante-animatore deve muoversi per sollecitare dal suo gruppo una reazione che sia coerente e originale. Se ne accennava rapidamente nel volume *Drammatizzazione nella scuola* (pp. 31 ss), dove veniva ripreso il *se magico* di Stanislavskij: il fatto cioè di introdurre in una situazione normale un'ipotesi più o meno complessa, rivalorizzava delle circostanze con l'introduzione di un fatto imprevisto. E possiamo dire in genere che da parte dell'animatore le situazioni più ordinarie dovranno essere presentate e fatte sentire e rivivere in maniera diversa, proprio perché l'« imprevedibile » è qualcosa che può sempre verificarsi.

Senza voler quindi costruire un elenco di suggerimenti, osserviamo soltanto che in una duplice dimensione si pone lo stimolo per sostenere una azione improvvisata e creativa: circostanze esterne e interne. Fra queste ultime si pone la capacità di rivivere situazioni passate e esperienze che hanno particolarmente colpito. Vi rientra anche l'intensità emotiva con cui è stata vissuta un'esperienza che ora si vuole ripresentare. Vi si collega ancora la capacità di

osservazione e di intuizione per cui si trovano facili e pronti collegamenti fra situazioni diverse, apparentemente opposte e di cui si collegano un'analogia e un rapporto.

Da un altro punto di vista stimoli preziosi potranno essere trovati in tutto quello che ci circonda, se, come forse già si osservava in altri momenti, cose e oggetti conservano per la fantasia un qualcosa di magico e di misterioso. L'oggetto più comune, come una scopa, un cilindro, un bastone da passeggio possono trasformarsi in qualcosa di insospettato e di inedito e avviare a una azione di rimprovvisazione felice.

Una dimensione che presenta delle incognite sempre nuove è il rapporto con gli altri, e questo in qualunque circostanza, nella situazione più familiare e quotidiana. Se in generale è vero che i rapporti con gli altri devono trasformarsi e tramutarsi continuamente, questo è soprattutto vero quando ci si trova a dover imbastire una storia o a sviluppare un piccolo o ampio intreccio.

E dovremo ancora aggiungere che la capacità di muoversi liberamente nell'impostare un gioco, se suppone già delle regole previste, può a sua volta essere stimolo estremamente positivo per una serie di improvvisazioni e di creazioni.

Alcune esemplificazioni

Vogliamo presentare alcune esemplificazioni, riferendoci a una serie di incontri di aggiornamento con gruppi diversi di insegnanti, per sottolineare caso per caso alcune caratteristiche espressive, e in particolare il valore di certi stimoli e dello stile di impostare una storia o di rivedere un testo preesistente.

La storia dei negri d'America

A un determinato gruppo, piuttosto limitato di insegnanti, dopo aver compiuto con loro già un certo lavoro di allenamento, e quando gli insegnanti stessi erano già discretamente stimolati e animati, è stato proposto loro di svolgere una storia prendendo come punto di partenza semplicemente un tema. Il gruppo accetta di svolgere il tema della storia dei negri d'America, fino al proclama di Lincoln (per riferirci a quanto si diceva al termine del precedente articolo, si trattava di analizzare un tema

e di impostarlo in una serie di azioni drammatizzate). Data anche la brevità del tempo a disposizione, il gruppo di insegnanti tende a concentrare in un insieme di quadri lo spunto di partenza: i negri nella loro condizione di libertà, l'arrivo dei negrieri, il carico sulla nave per il trasporto in America, la vendita all'asta degli schiavi, i negri al lavoro nelle piantagioni, il proclama di liberazione, una ballata festosa. Una suddivisione di questo tipo nell'affrontare il problema aveva l'evidente vantaggio di cogliere momenti essenziali del soggetto preso in esame. E insieme induceva a una realizzazione prevalentemente mimico-gestuale, dove la parola erompeva soltanto nel proclama di liberazione e nella festa finale. La brevità dei singoli momenti costringeva il gruppo a caratterizzare i negri (una maschera di carta crespa era sufficiente indicazione), il negriero a volto scoperto e con una frusta fra le mani, il compratore di schiavi con una maschera simbolica, e Lincoln alla fine avvolto in una grande bandiera e decorato da una enorme barba. La realizzazione dell'azione che prevedeva una pluralità di situazioni da una parte costringeva a fissare emblematicamente i singoli momenti mimici, e a passare rapidamente ad allestire i diversi ambienti (il villaggio iniziale, la nave, la costruzione di capanne nel periodo di schiavitù): dopo una rapida prova, l'esito era qualcosa di funzionale e di concluso. Il modulo stilistico che ne risaltava era tra il descrittivo e il grottesco. Per il motivo detto prima, non c'era stata la possibilità di ampliare lo sviluppo dei singoli momenti dell'azione o di approfondire meglio la significatività del messaggio. Era comunque importante la fusione fra i diversi passaggi, l'essenzialità con cui i singoli episodi, pur nella loro brevità erano colti e rivissuti. Così era di immediata e precisa evidenza l'uso dei diversi ambienti, montati e rimontati, e il carattere « concluso » del breve racconto.

Lavorando con le maschere

Minore inventiva e una minore capacità di cogliere le possibilità espressive specifiche il medesimo gruppo aveva dimostrato lavorando con le maschere. È risaputo che la maschera caratterizzata mentre fissa un atteggiamento del volto a chi l'indossa, dovrebbe portare a una maggiore stimolazione della gestualità totale del proprio corpo. Costruite le maschere, il gruppo

si era bloccato in una situazione statica: la descrizione di un viaggio in pullman. Serrati tra strette file di sedie (lo spazio dei pullman), lo sviluppo più spontaneo era stato quello di imbastire una serie di battibecchi fra i diversi passeggeri. Ne risultava anche un gradevole e vivace gioco timbrico-tonale delle voci; lo stimolo della maschera tuttavia non era stato colto e apprezzato.

Con i burattini

Una stimolazione più gradevole e appropriata veniva invece accettata e stimata dal gruppo quando si era trattato di lavorare con i burattini. Una brillantezza di interventi verbali, una scioltezza di dialogo apprezzabile veniva trovata da un sottogruppo, in particolare, che aveva lavorato con dei burattini « a mano » (ritagliata una piccola figura caratterizzata, questa veniva legata attorno al polso, mentre l'indice e il medio della mano facevano da gambe del burattino). Conviene ricordare come il lavoro con la maschera e con i burattini impone un diverso tipo di improvvisazione e di racconto. Mentre (lo si osservava poco sopra) un gruppo che lavora con le maschere è stimolato a scoprire una potenzialità espressiva mimica particolare, il gruppo che lavora con i burattini deve tendere piuttosto a impostare scene brevi, immediatamente significative, dove l'imprevisto possa giocare adeguatamente e cercando di evitare lungaggini verbali.

Liberare la propria gestualità

Si potrebbe forse concludere che lo stimolo del lavoro con i burattini è più facilmente accettato e realizzato dello stimolo del lavoro con le maschere: liberare la propria gestualità in un movimento e in un seguito preciso di azioni richiede maggiore allenamento e una flessibilità più marcata. Era una osservazione che scattava con altri due gruppi di insegnanti, in due situazioni ambientali parecchio diverse.

Un gruppo di insegnanti (che chiameremo gruppo A) aveva avuto la possibilità di un esperimento sul registratore, per la costruzione di un racconto sceneggiato, e aveva dimostrato un buon grado di adattamento. Le difficoltà si presentarono più evidenti quando si propose anzitutto una serie di esercizi individuali sul

corpo come «oggetto espressivo» e quando poi si passò al lavoro con le maschere e i burattini. In ambedue i casi il metodo suggerito di lavoro era questo: i sottogruppi dovevano anzitutto stabilire un certo tema da svolgere, fissare i diversi personaggi richiesti dall'azione, e quindi ogni membro del gruppo si costruiva la propria maschera o il proprio burattino, in corrispondenza del personaggio che gli era stato affidato.

Il lavoro di costruzione delle maschere venne svolto in maniera spedita. Il movimento gestuale invece, richiesto dalle diverse storie scelte (la storia di Cenerentola, una favola su un merlo che da bianco si vede trasformato in nero), risultava parecchio sfilacciato e dispersivo. L'attenzione sullo sviluppo della storia prevaleva sulla ricerca di una espressione gestuale libera e geniale.

Quando lo stesso gruppo A venne a trovarsi di fronte alla possibilità di agire con i burattini, « a mano », pupazzi fissi, costruiti con piccoli coni di cartone, burattini manovrati con le dita, in maniera tradizionale — l'indice manovra la testolina, mentre il pollice e il medio della mano agitano le braccia —, il tipo di storie reinventate, aveva una sua originalità, e il linguaggio usato si liberava anche in espressioni dialettali che servivano efficacemente allo scopo. I limiti di movimento del burattino non impedivano che i singoli racconti (una scena di osteria, e avventure amorose di Gioppino, una scena da western) si svolgessero con singolare efficacia.

Più o meno la stessa impressione doveva ripetersi con un altro gruppo (che chiameremo gruppo B), composto da giovani insegnanti del doposcuola. Spontaneità e freschezza di espressione si manifestavano nel gioco dei burattini, dove veniva anche rispettato un preciso ritmo nello sviluppo dei diversi racconti dei sottogruppi (una storia familiare, una storia fantastica di pesci, un brano sul fantastico e una storia di fantasmi). Quando invece avevano affrontato il lavoro con le maschere, soltanto o soprattutto un sottogruppo (che svolgeva la storia di un « principe ») aveva dimostrato una certa duttilità nell'articolazione del racconto, aveva limitato l'uso delle maschere, senza per questo svolgere un ritmo di mimica vivace. La scelta degli stessi oggetti da parte degli altri sottogruppi denotava una certa stanchezza, nel-

l'inventiva: una storia molto abbreviata dei giocattoli che impazzivano, la storia degli alberi e del boscaiolo che viene convinto a rispettare la natura, una ripresa un po' stantia del motivo offerto dalla canzone « Nella vecchia fattoria ». C'è da osservare in questo caso che alcuni gruppi non si erano preoccupati di concentrare l'attenzione sulla costruzione delle maschere e sulla loro espressività gestuale; si erano dispersi nel preparare con una certa accuratezza costumi corrispondenti ai diversi personaggi, e tale preoccupazione aveva distratto da quanto maggiormente interessava.

Punto di partenza: un testo preesistente

Un altro confronto è interessante da stabilire fra i due gruppi di lavoro, l'impegno di sviluppare in azione drammatizzata un testo preesistente e affrontare direttamente un tema, per poi svolgerlo, enucleandone i vari sottopunti. Il gruppo B scegliendo dei brevi brani da antologie scolastiche si sentiva legato al testo dal quale partiva. La ricostruzione spaziale era limitata, la reinvenzione del dialogo piuttosto abbreviata, la scansione dell'insieme del racconto era appesantita. Quando invece i diversi sottogruppi (dello stesso gruppo B) si erano trovati di fronte al problema di dipanare un tema e di articolarlo in diversi quadri, la libertà di movimento e di fantasia era apparsa senza dubbio più schietta. I diversi temi erano questi: il tema della guerra e dei disertori, il problema del lavoro alienato e alienante, la situazione in un ufficio di collocamento, il problema dell'emarginazione, rivisto in diverse situazioni. Mentre nel primo caso il testo da cui i sottogruppi prendevano l'avvio aveva condizionato in senso negativo l'espressività dei singoli sottogruppi, questi stessi avevano dichiarato di saper concentrare l'attenzione in maniera precisa su elementi semplici e essenziali nello svolgimento del tema libero. Era il gruppo stesso che si imponeva dei ritmi e delle condizioni stimolanti di lavoro: la creatività del gruppo era capace di imporsi delle condizioni di sviluppo e di espressività significative.

Riguardo allo stesso problema il modo di comportarsi e di reagire del gruppo A dimostrava qualcosa di analogo e di diverso. Un raccontino di Tolstoj veniva riorganizzato da un sottogruppo attraverso una ricostruzione ambientale

geniale: un contadino si trova a fare i conti e a dividere la sua oca con un ambiente regale, di felice inventiva. La fissità del semicerchio della corte (che aveva abilmente usato di costumi improvvisati) era rianimato dall'intervento del contadino che senza timore dava le sue sentenze. Un altro sottogruppo osava affrontare due brani dei *Promessi Sposi*: l'iniziale incontro di don Abbondio con i bravi, e la scena della notte degli imbrogli. C'era una certa naturale libertà-non libertà nell'impostare il dialogo e nel condurre l'azione: tutto puntava a una fresca immedesimazione con le situazioni previste dal testo manzoniano, e a una spontanea adeguazione con le situazioni previste. In questo caso proprio un testo preesistente che poteva presentare limiti e condizionamenti pesanti, era invece stimato nella sua conduzione lineare: si trattava di accettare proprio tale linearità e riesprimerla con freschezza.

Lo stesso gruppo A diviso in due sottogruppi, aveva dato una dimostrazione quasi contraddittoria di fronte all'ipotesi di svolgere un tema nelle sue componenti e di articolarlo in una azione. Un primo sottogruppo si limitava, avendo davanti il tema della giustizia, a giustapporre alcune situazioni, in modo conciso e affrettato: il giudizio di Salomone, il giudizio di Cristo sul tributo a Cesare, un rapido processo per un incendio doloso. Un secondo sottogruppo invece affrontava il tema della burocrazia stabilendo anzitutto una situazione spaziale efficace: dopo lo scrittoio dell'usciera, c'era tutto un susseguirsi di banchi sovrapposti nei quali agivano i diversi burocrati, fino all'ufficio del direttore. La sistemazione spaziale e ambientale dava già l'idea del caos e dell'andirivieni di carte che doveva affrontare il malcapitato che entrava per esigere la sua pensione. L'immagine corale giustamente dosata nei suoi vari interventi, intensificava lo smarrimento del personaggio che doveva fare un percorso sinuoso e interminabile fra gente indifferente e annoiata. E anche in questo caso il giusto equilibrio era ritrovato tra soluzione spaziale e corale e avventura del personaggio principale.

Protagonista il gruppo

Un ultimo riferimento esplicativo, per sottolineare la diversa potenzialità di provocazione

di situazioni gestuali proposte a un gruppo. Il gruppo A era stato invitato a costruire una storia (suddivisa ancora in sottogruppi), nella quale il gruppo stesso fosse protagonista in prima persona. Si trattava di individuare una soluzione corale attorno a un tema e di riprenderla, mantenendo una compatta e serrata figurazione collettiva. Un sottogruppo sceglieva di rappresentare un gruppo di tifosi, durante una partita di calcio: la soluzione era abbastanza naturalistica e stereotipata. Un altro sottogruppo formava un insieme di manifestanti, che a parte qualche scansione di slogans non riusciva a rendere il senso della compattezza e del legame solidale. Un terzo sottogruppo sceglieva il tema di Cristo che distribuisce i beni della terra a diverse categorie di persone: i nobili, i preti, i frati, i contadini ecc. E nel variare delle situazioni i diversi gruppi riuscivano a trovare una fusione a livello verbale, mentre era assente una rivalutazione mimico gestuale delle diverse situazioni. È da aggiungere anche che il gruppo non aveva la possibilità di premettere all'esercizio un allenamento alla gestualità collettiva. Questo era stato possibile per il gruppo B, che si era sottoposto a tutta una serie di esercizi. In rapporto anche a questo allenamento precedente, il gruppo B era riuscito a indovinare delle situazioni che esprimevano veramente un'immagine collettiva e compatta. E questo nelle diverse situazioni che erano state scelte: la vicenda di un gruppo di naufraghi, serrati in una scialuppa, la storia di una mandria di leopardi nella foresta, le avventure dei turisti in visita a una grande città, la rappresentazione di un corpo di ballo sgangherato. La sensibilità precedentemente sollecitata attraverso un seguito di esercizi, aveva indubbiamente stimolato il gruppo quando questo si era trovato a realizzare qualcosa di compiuto.

Si deve ricordare a questo proposito come il fatto di affrontare un lavoro a livello gestuale collettivo presenti delle difficoltà particolari. C'è da aggiungere, e questo vale anche per gli esempi precedentemente citati, che l'insegnante-animatore dovrà essere sensibile e attento alla diversità dei gruppi con cui viene a contatto e quindi rivedere esattamente un giusto equilibrio fra esercizi di allenamento e proposta di un'azione da realizzare.

RELAX: UN BISOGNO DEL CORPO

dalla mimica all'expression corporelle

Luigi & Bano

Il corpo ha bisogno di solitudine quanto lo spirito: cerca il silenzio, aspetta la notte, gode nel mimetizzarsi con la natura, ritrova il senso del suo futuro nell'incontro solitario con la luce, prova piacere a perdersi nell'infinito.

Sarebbero quindi incompleti questi nostri appunti bimestrali se non prendessero in considerazione i momenti di rilassamento del nostro corpo.

Oggi, con parola importata, si dice relax, e dalla quotidiana pubblicità viene venduta come dono dell'omino permafless. In realtà, e l'avrete provato anche voi, anche dopo ore di riposo sul materasso ideale, ci si può alzare stanchi, tesi, appesantiti, nervosi, arrabbiati, lunatici, rigidi; mentre ci si sente magari più rilassati uscendo da un sacco a pelo, dopo una notte passata sotto le stelle.

Non vogliamo insabbiarci nella discussione ancora aperta se tocca al corpo rilassarsi per primo o allo spirito; fin dall'inizio li abbiamo considerati non la dualità del nostro io, ma la sua unità.

Rendiamoci però conto che anche il relax resta uno sconfinato territorio da esplorare, punto di partenza e d'arrivo di ogni azione, educazione, ascesi.

Il relax della globalità del nostro essere è quindi un traguardo importante nel lavoro del mimo e dell'expression corporelle: richiama le forze psico-fisiologiche, favorisce la distribuzione e un riequilibrio dell'energia vitale in tutte le parti del corpo e ci permette di ritrovare meglio noi stessi proprio nella posizione di raccoglimento e disponibilità. A nostro parere è possibile giungere ad una autentica espressione e al mimo efficace solo dopo aver vissuto il «silenzio», che non è il vuoto di vita, ma ridimensionamento dell'io in rapporto a tutta la creazione, dissolvenza di paure fantasma, sblocco psicologico e muscolare, coscienza chiara delle proprie capacità, e conseguente scoperta di nuovi orizzonti espressivi per la creatività personale.

Il poco spazio non ci permette di presentare un metodo completo di relax, e tanto meno di raccontare le sensazioni provate nel silenzio rilassante del ghiacciaio a quota quattromila o dell'altomare in una piccola barca. Ci accontentiamo di suggerirvi qualcosa sulla distensione muscolare e sulla respirazione che favoriscono una maggiore docilità del corpo, un affinamento del gesto, una ristrutturazione del movimento, senza pretendere di rimestare l'inconscio. E lo facciamo proponendovi una serie di esercizi opposti e contrastanti per i vostri muscoli ed articolazioni: contrazione-decontrazione, stiramento-rilassamento, rotazione, caduta-alzata, flessione-distensione.

Ricordate che solitamente ogni movimento muscolare deve trovare un proprio ritmo respiratorio. L'utilizzazione del supporto respiratorio è fondamentale: l'inspirazione corrisponde al dinamismo del corpo, l'espiazione invece è contemporanea al suo rilassamento.

La respirazione è l'esercizio da fare all'inizio di ogni lavoro: inspirare (con il naso) ed espirare lentamente e in profondità, con pausa naturale (è il momento dell'utilizzazione dell'ossigeno). Può essere fatta stando in piedi, seduti o sdraiati.

Questo esercizio facilita il ricambio di aria favorendo l'ossigenazione di tutto il corpo che potrà così rispondere con prontezza di riflessi agli ordini del nostro cervello.

A. RILASSATEVI STANDO IN PIEDI

1. Stiramento degli arti, testa, busto.

Mentre inspirate

Stiratevi un braccio,
ora l'altro,
le due braccia,
Stiratevi le braccia lateralmente,

Stiratevi la testa,
braccia e testa,
Stiratevi una gamba in avanti,
l'altra,
Stiratevi il busto,
Stiratevi testa e busto

Mentre espirate

rilassatevi
rilassatevi
rilassatevi.
spezzatele al gomito rilassando
l'avambraccio.

rilassatevi
rilassatevi.
piegatela al ginocchio
piegatela al ginocchio.
rilassatevi.
piegatevi alla cintura.

Da quest'ultima posizione, lentamente, riconquistate la posizione eretta inspirando profondamente.

2. Fate movimenti di rotazione.

— *Con la testa*: toccando con la nuca le spalle e con il mento il petto; invertendo la marcia. Alternate la rotazione col movimento di alzare e abbassare la testa che deve cadere come peso morto sul petto, sulle spalle, indietro.

— *Con le spalle prima, poi con testa e spalle*: braccia rilassate, prima in un senso, poi nell'altro, sempre con il supporto della respirazione, provate a muovere le spalle a scatti nelle diverse direzioni: alto, basso, avanti, indietro.

— *Con testa, spalle, busto, braccia e mani*: sarà facile solo dopo esservi impadroniti dei movimenti singoli descritti prima. Questo esercizio può essere facilitato con il gioco dell'hula-hop.

Rilassate ed irrigite le mani, stringete ed allentate, trovate le infinite possibilità di movimento delle mani e delle dita.

Rilassate completamente il braccio, prima l'uno poi l'altro, ed infine entrambe, usandolo come una frusta tenuta dalla spalla.

3. Alternate stiramento e rotazione degli arti, ma dissociando i movimenti

Ad esempio, stiratevi il braccio destro e ruotate la spalla sinistra.

4. Flettete sulle ginocchia espirando,

tenendo le braccia tese in avanti e i piedi aderenti al pavimento; distendetevi inspirando.

B. RILASSATEVI CADENDO A TERRA

Una maniera potrebbe essere questa. Siete in piedi, ispirate alzando le braccia in posizione verticale. Cadete a terra, molto lentamente (controllando la vostra espirazione) con un movimento a spirale (come se faceste attorcigliare il vostro corpo ad un asse immaginario). Le mani possono o no servire da appoggio. Le natiche toccheranno terra per prime.

C. RILASSATEVI DA SDRAIATI

1. Sdraiatevi di schiena, mettete in movimento in senso rotatorio le braccia e successivamente tutti gli arti del vostro corpo, dita, mani, gambe, piedi, testa e busto... un po' come abbiamo indicato nella posizione eretta, alternando ispirazione ed espirazione con lentezza e profondamente.

2. Con le gambe leggermente sollevate, eseguite i seguenti movimenti con i piedi:

- flessioni ed estensioni delle caviglie, avanti e indietro,
- flessioni ed estensioni delle caviglie, lateralmente,
- movimenti rotatori dei piedi.

3. Schiena al suolo, irrigidite il vostro corpo immaginandovi stesi su un letto di legno; rilassatelo, stendendovi su un materasso di piume. Alzate braccia, gambe, testa e busto, prima in momenti successivi e poi contemporaneamente, inspirando; rilassatevi espirando.

4. Ripetete gli stessi movimenti sdraiati sul ventre.

D. RIALZATEVI CON MOVIMENTO A SPIRALE

Dalla posizione distesa sulla schiena, con ritmo lento, sedetevi tirando le gambe verso il petto; aiutandovi con il braccio destro o sinistro, rialzatevi con movimento rotatorio, raggiungendo la posizione eretta anche con il busto e la testa, ma in tempi successivi.

E. IL RISVEGLIO DEL GATTO

Siete distesi a terra rilassati. Mettetevi carponi, inarcate e distendete la spina dorsale. Tenendo le mani a terra, distendete le braccia spostando il peso sui talloni; stirate contemporaneamente le mani. Distendete indietro, una alla

volta, le gambe. Stirate il collo tendendolo in avanti. L'osservazione reale del risveglio di un gatto vi potrà fornire ulteriori indicazioni.

F. LA CADUTA DELLA MARIONETTA

In piedi, braccia e mani tese in alto. Rilassate le mani spezzandole lasciandole cadere sui polsi, poi gli avambracci spezzandoli fino ai gomiti, e quindi tutte le braccia che cadono lungo il corpo. Rilassate i muscoli del collo, lasciate penzolare la testa, poi le spalle, l'intero busto fino al bacino, le gambe fino al ginocchio. Infine, crollate a terra completamente rilassati. Cercate prima la precisione e poi la continuità del rilassamento.

G. GLI SVENIMENTI

Questo esercizio lo dovete eseguire in coppia. Rilassatevi totalmente di colpo: il compagno vi sorreggerà. Il lavoro serve anche per creare un rapporto di estrema fiducia tra i compagni di fatica.

FOTO-INSERTO

1. VESTITA DI BIANCO.

Iben Nagel Rasmussen (Odin Teatret).

Una ragazza, un'attrice sola, alla conquista di un paese del sud. Il costume, la musica, i gesti per cercare lo stupore e il desiderio di seguirla nel suo viaggio di porta in porta, di strada in strada.
(Foto Tony D'Urso).

2-3. LA CLASSE MORTA

di Tadeusz Kantor

Rappresentato al CRT di Milano dal gruppo teatrale Cricot della Polonia. Una fila di banchi scolastici e, seduti nell'immobilità della morte, grotteschi vecchietti e vecchiette vestiti di nero. L'uomo che nella verità (bambino simbolo) non trova la sua libertà, si degrada e corrompe.

4. DIFFICILE MORIRE

Di Umberto Silva con Marc Porel (Carlo Von Auersberg), Gerardo Amato (Francesco), Barbara Magnolfi (Letizia Von Auersberg).

Francesco Martisolo, gerarca fascista, e Letizia, sua moglie, sono in attesa di essere portati in salvo dai tedeschi. All'ultimo momento Letizia si rifiuta. Ha inizio l'amara rievocazione della loro vita sbagliata.

5. ANTONIO GRAMSCI: i giorni del carcere

di Lino del Fra con Riccardo Cucciolla (Gramsci) e Mimsy Farmer (Giulia).

Il film è centrato sugli anni del carcere di Gramsci, dal suo ingresso nel penitenziario nel '28, fino al '33, quando ne uscirà per passare alla clinica di Formia. Ci sono alcuni flashbacks che riguardano la vita precedente.

6. GIOCHIAMO CHE IO ERO...

del Teatro del Sole

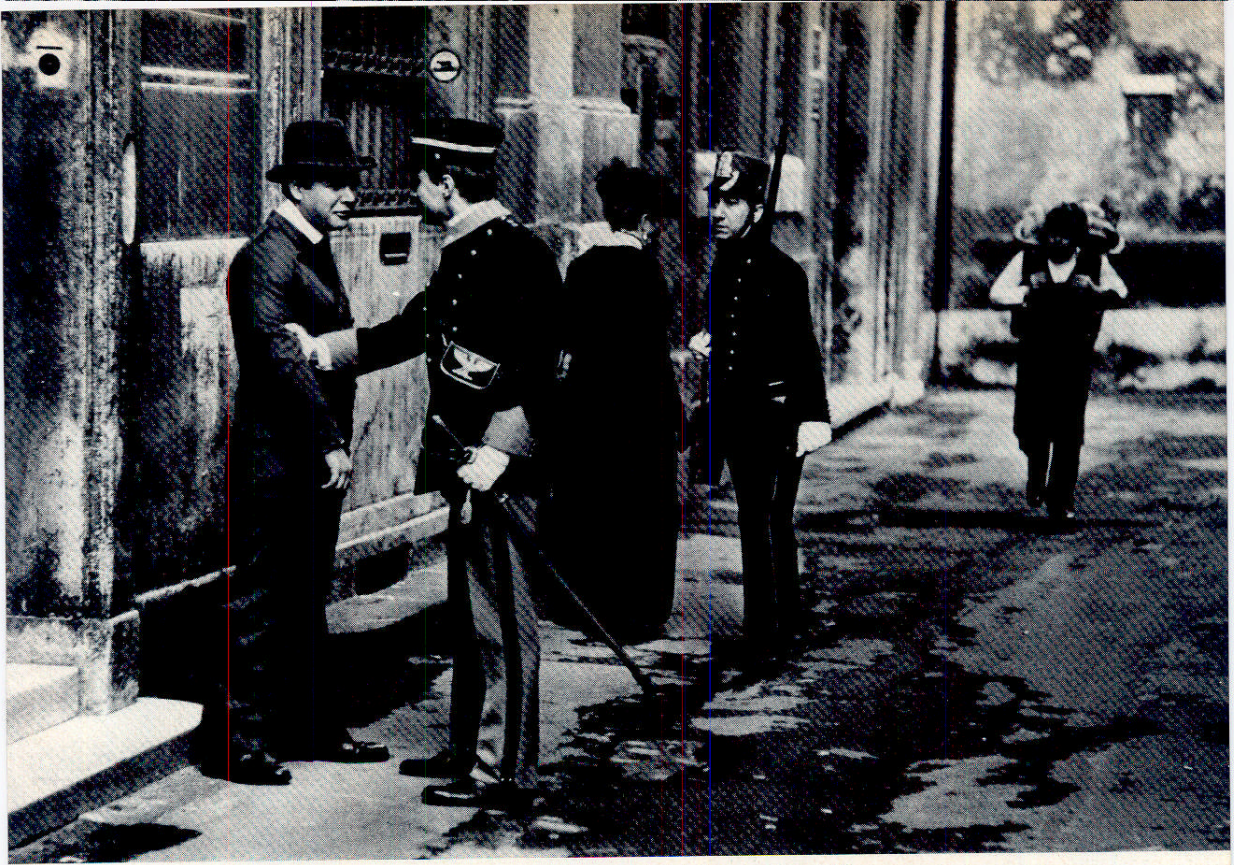
Lo spettacolo attinge i suoi motivi dalla vita del bambino, indagando la realtà con cui si trova quotidianamente a contatto e prestando larga parte alla rappresentazione del suo stato nella nostra società.

IN COPERTINA

Il monello, di Charlie Chaplin (The Kid, 1921).









LE MARIONETTE

PERSONAGGI:

— *sei mimi, ragazzi e ragazze*

COSTUMI:

— *calzamaglia nera per tutti (oppure a diversi colori o anche abiti da marionette)*

AZIONE:

1. Un gruppo di marionette (i sei mimi) sono accasciati a terra in posizioni differenti e strane: sdraiate, sedute, contorte, appoggiate. Daranno l'impressione di essere inanimate.

2. All'improvviso, una di essa, un uomo, incomincia a muoversi con grande lentezza, come si risvegliasse dalla morte. Si alza con difficoltà; è tutto a pezzi proprio come le marionette quando sono appoggiate per metà con i fili allentati. Cammina a tastoni alla ricerca di qualcuno. Si guarda attorno senza accorgersi delle altre marionette immobili. Non incontrando chi cerca, cade a terra deluso e triste.

3. Si risveglia una seconda marionetta: una donna. Ripete il medesimo gioco dell'uomo... ma mentre incomincia a cadere con movimenti al rallentatore...

4. l'uomo la vede e si rialza in sincronia con la caduta della donna.

5. Si riconoscono. Le due marionette a mezz'aria si fermano. Si guardano. Tentano di incontrarsi: una avanza verso l'altra. Stanno per abbracciarsi quando ricadono a terra improvvisamente come morti, ma vicino in modo tale da poter prendersi per mano.

6. Si danno una mano, poi l'altra, ed in esse ritorna la vita. Cessano di essere marionette, diventano persone: uomo, donna. Si alzano piene di meraviglioso stupore.

7. Si avvicinano alle altre marionette; le accoppiano, ragazzo a ragazza congiungendo le loro mani.

Non sono più marionette ma tutte ragazzi vivi.

8. «Se tutti i ragazzi, i ragazzi del mondo
si dessero la mano, si dessero la mano,
allora si farebbe un girotondo,
intorno al mondo, intorno al mondo.»

(Da una vecchia canzone di Sergio Endrigo)

UN SERRAMANICO

PERSONAGGI:

— *l'indifferente*

— *il pauroso*

- il curioso
- il superbo
- il comico
- il tragico

COSTUMI:

- calzamaglia
- oppure: calzoni neri, camicia bianca, cilindro o bombetta, farfallina

OGGETTI:

- un coltello serramanico (anche immaginario)
- una valigetta 24 ore
- il mimo può essere realizzato con un altro oggetto (ad esempio una pistola, una pipa...) o anche con più oggetti: nel qual caso dovrà essere ristrutturato e montato in un altro modo.

NOTA:

La drammaticità della pantomima evidentemente è legata ai sei attori: ognuno dei quali si identificherà in un sentimento umano (indifferenza, paura, curiosità...) personificandolo con continuità di atteggiamento nei cinque atti. I sei personaggi, opposti e contrastanti, con il loro personale modo d'essere e di mettersi in relazione con il coltello (o la pistola, la pipa o altro) creeranno una coreografia originale; e dalla loro incomunicabilità e insieme dal concatenamento dei gesti verrà fuori un'atmosfera assurda e un'armonia da meraviglia. È una pantomima che richiede molto stile: immobilità perfetta ma sempre espressiva nei momenti di pausa; mentre durante l'azione l'atteggiamento dei singoli sarà marcato e ogni gesto carico di drammaticità.

AZIONE:

ATTO PRIMO

1. Si apre il sipario. I sei mimi, immobili, sono seduti su una panca o su sgabelli uguali. Busto eretto, sguardo all'infinito, pensano. Giascuno ignora gli altri completamente, ma sentendo interiormente la diversità.
2. Ognuno, alzandosi, annuncerà, con il proprio sentimento, il titolo: «Un serramanico». Concluderanno in coro: «Tragedia in cinque atti». Si siedono.
3. L'indifferente si alza, dando inizio al: «Primo atto» (ad alta voce). Si siede. Apre la valigetta 24 ore e vede: «Un serramanico», dice con indifferenza.
4. E il pauroso ripete: «Un serramanico!».
5. Così il curioso: «Un serramanico?».
6. Il superbo, con grande senso di superiorità: «Un serramanico».
7. Il comico, con umorismo, dirà a sua volta: «Un serramanico».
8. Il tragico, con drammaticità, domanderà al curioso: «Un serra... che?».

9. La domanda rimbalza da uno all'altro, in ordine, e con cadenza precisa sino al primo che risponde: «Un serramanico», e la risposta giunge all'ultimo che conclude con «Fine del primo atto».

ATTO SECONDO

10. L'indifferente si alza, mentre in sincronia si siede il tragico, e annuncia: «Secondo atto». Si siede, esamina il serramanico con indifferenza, senza dir nulla, lo passa al pauroso (mima), questi al curioso (mima) che lo passa al superbo (mima) che, a sua volta, lo dà al comico (mima) e finisce nelle mani del tragico (mima) che domanda: «A che serve?».

11. L'interrogativo viene trasmesso al primo passando da una bocca all'altra, con ritmo.

12. L'indifferente risponde con un «Quik!», facendo segno con la mano di tagliarsi la gola. Il «Quick!» con la rispettiva mimica è da tutti ripetuto fino al tragico che conclude con: «Fine del secondo atto», e porta il coltello al primo da cui era partito, consegnandoglielo con gesto teatrale.

ATTO TERZO

13. Come sopra, l'indifferente annuncia: «Atto terzo!». Il serramanico ripassa nelle mani di tutti che, alla loro maniera, scopriranno un particolare: È come tanti. — Come taglia! — E che punta! Sta bene nel mio pugno! — Barba: pelo e contropelo? — Il tragico, dopo averlo guardato, dirà con espressione tragica: «C'è del sangue!».

14. La sua espressione viene ripetuta a catena sino all'indifferente che risponde con un «Ssst!», ripreso dal pauroso e ritrasmesso sino al tragico che annuncia: «Fine del terzo atto».

ATTO QUARTO

15. L'indifferente, ricevuto il coltello come prima, alzandosi dirà: «Atto quarto», e dopo aver mimato con indifferenza la morte suicida, lo passa al pauroso che a sua volta dovrà rivivere il morire accoltellato... e così tutti, sino al tragico che domanderà: «È morto?».

16. La domanda è ripetuta da tutti sino al primo che dirà come sopra ma con forza maggiore: «Ssst!», ripetuto poi da tutti uno dopo l'altro. Conclude il tragico: «Fine del quarto atto», e riconsegna il coltello al primo attore.

ATTO QUINTO

17. «Quinto atto», dice l'indifferente e ritorna a sedere. Poi con stoica indifferenza finge di uccidersi. Il coltello viene preso dal pauroso che a sua volta finge di suicidarsi. Il curioso estrae il serramanico... Così sino all'ultimo che con gesto *tragico* si toglie la vita.

18. Il comico «scopre il cadavere» del tragico, estrae il coltello e passandolo al superbo esclama: «È morto!». Così tutti, sino all'indifferente.

19. I cinque vivi, guardando il cadavere del sesto, rimasto a terra, chiuderanno la tragedia proclamando in coro: «È morto! Fine della tragedia!».

20. Si metteranno sulle spalle il cadavere irrigidito e usciranno di scena intonando una marcia funebre, con sentimento.

IL BARBONE E LA STELLA

PERSONAGGI:

- *un barbone (l'augusto)*
- *la stella*

COSTUMI:

- *calzamaglia, gilé, giacca rattoppata, un cappellaccio*

OGGETTI:

- *un sacco anche dell'immondizia, oppure una vecchia bisaccia a strisce;*
- *bastone di pane e fiasco di vino saranno immaginari;*
- *la stella: una lampada mobile a pila o uno spot che proietterà il piccolo disco stellare nel cielo o sulla terra e sul barbone;*
- *è indispensabile un fondale che faccia da cielo.*

NOTA:

Questo mimo ha il sapore di Natale. È la storia dell'uomo: un barbone alla ricerca della bontà, di un poco di amore. Nella sua stella che incontra ogni notte e che rinchiude nel suo sacco, trova un diversivo alla dura solitudine quotidiana... ma ogni notte il mendicante d'amore, quando crede di averlo trovato, dovrà inseguire la sua stella, possederla e perderla di nuovo.

È la storia di sempre.

Questa è la trascrizione di un mimo da circo attribuito a Grock, il re dei clowns.

AZIONE:

1. Il barbone appare con la sua bisaccia. Si guarda attorno. Ascolta il rumore del mare e del vento. Si sente a suo agio. Si accovaccia e apre la bisaccia. Estrae un pezzo di pane (immaginario) e incomincia a mangiarlo con piacere: lo trova gustosissimo. Poi tira fuori ancora dal sacco un fiasco di vino (immaginario), lo stappa e beve a canna. Si compiace, appoggia il fiasco a terra, gli mette il tappo, si pulisce le labbra con il rovescio della mano. Poi, dopo aver rimesso nel sacco il fiasco, se lo mette vicino per terra, lo accomoda dandogli la forma di guancia e si distende appoggiandovi la testa sopra. A poco a poco si addormenta.
2. (Cambiano le luci, che si abbassano lentamente fino alla penombra. Il rumore delle onde e del vento si amplifica).
3. Improvvisamente nel cielo appare la stella (disco luminoso). È lontana, si

muove, danza, discende lentamente verso terra facendosi più brillante. Il barbone continua a dormire con gusto. La stella gira attorno al corpo del barbone una volta, due volte... e poi si arrampica lentamente sul suo corpo dai piedi alla testa... Si ferma sul ginocchio... Il barbone si gratta... si ferma sul petto... e ancora il barbone avverte un solletico, poi...

4. La stella si ferma sulla testa del barbone, il quale, occhi chiusi, con una mano, la allontana come scacciando una mosca. La stella vola contemporaneamente nel cielo, danza, s'allontana. Il barbone continua a dormire.

5. La stella discende di nuovo, si avvicina al vagabondo... ripete i movimenti di prima... si ferma sulla testa.

Questa volta il barbone apre gli occhi, alza il capo e con dolcezza allunga un braccio verso la stella, con la mano aperta. La stella resta al suo posto, ma il suo raggio illumina la mano e le dita aperte del barbone.

6. Il barbone si tira su, si siede, allunga, lentamente l'altra mano verso la luce... poi con un gesto improvviso chiude le mani per prendere la stella... che però salta di scatto lontana (mima il gioco di prendere una mosca).

7. Tutto questo ha completamente svegliato il barbone che si è messo in ginocchio, poi si alza e va verso la stella lontana, nel cielo... incantato la insegue, voltando le spalle al pubblico, tendendo le mani aperte verso la stella che salta da un angolo all'altro del cielo... Il barbone per prenderla fa lo stesso... fino a quando la stella si porta al centro della volta celeste e sale, sale, sale... mentre il barbone, pure lui al centro, sempre con le spalle rivolte al pubblico, allunga le braccia sempre più tentando di prendere la sua stella...

8. La stella è al di sopra delle sue braccia tese... disperato il barbone si volta verso il pubblico, porta i pugni stretti davanti agli occhi, poi li fa scivolare lungo il corpo e cade in ginocchio... tutto il suo corpo s'incurva e si raggomita con il capo fino a terra.

9. A questo punto la stella ridiscende lentamente, gli accarezza il capo, gli si posa a terra proprio davanti.

10. Il barbone alza la testa e si vede il disco luminoso davanti. Si meraviglia prima, poi si tuffa a pesce con le braccia in avanti verso la ribalta... Il barbone si lancia nuovamente verso la stella... questa salta a destra... lui pure... la stella salta a sinistra... il barbone la imita. Poi... un'idea! Va al centro della scena, vicino al suo sacco...

11. Lo apre lentamente e rivolge l'apertura verso la stella ferma al suolo. La stella scivola sul pavimento lentamente verso l'apertura della bisaccia... s'avvicina... salta dentro. Il barbone di scatto chiude il sacco... e vi rinchiude dentro la sua stella. (Lo spot si spegne immediatamente.)

1. Estasiato accarezza la sua bisaccia che contiene il suo tesoro. Poi la prende e la sistema facendone un guanciaie e si distende appoggiandovi la testa... Si sveglia di colpo, si alza, prende la bisaccia e se la stringe al cuore, l'abbraccia, si distende nuovamente tenendosi la sua bisaccia stretta sul petto... e s'addormenta felice e luminoso... (La bocca del sacco dovrà essere visibile al pubblico. Il barbone tiene la mano sopra).

13. Breve intervallo. Poi mentre dorme gli scivola la mano a terra, scoprendo così l'apertura... anche il tessuto scivola, cade e la stella esce dal sacco... (Si accende il faro).

14. Il barbone sorridente continua a dormire. La stella è uscita e cammina sul corpo di lui... si posa nuovamente sul suo capo. Il barbone apre gli occhi... stupefatto vede la stella e tenta subito di afferrarla nuovamente...

15. La stella salta ancora una volta verso il cielo lontano... Il barbone la insegue ma con tristezza e lentamente... La stella sale, sale verso il cielo. Il barbone le tende una mano mentre con l'altra penzolante tiene il sacco vuoto... La stella scompare completamente.

16. Il barbone, stanco e rassegnato, cammina lentamente nella direzione della stella fuggiasca mentre la luce si abbassa fino a buio completo.

LO SCAMBIO

PERSONAGGI:

– *due mimi: il bianco e il nero*

COSTUMI:

– *uno interamente bianco, l'altro interamente nero*

OGGETTI:

– *un cappotto nero ed un impermeabile bianco*

AZIONE:

1. Entra il bianco da sinistra. Indossa un cappotto nero. Si porta al centro della scena. Guarda il pubblico.
2. Dalla parte opposta entra il nero. Indossa un impermeabile bianco. Con passo deciso attraversa la scena, senza guardare il pubblico passando alle spalle del bianco che non se ne accorge.
3. Il bianco, nel frattempo, cerca di infilarsi le mani nelle tasche del cappotto. Non riesce. Abbassa finalmente lo sguardo e s'accorge che il cappotto non è il suo. Lo scruta davanti e dietro, lo palpa, si avvia deciso verso l'uscita.
4. Contemporaneamente rientra il nero che osserva l'uscita del bianco. Fa qualche passo verso il centro della scena, si ferma, guarda prima l'uscita, poi il pubblico con aria interdetta; ha ancora un attimo d'indecisione e esce anche lui.
5. Entra di nuovo il bianco che, toltosi il cappotto, lo tiene piegato sul braccio destro; lo scruta ancora con insistenza.
6. Anche il nero rientra. Si avvicina al bianco, che non se ne accorge, e si mette alla sua sinistra, sbirciando anch'egli il cappotto nero.
7. Il bianco si gira verso il pubblico ma... si spaventa trovandosi accanto il nero. I due si scrutano interessati. L'occhio del nero è visibilmente attratto dal cappotto che il bianco tiene sul braccio, ed il bianco dell'impermeabile che indossa il nero.

8. Il bianco lascia cadere il cappotto.
9. Il nero si precipita a raccoglierlo.
10. Il bianco gli gira le spalle, e, afferrando l'impermeabile in basso, tenta di sfilarglielo tirando verso l'alto. Gli sforzi sono inutili. Allora afferra il collo dell'impermeabile ed inizia a sfilarglielo, tirando verso il basso.
11. Il nero assiste impassibile a tutta l'operazione, preoccupato solo di non mollare il suo cappotto. Alla fine, quando ormai l'impermeabile è arruffato intorno ai suoi piedi, ne esce con un passo avanti.
12. Il bianco raccoglie il suo impermeabile che sbatte due o tre volte come per togliere la polvere.
13. Il nero lo guarda.
14. Tenendo l'impermeabile davanti a sè, all'altezza del bacino con la fodera verso il pubblico, il bianco infila le mani all'inizio delle maniche. Tenendo le braccia tese le alza fin sopra la testa e oltre, facendo così scivolare l'indumento lungo le braccia indossandolo (l'azione dev'essere veloce).
15. Il nero segue allibito tutta la scena. Vuol provare anche lui. Ripete i gesti del bianco senza però infilare le mani nelle maniche.
16. Il cappotto vola alle spalle del nero che rimane a braccia alzate.
17. Guarda il pubblico. Sempre a braccia alzate, guarda verso l'alto attendendo il cappotto. Guarda di nuovo il pubblico. Ancora in alto. Abbassa le braccia. Guarda sempre in alto, scruta, alza di nuovo le braccia e guarda verso il pubblico. (Giocate voi sulla successione degli sguardi e delle braccia alzate e abbassate).
18. Il bianco, che non ha visto il lancio del cappotto perché intento ad accomodarsi il suo impermeabile, è attratto dal nero che guarda fisso in alto. Anch'egli si mette a guardare verso lo stesso punto.
19. Tenendo lo sguardo fisso in alto, si avvicina sempre più al nero prendendone naturalmente il posto.
20. Il nero arretra. Guarda il bianco. Guarda indietro e vede finalmente il suo cappotto a terra. Guarda di nuovo in alto, tende le braccia, poi riguarda il cappotto. Dubbioso si decide e lo raccoglie.
21. Il bianco scruta sempre in alto, mani dietro la schiena. Abbassa lo sguardo dove pensa sia il nero, che non c'è più. Si spaventa, si gira, lo vede.
22. Il nero si accinge a ripetere l'esperimento. Il bianco, velocemente, sfila il suo impermeabile. Anch'egli vuole riprovare.
23. Uno sguardo e... via. I cappotti spariscono in alto (tirati da fili invisibili).
24. Il bianco e il nero rimangono con le braccia alzate. Guardando il pubblico... ancora in alto. Si guardano... Abbassano le braccia e lo sguardo. Si guardano. Escono (la sequenza degli sguardi, dei movimenti delle braccia e dei personaggi è solo indicativa).

di Valerio Guslandi

**LA PARTE
monologo allo specchio**

Uno studio d'impresario. Due uomini seduti. Al di là di una scrivania mastodontica siede l'impresario, uomo abbastanza giovane, vestito di bianco. Di lato è seduto un vecchio curvo sulla sedia, gli occhi bassi e la voce rauca. Veste, dimessamente, in grigio. Sospira e inizia a parlare.

« Vede, signore, per me è proprio questione di vita o di morte. Lo so, sono avanti negli anni e non mi resta ormai molto tempo, ma vorrei almeno, non rida, la prego, sentirmi vivo, poter dire di esistere a questo mondo.

Certo lei pensa che è la solita storia del povero vecchio attore che non si ricorda più le battute, che non ha voce per farsi sentire più in là della terza fila, la vecchia ciabatta tremolante che nessuno vuole più. Non si tratta di questo, sarebbe in fondo un motivo banale, non le sembra?

Respira a fatica, si lascia andare all'indietro sulla sedia. Resta qualche istante in silenzio, poi schiarisce la voce e riprende.

Mi ascolti, la prego: deve sapere che molti anni fa, agli inizi della mia carriera, non c'era un cristiano che avrebbe scommesso un soldo sul mio futuro. È normale che le prime recite si sia un po' grezzi, è accaduto a tutti i più grandi attori, ma io non valevo proprio nulla e sapevo che non sarei riuscito a sfondare. Non avevo nè talento nè passione, mi ero ritrovato quasi per caso a fare questo mestiere e mi sembrava durissimo e ridicolo.

Già stavo pensando di dedicarmi a qualche altra occupazione quando mi mandò a chiamare un impresario, non riuscii mai a capire se era pazzo o aveva un grande spirito, per affidarmi la parte di Osvaldo negli « Spettri » di Ibsen. Lì per lì pensai ad uno scherzo atroce, gli risi in faccia e lo cacciai, ma quando si ripresentò, dovetti credere alle sue parole.

Non so perché accettai, forse speravo di avere un tale fiasco da cambiare persino città o forse mi illudevo dentro di me che avvenisse il « miracolo ». È passato troppo tempo e in fondo non mi interessa più scoprirlo. Dopo i primi giorni di prova mi resi conto che non ce l'avrei mai fatta. Sbagliavo tutto, mi innervosivo come un'attricetta schizofrenica, avevo persino crisi di pianto. Un sabato non ne

potei più e me andai tre giorni in campagna, lontano da tutto e da tutti. Il fatto avvenne l'ultima notte.

La voce si accende, diventa stridula e tremante. Si alza in piedi e comincia a gesticolare accompagnando le parole.

Stavo dormendo da molte ore, almeno così mi sembrava, quando mi apparve nel sonno una figura sconosciuta: era Osvaldo. Si sedette in un angolo e cominciò a raccontarmi la sua vita a Parigi, il tragico amore per Regina e i pensieri strani che spesso, sempre più spesso si impadronivano del suo cervello. Mano a mano che quell'ombra parlava, mi sembrava che i fatti che andava descrivendo non fossero nuovi per me, ma anzi, mi accorsi di averli vissuti e di conoscerli nei minimi particolari.

Per non so quale strana magia Osvaldo era diventato me e io Osvaldo. Mi svegliai in un mare di sudore e non riuscii più a chiudere occhio per tutta la notte. L'indomani mi ripresentai alle prove, assicurando di essermi studiato a fondo il copione, sino quasi a renderlo parte di me (ed era vero, ma nessuno ci avrebbe creduto), tanto lo avevo provato.

Mi misi al centro del palcoscenico e iniziai a parlare, senza neppure pensare a quello che stavo dicendo, raccontai le prime cose che mi passavano per la mente e strappai l'applauso del regista, un uomo che aveva sempre dimostrato la sua mancanza di sensibilità.

Quello che accadde dopo fu indescrivibile: gli attori, gli operai, tutti ad applaudirmi entusiasti.

Si accascia sulla sedia. La voce si riabbassa e ritorna rauca. Con grande tristezza nel tono, continua.

Da allora, lei lo sa, divenni famoso. Non ci fu neanche un fiasco nella mia carriera. Ero, come usano dire i critici, un trasformista, uno di quegli attori che sembrano incarnare alla perfezione i tratti del personaggio descritti dall'autore. Non potevano esserci parole migliori per giudicarmi, solo che non ero tanto io a calarmi nel personaggio, quanto il personaggio ad entrare nel mio corpo.

Può immaginare la mia gioia incontenibile: ero osannato, celebrato, persino le malelingue che mi avevano sbeffeggiato per anni dovettero adeguarsi al coro di consensi per il più grande attore del paese.

Ma, come le dicevo, i personaggi si impossessavano del mio corpo per tutto il periodo di una rappresentazione.

Lungo momento di silenzio

Impercettibilmente, mese dopo mese, anno dopo anno, questi fantasmi famelici cominciarono a distruggere la mia anima, lasciando vivo solo il mio corpo. Non avevo più emozioni, più desideri, più sentimenti. Ero il contenitore a tempo della vita di ombre inesistenti.

Per poter continuare a vivere fui costretto ad interpretare una commedia dietro l'altra, non potevo concedermi riposo di sorta.

In breve persi tutti gli amici, la mia fidanzata mi abbandonò, cominciai a starmene chiuso in casa a dormire, aspettando la visita di qualche nuovo personaggio. Ora gli anni sono passati e da due mesi nessuno mi offre una parte. Di notte non dormo più, il mio corpo è distrutto e io ho disperatamente bisogno di qualche lavoro per essere ancora qualcuno. La prego, signore, una parte qualsiasi. Saprà ricompensarla con una grande interpretazione.

Termina in tono supplichevole. Si ferma ad aspettare la risposta quasi rassegnato, a testa bassa.

L'impresario sorride impercettibilmente. Porta le mani alle labbra, poi le lascia andare all'improvviso e risponde.

« Vedo, ma non si preoccupi, credo di avere una parte che fa per lei ».

« Oh, grazie, grazie, signore ».

L'uomo si solleva raggianti quasi avesse una nuova forza a sostenerlo.

« Lei forse non ci crederà, ma io la seguo da moltissimi anni e non potrei davvero perdonarmi di averla abbandonata in un momento simile ».

« Oh, lei è il mio salvatore ».

« Adesso non esageri... Vediamo, lei non ha mai interpretato uno di quei grandi drammi classici dove il protagonista è al centro di tragici eventi... Perfetto! Avrei pensato, per la sua grande rentrée al Macbeth di Shakespeare ».

« Ma, ma... signore, mi scusi... ».

« Che c'è, non le piace? »

« No, no, è stupendo, ma il protagonista muore ».

« Lo so, e con questo? »

« Glielo dicevo prima. Il personaggio entra in me. Morirei anch'io ».

« Appunto. E non le sembra la fine adatta per un vecchio guitto di palcoscenico? Ormai è giunta anche la sua ora ».

« Per dio, signore, ma lei, chi diavolo è? »

IL CLARONE

sceneggiatura di un super 8

C. L. L. Dall'alto piazza del Duomo a Milano. Ore 6, deserta.

C. L. L. La piazza di fronte. In mezzo, una figura imprecisata.

Lento carrello in avanti sino ad arrivare in

C. M. Un uomo suona da solo un clarone (*musica free jazz*)
(*L'uomo ha i capelli lunghi, neri, ma ordinati, una cravatta a farfalla, un paio di occhiali rotondi con la montatura in oro sottile e un fazzoletto candido nel taschino della giacca. Indossa un vestito grigio scuro, stazzonato, di taglio fuori moda. Il suo portamento è distinto. Ai suoi piedi un cappello rovesciato – un cilindro – in attesa dell'elemosina di qualcuno*)

C. L. Nella piazza passano dei netturbini che ramazzano tutto intorno, impassibili, mentre l'uomo continua a suonare imperterrito.

Varie panoramiche avvolgenti il suonatore.

Da destra entra in campo un cane malandato che l'annusa e gli fa la pipì sui calzoni.

Dissolvenza incrociata.

C. L. La piazza nel suo aspetto abituale. Mentre l'uomo continua a suonare, la gente gli sfila vicino, ignorandolo del tutto.

Vari M.P.P. di fronte, di lato e di schiena.

da C. M. a C. L. a C. L. L. per dissolvenza, sino ad arrivare ad un totale della piazza, in cui la gente si confonde in un'unica massa.

C. M. Dal sagrato esce una coppia di sposi (abbigliamento comune da matrimonio). L'uomo si mette a suonare davanti ai due che si stanno baciando (*la musica non cambia molto, ma assume un sottofondo gioioso*).

M. P. P. Due invitati lo spingono lontano (*continua a suonare*).

C. L. In fondo alla piazza sfila un funerale.

C. M. L'uomo si mette alla testa del carro suonando a ritmo di boogie. Alcuni inservienti lo buttano sul marciapiede.

Dissolvenza

C. L. Alla sera l'uomo rientra a casa (*casa anonima e vecchia, di periferia*).

C. M. Lo aspettano due vecchi raggrinziti (*probabilmente i genitori*) in un unico stanzone.

P. A. I due vecchi cercano qualcosa da mangiare.

P. P. L'uomo scuote la testa e si mette al centro della stanza.

M. P. P. I due vecchi, seduti, di spalle.
L'uomo inizia a suonare.

M. P. P. L'uomo finisce di suonare.
A sinistra, il vecchio è riverso sulla sedia, addormentato.
A destra, la vecchia batte stancamente due volte le mani.

P. A. L'uomo si inchina a ringraziare.
Poi riprende a suonare.

P. P. I due vecchi dormono sul pavimento.

Dissolvenza

C. L. La strada verso fuori città, di notte.
Ai bordi l'uomo, mentre vicino cammina lento un ubriaco.

M. F. L'uomo con il clarone si mette a suonare.
Le macchine sfrecciano, coprendo in parte il suono.
Gioco di luci e di ombre.

C. M. L'ubriaco si mette a ballare.

C. L. I due mentre suonano e ballano.

Lento carrello indietro a scoprire la strada ora buia ora illuminata.

Carlo Alvoni & gruppo "Espressione AV"

Arriva un fotografo super-attrezzato: una gran macchina fotografica con obbiettivi lunghi un palmo e molto più; scatta foto in serie, pare non ci pensi neppure, tanto è veloce (forse è tutto automatico). Chissà che foto!

Nel mio piccolo, ho una macchina fotografica modestissima, ma riesco a fissare istanti preziosi. Non è vero che occorre un milione di macchina per scattare foto interessanti. Il problema è un altro: devo smettere di essere un principiante (con piccoli problemi e difficoltà) e crescere come fotografo.

Crescere è solo controcorrente

A un aumento della domanda di conoscenze e di partecipazione, deve corrispondere un aumento di strumenti e un ampliamento degli spazi della corresponsabilità e della crescita umana, sociale, politica.

Gli strumenti (e non solo scuole, biblioteche, centri culturali...) sono davvero aumentati: emittenti radio e TV, redazioni di quotidiani e di periodici sono tutto un ribollire di idee, proposte, suggerimenti... cui fanno da corrispettivo i milioni di apparecchi radio e TV, i pacchi di stampa quotidiana e periodica nelle nostre case.

Ma quanto di dialogo con la gente e di servizio c'è in tutto questo? Il progresso conquistato finora nella comunicazione (per cui il distante è vicinissimo, la conoscenza è facilitata, l'informazione compie in un attimo il giro della terra, sono incrementate le ore dedicate alla cultura e all'evasione), è quasi annullato dalle

pressioni ingiuste, manipolanti e spersonalizzanti che tali strumenti esercitano.

Deve crescere la partecipazione, la collaborazione, la corresponsabilità; deve migliorare il metodo di condurre la convivenza sociale. L'organizzazione scolastica, la vita di quartiere, di un centro culturale ecc. abbisognano di gente aperta, capace di riconoscere il positivo, ovunque sia, e di incoraggiarlo ed estenderlo.

Solo se aumentano e si rendono autentici i rapporti tra le persone, con le organizzazioni, con le istituzioni, ha senso l'elevato numero di strumenti di cui oggi disponiamo.

Ma a ciò non si arriva « consumando » mass-media. Occorre una pratica controcorrente per la quale sono importanti anche le iniziative spicciole, minuscole in sé ma sempre collegate a motivazioni di fondo, liberanti e socializzanti.

Perché foto

Siamo sommersi, per esempio, dalle immagini, di ogni tipo (stampa, manifesti, cinema, TV...).

Il nostro occhio non può che guardare distratto tale esagerazione di prodotto iconico e resta nell'impossibilità di considerare ed accogliere quanto gli viene proposto.

Lo sguardo superficiale con cui sfogliamo un rotocalco scorrendo le foto (sovente iniziando dal fondo) è un tipico esempio di come ci porta la corrente: consumare rotocalchi (solo le foto), in fretta e sovente; e quindi *molti* rotocalchi (e si arriva subito alla quantità cui punta l'industria culturale).

Dalla semplice curiosità proviene ben poco di interessante e di valido. Se con il tuo obiettivo fotografico sei controcorrente, quando lo punti sul soggetto compi un gesto di comprensione, di simpatia o di critica feroce: ami oppure odi. Solo da un simile atteggiamento interiore profondamente umano e vero può scaturire una foto che abbia un'anima.

Non lasciarti prendere, quindi, dalla mania di scattare foto per collezionarle in quantità, per farle vedere, per farti vedere, per essere alla moda, per distinguerti...

Fotografare significa simpatizzare ed accogliere (o rifiutare), estendere allo strumento i tuoi sentimenti, la tua ricerca del bello, il tuo desiderio-necessità di sapere e di organizzare le conoscenze, la tua volontà di cambiare il comportamento per adeguarlo alle nuove situazioni che vivi.

Riconoscendo già presenti o dando questi significati al tuo guardare nel mirino, indichi alla tua attività-fatica-interesse dei traguardi umanizzanti che puoi anche proporre ad altri con un concorso locale, con una mostra di foto, con incontri per scambi e confronti.

Quello della foto non è, dunque, un mondo a parte, ma è invece — dovrebbe esserlo — inserito in quella ricerca e crescita continua che è la vita.

La serenità del nonno

I soggetti, suggeriti ed elencati qui sotto, servono per passare, gradualmente ma con decisione consapevole, dalla semplice curiosità al documento e in seguito alla ricerca esplicita dei valori. Per esempio, il nonno in quanto veste abiti antiquati e porta baffi spioventi; poi il nonno in quanto tranquillo, soddisfatto della vita, buontempone... Dalla cascina come ambiente off, all'aia come sede di vita insieme e di condivisione continua. Dall'atleta che taglia il traguardo (documento) all'atleta segnato nel volto dalla soddisfazione e dalla gioia o dalla fatica (ricerca di ciò che vive).

Le righe che seguono vanno lette appunto come una progressione verso la conoscenza profonda di ciò che si fotografa.

Occhio-obiettivo su...

I soggetti per un fotografo sono indefiniti, tanti

quanti sono gli aspetti multiformi della realtà. Qui vi sono, quindi, soltanto degli esempi.

1. *La gara sportiva, l'atleta, il giudice di gara, lo spettatore, il pubblico.* Ti conviene iniziare con sport che abbiano poco movimento e che quindi ti lascino più tempo per predisporre la macchina fotografica, scegliere inquadratura ed angolazione, scattare al momento giusto. Il gioco delle bocce e il biliardo hanno molte risorse di posizioni, di visi attenti e intenti, di esultanze e tristezze, di piccole ire poi sfumate, di rivincite...

È molto diffusa la marcia (sgambata, curséta, quater pass...) che ha già un movimento discreto e richiede tempestività. Poi vi sono gli sport da palestra (pallavolo, pallacanestro, tennis...) per i quali il campo limitato è un aiuto al fotografo.

Un po' più ardue le foto di altri sport: vela, remo, canoa, sci nautico, calcio, ciclismo, alpinismo... C'è però sempre la gente intorno, i tifosi e i curiosi!

2. *Anche gli animali offrono ricerche interessanti (ed abbastanza facili per chi è agli inizi).* Ambientazione, sfondi, oggetti, momento giusto del movimento... Gatti furbi, giocherelloni, finti dormienti... Cane all'erta, ossequioso, riflessivo... Dialogo-lite tra due tacchini rossi rossi che fanno la ruota... C'è il transfert all'uomo, al suo carattere, alla sua involontaria comicità.

3. *Scatto prontissimo nelle fiere e mercati.* Un concorso di quartiere per la fiera di S. Antonino a Piacenza ha dato risultati interessanti: « Le grandi spese », « Vanità » e « Riposo » sono foto che, rivelando aspetti umani, indicano una buona ricerca espressiva.

La fiera è anche il momento adatto per la banda musicale, i saltimbanchi, il teatro in piazza, le bancherelle, i venditori, gli acquirenti, i mestieri in disuso (stagnaro, ombrellaro, impagliatore di sedie...).

4. *Il lavoro, la famiglia, i giovani...* Ci sono persone che raccolgono scatole di cartone, metalli ecc. su piccoli motofurgoni, stracarichi: rischi per infortuni ed incidenti, pensione...

Al mattino ci sono file di motofurgoni arancioni (o di che altro colore?) degli spazzini che escono dai depositi e alla sera vi rientrano...

Nella tal piazza, su quei gradini, giovani dal passato burrascoso o dal presente incerto...

Ma qui è tutto assai delicato perché si entra nella vita della gente e bisogna essere attenti e rispettosi. Questo atteggiamento è sottinteso nel montaggio di diapositive sonorizzate che segue, intitolato « La campagna in città ».

Perché diapositive

La foto è un documento (un fatto, una situazione, una condizione...). È poi strumento di conoscenza: fissa, rileva, isola, sottolinea... Ci fa conoscere meglio l'uomo, la natura, la storia, l'organizzazione sociale (il « sistema »). La foto, infine, ha vastissime possibilità creative: il soggetto, la composizione, l'illuminazione, i colori, le manipolazioni... Senza dire che più foto possono costituire unità in un racconto, un

messaggio.

Per motivi che sarebbe lungo esporre qui (benché facilmente intuibili), noi usiamo di preferenza la diapositiva che dà, in più rispetto alla foto, la possibilità di farne un audiovisivo. Te ne diamo un esempio, con il montaggio che segue.

Serve *musica* classica, quasi sempre; durante la critica a questa nostra società: musica dodecafonica, oppure molto ritmata e vorticiosa.

Rumori: automobili e biciclette su viale Monza; scorrere di acque tranquille nel canale; motori assordanti nella sala macchine; per gli orti: zappa, falchetto, martello su legno, cigolare di vecchie porte rudimentali, brevi richiami lontani...

LA CAMPAGNA IN CITTÀ Diapositive sonorizzate

VIDEO

1. FOTO. Dal secondo piano di un palazzo su viale Monza, a Milano. Di fronte un gruppo di « ciclisti della domenica » in tenuta sportiva. Qualche rara automobile. In primo piano il ponte sul Naviglio della Martesana.

2. FOTO. Il ponte ad arco, in muratura, sul Naviglio della Martesana, presso piazza Piccoli Martiri di Gorla. Alla sinistra: scorcio di antiche casette. Sulla destra: palazzi nuovi.

3. FOTO. (Grandangolo). Dall'alto della torre esagonale sul Naviglio, di fronte all'incrocio delle vie Bertelli, Petrocchi, D'Ancona. A sinistra, un breve tratto del Naviglio (per localizzare la foto); in tutto il resto della foto: gli orti.

4. DISEGNO. Titolo come nell'audio.

5. DISEGNO. Altri titoli, come nell'audio.

6. DISEGNO. Torta divisa in tre, sormontata da frumento, erba medica e un contadino con forca. Tre volti e tre mani tese a prendere la propria fetta di torta. Nome sulle mani: Mòlgora, Rampi, Magnaghi.

AUDIO

Speaker – Viale Monza, a Milano, conduce verso il nord, verso la dolce Brianza. Oggi è domenica. E se non hai una bici per sgranchirti un po' le gambe, puoi venire lungo il Naviglio della Martesana: è una zona davvero tranquilla ed interessante!

Speaker – Questo naviglio prende l'acqua dal fiume Adda e la porta nella darsena di porta Ticinese, a Milano. Era una via d'acqua per trasporti fluviali. Incontri questo ponte a Gorla, a cinquanta metri da viale Monza. Qui, lungo questo Naviglio, il nuovo e l'antico si mescolano continuamente.

Speaker – Ancora cento metri e ti trovi questa novità: una distesa di orti. – Come è possibile in città? – Oggi è domenica, e negli orti c'è gente che ripulisce, zappa, lega i sostegni...

Speaker – La campagna in città.

Speaker – Inchiesta di Carlo Alvoni & gruppo «Espressione AV». Milano, settembre 1978.

Speaker – I proprietari di questo terreno sono tre. Ma la cosa non è chiara.

Luigi – Da anni il processo è fermo al consiglio di stato.

7. FOTO. Campo di grano maturo (di cui non si vedono i confini, per poterlo localizzare qui in città).

8. DISEGNO. Un uomo, con un ampio gesto del braccio e della mano (su cui è scritto CIMEP), tiene lontani i tre proprietari dalla torta, adesso divisa in orti.

9. FOTO. (Grandangolo). Dall'alto della casa convitto di via Agordat. Di prima mattina, con il sole basso che metta in evidenza gli steccati divisori degli orti.

10. DUE FOTO ACCOSTATE. a. Particolare di coltivazione dell'orto; b. Negozio di fruttivendolo con verdura esposta sul marciapiede.

11. DUE FOTO ACCOSTATE. a. (Grandangolo). Sala macchine di una ditta; b. (Grandangolo) Un orto.

12. FOTO. Uno che zappa nell'orto.

13. DUE FOTO SOVRAPPOSTE (come in dissolvenza incrociata): a) Palazzoni di città; b) Panorama di ampia pianura coltivata.

14. FOTO. Esterno di un orto: recinto rinfor-

Valente – Fino al 1957 c'era un contadino in affitto: era Angelo Lovati, della Cascina Ovi, di Segrate. Coltivava erba medica e frumento. Poi cambiò il padrone. Il contadino non venne più...

Giovanni – ... Forse era passato anche lui all'industria...

Valente – ... e la gente che abitava qui si fece l'orticello, l'uno dopo l'altro.

Speaker – Ora gli orti sono un centinaio. Il piano regolatore destina il terreno a zona verde e a strutture pubbliche. Il CIMEP (Consorzio Intecomunale Milanese per l'Edilizia Popolare) veglia sull'uso dell'area.

Salvatore – I nostri orti sono abusivi, ma siamo tranquilli. Ci vorrà ancora molto tempo, prima che il comune trovi i soldi per fare qui quello che ha in mente.

Speaker – Questo è tutto un mondo: steccati, piccoli sentieri tra l'uno e l'altro, porte d'ingresso, capannucce... (Pausa). I motivi della fortuna di questi orti sono almeno due.

Antonio – Sì, per noi è un risparmio perché si può spendere molto di meno dal fruttivendolo, dato che l'orto fornisce verdura fresca.

Speaker – Secondo motivo: la città e l'industria opprimono particolarmente chi ha lasciato la campagna per venire in città.

Tono – Otto ore al giorno in una sala macchine: ti viene subito voglia di tranquillità. Molto di più se hai lavorato un po' in campagna, da giovane.

Speaker – Chi coltiva questi orti viene dalla campagna, e buona parte dal sud. Non è più giovane, giovane. L'orto, benché piccolo, richiama l'ambiente nativo, la gioventù, il paese e i suoi ritmi di vita, il lavoro e la fatica fisica, spazi ampi...

Speaker – Questa gente fa parte di quei milioni di italiani che nel dopoguerra hanno lasciato i campi per entrare in fabbrica: una migrazione interna paragonabile ai movimenti di popoli europei nel medioevo: una profonda lacerazione del tessuto sociale, una piaga dentro l'animo di questa gente, sradicata dal suo ambiente, costretta ad accettare un nuovo stile di vita, disumano e disumanizzante.

Speaker – Ecco che cosa racchiudono questi

zato con lamiere tagliate da barattoli; porta con vistosa catena e grosso lucchetto.

15. FOTO. (Grandangolo). Interno di orto, con quanto è elencato nell'audio.

16. FOTO. (Grandangolo). Interno di orto, con quanto è elencato nell'audio.

17. FOTO. (Grandangolo). Interno di orto, con quanto è elencato nell'audio.

18. FOTO. (Teleobiettivo, per avvicinare i palazzi di sfondo). Luigi guarda in macchina. (P.P.).

19. FOTO (Teleobiettivo, per avvicinare i palazzi di sfondo). Antonio guarda in macchina. (P.P.).

20. FOTO. (Teleobiettivo, per avvicinare i palazzi di sfondo). Arcangelo guarda in macchina (P.P.).

21. DISEGNO. In primo piano, mano con biro e taccuino. Vespe recanti sull'addome sim-

recinti: un ritorno alla terra, nel cuore della città; quasi un'illusione. E se tutto il giorno in fabbrica hai maneggiato dei pezzi separati dal tutto e quindi insignificanti, qui puoi finalmente produrre un ciclo completo, dal seme al frutto e al seme, e vedere la conclusione utile del tuo lavoro.

Speaker – E il lavoro te lo organizzi tu, in base alle tue conoscenze ed esperienze, con mezzi semplici.

Angelo – Qui possiamo ammucciare pali e rami e tavole di legno; tenere vecchie vasche da bagno e botti per raccogliere l'acqua piovana; mettere mattoni e mattonelle sui sentieri per non sporcarci troppo di fango; e costruire una capannuccia, una tettoia per conservare atrezzi, sementi, concimi...

Salvatore – ... un tavolo e delle sedie per riposare tranquilli e per prendere il fresco d'estate e fare una briscola con gli amici...

Nicola – Altro che il bar, dove ti fai una testa così! come se non bastasse la fabbrica, o quella scatola di cartone rumoroso che è il tuo appartamento!

Speaker – E ci sono sette cavoli, venti ciuffi d'insalata, un filare di pomodori, lo spazio per i sedani, le carote, gli zucchini, i fagioli... C'è persino qualche vite, qualche pero...

Luigi – Ci sono due mali quasi uguali: il mal d'Africa...

Speaker – Che cos'è Cosa vuol dire?

Luigi – Vuol dire che se ci sei stato, vuoi tornarci perché te ne sei innamorato. (Riprende il tono iniziale). L'altro è il mal di campagna, che è la stessa cosa.

Antonio – Sì, tornerei in campagna, ci ho pensato spesso. Ma non ho i capitali, anche se piccoli: a parte il terreno, ci vogliono le macchine, il bestiame, le sementi, i concimi... Un capitale! La competenza e l'esperienza l'avrei. Tornerei davvero in campagna.

Arcangelo – Ho tre figli e non vengono nell'orto. Sono contenti che ci sia, ma che lo lavori il padre, che sono poi io. Loro non sono nati in campagna. L'orto non gli interessa proprio niente.

Speaker – A parlare con la gente e a cercare informazioni su questi orti, ho trovato tante

boli vari (come si dice nell'audio).

22. FOTO. Un gruppo di persone è seduto attorno ad un tavolo, in un orto. Attrezzi a lungo manico appoggiati qua e là.

23. DISEGNO. Carta topografica di Milano (particolare). La zona degli orti è delimitata da un tratto rosso. Una freccia indica tale zona.

24. DUE FOTO SOVRAPPOSTE (come in dissolvenza incrociata): a. (Grandangolo). Dall'alto di un palazzo di via Nuoro. Totale della zona degli orti; b. Punto interrogativo ed esclamativo, rossi su fondo bianco.

25. FOTO. Sentiero fra alti recinti. Un giovane (P. A.) con macchina fotografica al collo e taccuino in mano, avanza verso un cancello aperto di un orto da cui si affaccia Arcangelo.

26. DISEGNO. Scritta: La campagna in città, attorno a me. Storia vera degli anni '70.

27. DISEGNO. Scritta: Continua... perché andrò avanti ancora!

vespe che mi facevano capire: o ci lasci stare o ti pungiamo! (Ronzio di vespe. Voci che parlano l'una dopo l'altra: quando entra la seconda, la prima si attenua fino a tacere).

a. La DC ha presentato un progetto chiarissimo per questa zona e vuole adibirla a...

b. I comunisti fanno i veri interessi del popolo; quindi tutti questi orti...

c. Le società sportive della zona 10 non hanno campi per allenamenti e gare; e da anni hanno chiesto ed insistito perché in quest'area degli orti...

d. Questa zona è molto popolosa, almeno quanto la città di Mantova; noi chiediamo che il verde pubblico sia aumentato e che un grosso pulmone...

Angelo Vitale – Noi vogliamo restare qui. È un passatempo. Poi se qui non è diventata una discarica di detriti edilizi e di rifiuti marci è perché c'eravamo noi. E il terreno non resta inutilizzato. (Pausa) Il comune non deve mandare le ruspe a distruggere i nostri orti.

Speaker – La freccia indica questi orti; ma a Milano vi sono molti e molti altri orti, più o meno abusivi. La gente vi trova un hobby, una minuscola fonte d'entrata, un elemento di equilibrio psicofisico... Pare non si possa che dir bene di questi lembi di terra di cui la gente si sente responsabile.

Speaker – Ma è proprio vero che è tutto positivo? Conosci anche tu degli orti? – Attorno a Milano c'è come una cintura di orti, nel caos della periferia, tra montagne di rifiuti (che, se incendiati, diventano roghi puzzolenti) e dissesto urbanistico-edilizio. – Anche nella tua città? Quanta nostalgia di campagna c'è? E i giovani, che cosa ne pensano? che cosa fanno?

Speaker – Macchina fotografica e taccuino alla mano: guardati attorno e impara a conoscere questa gente. Sono tuoi contemporanei, che vivono a un palmo da te. E forse li puoi aiutare, se ne hanno bisogno. (Pausa). È certo che li puoi capire e puoi condividere i loro problemi, il loro desiderio di autenticità. Datti da fare con gli orti.

EG78
avve
nimen
tie no
tizie

ERA UN ATTORE DI QUELLI BRAVI

Anticonformismo e dissenso in Polonia hanno nel teatro e nel cinema la loro prima espressione

di Enrico Uczakt

Adesso la Polonia non è più soltanto la patria di Chopin, Copernico, Paderewski e Rubinstein, ma anche di Karol Wojtyła, nonostante l'abbia lasciata per essere vescovo di Roma, pontefice dei cattolici d'occidente e oriente, cittadino del mondo. Venerdì ha dato l'addio alle dolci pianure dell'est, al volo delle cicogne, alla primavera clandestina di un popolo. Ma sulla cattedra di Pietro, porta con sé certamente la dolcezza della sua terra, la libertà delle cicogne, la giovinezza della sua gente, segni emblematici di un progetto di vita. Perché non si può distruggere le origini e la storia di un uomo o di un popolo, specie se polacco, nemmeno con i carri armati o le camere a gas.

Lunedì 17 ottobre, Karol Wojtyła ha dovuto improvvisamente cambiare abito, casa e lingua. Non si è certo tolto dalla bocca l'amaro della miseria e della morte prematura di sua madre assaporato nella fanciullezza, né ha potuto eliminare dalle sue mani i calli della fabbrica o far tacere l'eco del fischio dei treni nazisti diretti ad Auschwitz, né tantomeno potrà perdere lo spirito anticonformista e il coraggio di dissentire di fronte all'ingiustizia fatta all'uomo o a Dio. Anticonformismo e dissenso sono caratteristiche secolari del popolo polacco e hanno trovato nel teatro e nel cinema la loro prima espressione. Il giovane Karol, mentre lavorava in fabbrica, nei ritagli di tempo, faceva l'attore al Teatro Rapsodico di Cracovia, anche se la ribalta era illegale perché cattolici gli artisti e gli spettatori. Il direttore del Teatro Nazionale, Adam Hanuszkiewicz, ha detto « Tutti siamo cattolici nel teatro polacco. È cattolico il pubblico, sono cattolici gli attori. Il numero due

della nostra gerarchia ecclesiastica, il cardinale Wojtyła, era un attore e di quelli bravi ».

Non c'è Hollywood

La Polonia è un paese lontano per la maggior parte degli italiani. Abbiamo poche notizie e frammentarie. Non c'è Hollywood né ci sono i miti creati dalle campagne pubblicitarie. I mass-media hanno mostrato solo il volto della campionessa di atletica Irene Szewinska, le immagini della squadra di calcio che a Monaco vince l'Italia, lo sciatore Jan Bachleda che sfiora i paletti per rubare agli avversari un decimo di secondo. In questi giorni di significativo abbiamo potuto vedere, girate in super-otto e di certo clandestinamente, due spettacolari processioni. Niente di più conosce gran parte di noi del mistero vissuto oltre quella cortina.

Grottesco, satira e simbolo

Ma in Polonia c'è una vita culturale intensa: avanguardie, gruppi di sperimentazione, scrittori di rottura, registi censurati. Una breve panoramica in merito deve partire dal teatro, che ebbe come attore chi oggi è salito alla cattedra di Pietro. È una storia di non-conformismo e di dissenso, di schemi che vengono spezzati e di ricerche per strade diverse. Molti hanno lasciato la patria, sono andati in esilio, ma parlano di libertà. L'obbiettivo è puntato sul mondo intorno, uomini, eventi e cose; e gli strumenti sono il grottesco, la satira, il simbolo. C'è la Slawomir Mrozek, che si serve del cabaret per le prime denunce coraggiose. Nei suoi testi tea-

trali Karol, *Strip-tease*, *In alto mare*, *Il martirio di Piotr Ohey*, attacca i miti burocratici e militaristici del regime stalinista, e nulla perdona alla remissività degli scrittori, raffigurati come un esercito in divisa. « Si ebbero così due reggimenti di poeti, tre divisioni di narratori e un plotone d'esecuzione composto da elementi vari. Per l'assegnazione dei gradi erano decisi il numero di parole pubblicate e l'angolo di inclinazione della schiena dello scrittore rispetto al pavimento... ».

Kantor e la classe morta

C'è Tadeusz Kantor, fondatore del Teatro Critico, che quest'anno ha portato a Milano *La classe morta* giudicata dai critici in termini entusiastici. Una scena lugubre, con il senso della morte. Una fila di banchi scolastici cadenti e, seduti nell'immobilità di un museo delle cere, grotteschi vecchietti e vecchiette vestiti di nero. Ciascuno ha un manichino accanto, simbolo del bambino che fu. L'infanzia per Kantor, non è il rifugio proustiano della memoria, ma l'innocenza e la verità contrapposte alla crescita, intesa come degradazione e corruzione. *La classe morta* ritornerà al CRT di Milano nella prossima stagione per soddisfare l'imprevista richiesta di tanti spettatori.

Il teatro povero di Grotowski

C'è il « teatro povero » di Jerzy Grotowski che ha rinunciato alla separazione fra scena e sala, ai personaggi, ai costumi, agli accessori, a qualunque nozione di professionismo. Portò al festival di Spoleto il *Principe Costante*, e alla biennale di Venezia, *Apocalyssis cum figuris*. Gli attori con gli abiti di tutti i giorni della povera gente, rivivevano alcune scene del vangelo: il Bene, il Male, la Fede che dispera di se stessa, la morte di Dio, il rinnovamento della Chiesa. Anche quest'anno al Centro di Ricerca Teatrale di Milano Grotowski animerà un laboratorio.

Kott crede nel teatro come nella vita

Anche Ian Kott è venuto a Milano ed ha parlato al Piccolo. Poeta in gioventù, autore di due opere geniali, più tardi: *Shakespeare nostro contemporaneo*, in cui Kott ha rivisitato tutto

il teatro elisabettiano; *Mangiare Dio*, pagine nelle quali ripropone la forza magnetica della tragedia greca. Ha collaborato con Giorgio Strehler allo studio per la regia della *Tempesta* e Strehler dice di lui: « È un poeta disperato, che crede ancora nella vita, nel teatro come nella vita. E raramente ho avuto uno stimolo, un'illuminazione culturale come quando ho letto i suoi libri ». Tutto, per Ian Kott, è oggetto di meditazione. « ... Ho visto il Teatro Olimpico di Vicenza e ho capito perché la tragedia in Italia è così difficile da rappresentare. Perché in Italia tutto è vivo e tutto è morto. In quel teatro c'è tutto il passato e tutto il presente ».

Il cinema di Wajda e Zanussi

Wajda, Zanussi, Kuts, Kawalerowicz nel cinema. Anche il cinema ha il « mostro sacro » Andrzej Wajda. L'anno scorso, la sua ultima opera, *Uomo di marmo*, fu al centro di una dura polemica di Stato. La gente affollava le sale di Varsavia e applaudiva. La critica ufficiale prima ha ignorato il film, e poi ha attaccato. L'organo di stampa del partito ha accusato il regista di « opportunismo facile », mentre la *Literatura* ha fatto leva su un malinteso sentimento patriottico. Tutti coloro che hanno lottato per la costruzione del Paese nel dopoguerra – ha scritto – assisteranno alla proiezione con amarezza e sofferenza. *Uomo di marmo* fu scritto quattordici anni fa, ma non era mai riuscito a superare la barriera della censura. Perché? La storia è l'emblema del cinismo del potere, che crea gli idoli e li annienta, se la ragione di Stato dice che così è giusto.

Una Polonia che palpita, soffre, crea

Mrozek, Grotowski, Kantor, Kott, Wajda, Zanussi, Kawalerowicz, Szaina, Dejmeck. Questa la Polonia che palpita, soffre, crea, manda il suo messaggio.

E manda oggi un nuovo messaggio, non attraverso il teatro o il cinema; manda un uomo, Karol Wojtyła, che sulla ribalta più applaudita e più fischiata del mondo rappresenterà la parte che gli è stata affidata: quella del Cristo che con sincerità e franchezza dialoga con tutti e che, dissentendo da ogni classismo e abbattendo gli steccati che dividono i popoli, vuole liberare tutti.

EG78 TEATRO DEL SOLE

Milano, via Vincenzo Monti 50

Tre sono le direttrici fondamentali sulle quali il Teatro del Sole, dalla nascita (autunno '71) ha deciso di impegnarsi: un teatro per l'infanzia; un teatro per i giovani ed una proposta di reale decentramento.

L'idea di un teatro per i bambini si è sviluppata dal felicissimo incontro tra un'importante esperienza, educativa, volta alla più completa liberazione della fantasia del bambino, ad un'aperta esperienza di teatro che è certo lo strumento più idoneo a che i bambini scoprano e sviluppino le proprie capacità ed a convincere gli insegnanti della necessità di assecondarli.

La constatazione di un vuoto di teatro per i giovani e contemporaneamente delle loro particolari capacità recettive (stimolate e bruciate dai mass-media) non ha spinto la Compagnia ad un generico «soddisfacimento della domanda», ma a cercare il modo di un rapporto più diretto che cominciasse da un lavoro di inchiesta cui far seguire la scelta dei tempi del teatro (vicini così agli interessi dei giovani). La forma scelta è assolutamente non-illusionistica, capace di provocare il divertimento e la vigilanza critica, che emerge puntualmente interessantissima dai dibattiti che seguono alla rappresentazione.

La semplicità delle strutture teatrali permette la massima agibilità e la possibilità quindi di raggiungere gli studenti nelle scuole stesse e i lavoratori nei loro luoghi di ritrovo.

L'impegno a trattare problemi che riguardano da vicino il pubblico in una forma, che oltre ad un legittimo divertimento, stimoli una attività critica, è legato al preciso intento di smitizzare la solennità del teatro e renderlo stru-

mento a disposizione degli studenti e dei lavoratori.

Caratteristica principale del modo di lavoro è la partecipazione di tutti ad ogni fase del lavoro teatrale. Il gruppo si autogestisce anche sul piano economico e si propone di realizzare una collaborazione duratura e continuativa che garantisca l'approfondimento quotidiano del lavoro e un contatto sempre più organico col pubblico.

GIOCHIAMO CHE IO ERO...

Esigenze tecniche: palestre, sale, aule o simili - spazio occupato m 9 x 8, luce naturale, oppure in sale buie con luce diffusa ma forte, durata 1 ora.

Lo spettacolo è l'ultima elaborazione del Teatro del Sole e come le precedenti «La città degli animali» e «Vieni nel mio sogno», ha preso corpo attingendo tematiche e motivazioni alla vita reale del bambino. In questo aspetto si può individuare uno dei motivi profondi di ricerca dei tre spettacoli, un punto di partenza e di riferimento costante. Quello su cui preme indagare è il mondo relazionale del bambino, il complesso di realtà con cui quotidianamente è a contatto, la scuola, la famiglia, i compagni. Dal punto di vista contenutistico, quindi, questo nuovo spettacolo si collega ai precedenti poiché tocca un aspetto di fondamentale importanza nella vita del bambino, il momento del gioco.

Dal punto di vista drammaturgico, questo spettacolo ha una sua coraggiosa peculiarità, poiché sconvolge i tradizionali schemi narrativi del tea-

tro per ragazzi, tipici anche nella favolistica infantile: non si parte da una storia precostituita, da una ipotesi (morale) da dimostrare. Il gruppo ha improvvisato su stimoli liberi, lasciando che per ognuno riaffiorasse il vissuto, la propria storia, filtrata attraverso la situazione attuale; a complemento di questo, lo spettacolo è anche frutto di osservazioni e contributi dei ragazzi, aperto alle modifiche da essi suggerite. «Giochiamo che io ero...» è uno spettacolo della giornata di un gruppo di bambini e delle loro peregrinazioni in cerca di uno spazio dove poter liberamente giocare. Sullo sfondo, una città grigia di cemento, costruita senza tener conto di esigenze fondamentali, conoscere, socializzare, relazionarsi e quindi divenire critico, lasciare alla fantasia lo spazio per manifestarsi. Tutto questo, spesso in famiglia e fuori, appare come qualcosa di non funzionale, una contrapposizione alla efficienza e al lavoro.

Annotazioni del collettivo del Teatro del Sole

Spesso, finito di rappresentare lo spettacolo nella scuola, sentiamo il bisogno di poter comunicare la nostra esperienza, di motivarla, di chiarirla, di chiarire i perché del nostro tipo di scelta teatrale e di lavoro rispetto al mondo infantile.

Questo anche rispetto allo stimolo che bambini e insegnanti ci danno chiedendoci spesso alla fine dello spettacolo di ritornare a lavorare con loro, di poter approfondire il metodo di lavoro da noi usato, di conoscere il nostro modo di improvvisare e fare drammatizzazione con i bambini.

Questa cartella di informazioni sul nostro lavoro che vi facciamo leggere è una risposta molto limitata e di certo non esauriente a quelle domande. Crediamo che però possa rappresentare l'inizio di un chiarimento, il filo per un contatto più duraturo, lo spunto per una comunicazione e scambi di esperienza.

Non vogliamo teorizzare in astratto sull'animazione e il teatro per i ragazzi, ma raccontarvi del metodo e delle motivazioni che ci hanno aiutato a montare questo spettacolo.

Partendo dalla nostra esperienza, con tutti i rischi quindi di parzialità, facciamo alcune ipotesi sulla possibilità di usare gli strumenti del teatro e della drammatizzazione all'interno della scuola.

Laddove ci è possibile (dove i Comuni o le Scuole ci garantiscono una serie di spettacoli) tendiamo a sviluppare più organicamente questo lavoro attraverso seminari con gli insegnanti dove lavoriamo sui temi dello sblocco, delle possibilità espressive, dei primi elementi di improvvisazione e drammatizzazione.

Il nostro è uno spettacolo sul gioco infantile. Abbiamo scelto di incominciare cogliendo i bambini all'interno di una contraddizione:

Situazione dei giochi in soffitta

Da una parte: il bambino agisce in uno spazio libero al di fuori di ogni controllo adulto.

Dall'altra parte: il bambino non è libero perché è influenzato da modelli di comportamento imposti e non originali.

Il primo confronto del bambino è quindi con le sue paure e i suoi condizionamenti psicologici.

Da un lato il condizionamento culturale si può osservare vedendo le differenze tra i giochi dei bambini e quelli delle bambine osservando come i ruoli che si assumono nel gioco a volte sono prestabiliti, leggendo i riferimenti al mondo della pubblicità e dei mass-media.

Dall'altro lato i bambini, all'interno di uno spazio libero, tendono a superare la ripetitività e competitività iniziale dei loro giochi.

I bambini cominciano a manipolare, a trasformare gli oggetti, ad esprimere la loro creatività e fantasia.

La teatralità, lo svolgimento ironico e fantastico della realtà sono presenti nei giochi spontanei dei bambini. Nella scena noi abbiamo solamente sottolineato questa loro capacità che naturalmente esiste e non invece costruito giochi rispetto ad una mentalità adulta.

Attraverso la repressione (l'intervento del Dott. Mannaro che scopre i bambini in soffitta) viene distrutta la possibilità dei bambini di giocare insieme in uno spazio loro.

Rapporto con la casa, il gioco con la bambola

Il bambino approfondisce la sua contraddizione:

— sviluppa un bisogno di movimento e di gioco, di rapporto con gli altri bambini;

— viene rinchiuso all'interno della casa che

pure gli viene negata come spazio di gioco.

Lo stare in casa rappresenta un momento di isolamento, in casa bisogna obbedire a certe precise condizioni (non urlare, non muoversi, non far rumore, non essere elemento di disturbo), il giocattolo gli viene dato come surrogato rispetto all'impossibilità di un gioco libero e in relazione ad altri.

Il bambino cerca di trasformare anche lo spazio chiuso in uno spazio di gioco, lo invade, se ne appropria.

Trasferisce sul giocattolo le proprie paure, le frustrazioni e i desideri, e se questo all'inizio significa riproporre modelli culturali (Ciccina si attegna a madre repressiva della figlia-bambola) il bambino poi, attraverso la fantasia riesce a stravolgere l'uso che tradizionalmente viene fatto del giocattolo, ma prendendo da lui, invece che subirlo, una serie di stimoli e inventa lo spazio e le caratteristiche di un gioco tutto suo.

Teatralmente abbiamo fatto sì che la Ciccina attraverso lo stravolgimento fantastico del giocattolo che diventa galleria, montagna, fa capriole e scopre la possibilità di superare i blocchi rispetto al proprio corpo, di riscoprire il movimento gioioso e la capacità di muoversi, di usare il proprio corpo superando i condizionamenti.

Lo spazio del cortile

Il bambino verifica l'impossibilità di usufruire di uno spazio pur così piccolo e limitato rispetto alle sue esigenze.

Lo spazio pubblico è programmato ignorando completamente le esigenze del bambino. L'adulto viene vissuto con terrore, come figura minacciosa e insofferente del gioco infantile.

Il cortile rappresenta lo spazio pubblico che il bambino teoricamente potrebbe usare, ma qui come in tutta la gestione della città la vita, le esigenze del bambino non sono viste come valore in sé, ma tutto risponde ad una logica adulta (non calpestare le aiuole). Nel momento di massima tensione emotiva il gioco è interrotto dalla figura della portinaia-mannaro; per noi questa figura va al di là della professione specifica della portinaia che in certi posti non esiste o va scomparendo, per rappresentare un modello di adulto che comunque nega le esigenze

di gioco e di occupazione di uno spazio fisico da parte del bambino.

La scoperta del campetto

E' l'appropriazione del luogo ideale per un rapporto qualitativamente diverso tra bambino e bambino.

Il luogo viene scoperto *in gruppo*, è il gruppo a conferire dimensione fantastica alla scoperta, è nel gruppo che si ricuciono i rapporti tra bambino e bambino e vengono superate inibizioni e paure. La scoperta del campetto non è solo la conquista di uno spazio libero, ma rappresenta la possibilità di un diverso rapporto con la natura, con un mondo di sensazioni, di colori, di odori non conosciuto a causa del tipo di struttura urbana in cui si abita.

La mancanza di spazio verde è un problema molto reale in una città come Milano, dove lo spettacolo è stato elaborato. Il problema vero però non è quello di un generico spazio verde, ma come lo spazio libero viene vissuto, come superare il peso di divieti e proibizioni.

Le difficoltà a giocare liberamente vengono soprattutto da paure, da condizionamenti culturali, da problemi psicologici. Questa è la vera realtà con cui si deve confrontare l'adulto.

La ruspa mannaro

Distruggere la ruspa è distruggere un'ossessione sia fisica che psicologica. Anche questo viene compiuto in gruppo, solo in questa dimensione è possibile al bambino affermare un'esigenza e un diritto. La storia della ruspa è stata vissuta da un bambino che ce l'ha raccontata ed è stata poi realizzata nella figura del Dott. Mannaro in cui si fondono:

- l'osservazione realistica dei fattori che impediscono al bambino di giocare;
- l'elemento favolistico dell'uomo cattivo, del lupo, sintesi delle paure del bambino.

Da una parte si osserva quindi chi nella realtà reprime, dall'altra parte si considera il peso delle paure psicologiche, del mito negativo del bambino (il Dottore non fa paura in sé, ne viene data una immagine terrorizzante).

La soluzione teatrale è stata quella di fare interpretare a un solo attore tutti i ruoli del lupo

mannaro (dottore, portinaia, ruspa), per cercare di tenere uniti questi due aspetti.

Alcune ipotesi sull'uso del linguaggio teatrale all'interno della scuola

Questo spettacolo è stato preparato facendo seguire a una prima fase di improvvisazioni libere all'interno del gruppo il confronto con un gruppo di bambini che, attraverso drammatizzazioni hanno completato e modificato la nostra traccia iniziale, indicando anche la conclusione dello spettacolo.

Per noi è stato molto importante scoprire una teatralità naturale dei bambini. Giocando i bambini fanno spessissimo teatro e osservandoli noi abbiamo dedotto suggerimenti validissimi. I bambini usano naturalmente il metodo dell'improvvisazione, del teatro attraverso il gioco, improvvisando continuamente e, trasformando in modo fantastico la realtà, non si fermano per mancanza di scenografia o di oggetti, non cercano di riprodurre la realtà, ma un elemento qualsiasi gli basta per descrivere una situazione. (Ad esempio ci ha colpito la capacità del bambino di trasformare l'oggetto quotidiano in altra cosa, così come nello spettacolo la scopa di Claudio diventa chitarra).

Così è nel gioco dei bambini che spessissimo superano il presente: atteggiamento tanto più positivo in quanto fa intravedere la possibilità di un superamento dei problemi, dei blocchi, delle paure, in quanto è il primo momento in cui si rompono barriere psicologiche e i sensi di colpa rispetto alla realtà che si subisce.

E' per noi importante che i bambini vivano il teatro come gioco, perché solo in questo caso riescono ad esprimere attraverso di esso la propria realtà; i problemi profondi, le contraddizioni che vivono; cose che non riuscirebbero mai all'interno dello studio di una materia tradizionale.

Un'altra cosa che abbiamo osservato è come nel gioco teatrale si modifica radicalmente il rapporto tra l'insegnante ed i bambini. Vediamo quindi l'uso del linguaggio teatrale all'interno della scuola non come una nuova materia, ma come possibilità di sovvertire il rapporto tradizionale tra educatore e bambino.

Questa esperienza ha valore in sé, un'enorme importanza educativa e pedagogica per il bam-

bino e per l'insegnante indipendentemente che venga vista e apprezzata da altri.

E' ancora purtroppo, presente all'interno delle scuole una visione del teatro per ragazzi come saggio di fine anno, come «fiore all'occhiello» dell'attività didattica svolta. Anche noi siamo convinti che sia molto bello e molto utile in alcuni casi, che il momento e l'esperienza teatrale della classe possa avere un momento di confronto pubblico senza che questo venga però visto fin dall'inizio come l'unico obiettivo, come il fine primario.

Spesso invece, questo è l'unico modo in cui i bambini avvicinano «il teatro», la realtà è ancora piena di bambini che vengono fatti recitare scimmiettando attori adulti, a cui viene messo in mano un copione (magari di uno scrittore classico), che servono come strumento all'insegnante «regista», che drammatizzano le guerre puniche.

Ma in questo caso lo strumento teatrale perde ogni carica di espressione liberatoria dei problemi e del mondo fantastico del bambino per diventare una nuova forma di imposizione autoritaria di cultura adulta.

Preparando questo spettacolo abbiamo affrontato sotto diversi punti di vista il tema del gioco; suggeriamo alcune possibilità di ricerca che la classe potrebbe svolgere nel caso che lo spettacolo abbia suscitato interesse e voglia di discutere.

Analisi dello spettacolo

È una proposta di drammatizzazione immediatamente legata allo spettacolo. Qualora i bambini fossero stati interessati e incuriositi dalla storia dello spettacolo, da alcuni momenti o alcune figure in particolare, si chiede a loro partendo da questi punti dello spettacolo di reinventare la storia adattandola alla propria situazione, ai loro problemi specifici.

Il senso di questa proposta non è di proporre un lavoro di copia dello spettacolo, ma semplicemente usare alcuni stimoli per la creazione di una riflessione dei bambini autonoma da esso.

La ricerca ambientale

Si parla in classe su quali sono i posti in cui i bambini giocano e si può iniziare una raccolta di disegni, racconti, impressioni su questi

posti. I bambini escono dal quartiere e parlano con altri bambini e con adulti facendo domande sugli spazi in cui giocare, sull'essere soddisfatti o meno di questi spazi, su quelli che sarebbero i desideri ecc.

Si parla in classe su cosa significa per i bambini e per l'insegnante il gioco, lo spazio per giocare, la possibilità di muoversi. Si chiede di raccontare ai bambini quale è lo spazio pubblico di cui avrebbero bisogno e chi, eventualmente, gli impedisce di usarlo (questo attraverso disegni, racconti, scenette, proposte su come utilizzare anche i singoli spazi).

L'idea di natura

Il nostro spettacolo è nato a Milano dove esiste il problema specifico del verde. La ricerca che suggeriamo sulla differenza di ambiente pensiamo sia valida anche in altre situazioni, con bambini che abitano in campagna, o che sentono il problema dello spazio in maniera differente rispetto alla realtà milanese. Si chiede ai bambini di disegnare il campetto che i bambini attori scoprono durante lo spettacolo.

Ricerca sugli ambienti che possono vivere sul campetto (animali, piante, alberi). Raccolta e creazione collettiva di storie, scenette imperniate sul rapporto tra i bambini e questi elementi. Introduzione del tema del campetto non solo come spazio per giocare ma come elemento che comincia a far conoscere il mondo della natura e una nuova realtà da scoprire.

Analisi delle differenze tra l'ambiente della città e quello della campagna, differenze e analogie che esistono nel modo di vivere, di rapportarsi alle persone, di essere in relazione con la natura. Raccolta di materiale (racconti, disegni, scenette) su queste differenze e analogie.

Analisi del gioco

Indagine sui giochi che i bambini fanno, dei loro regolamenti, degli ambienti in cui vengono fatti. I bambini stessi si mostrano i giochi tra di loro. Eventualmente si può fare un cartellone o raccogliere tutti i giochi in un libro cartellone dei giochi.

Indagine sui giocattoli che i bambini usano o hanno usato, dall'infanzia ad oggi (si può organizzare in classe una specie di mostra del

giocattolo). Analisi di quelle che sono le differenze più evidenti tra i giochi e i giocattoli attuali e quelli di una volta e del perché dei cambiamenti o del rimanere dei giochi di una volta.

Discussione in classe sul fatto se a scuola è possibile trovare spazi e momenti per giocare e quando farlo (confronto fra i bambini e l'insegnante).

Dopo aver acquisito queste informazioni la classe discute, prova, cerca di inventare un suo gioco che soddisfi i bisogni nati nella ricerca.

Giochi di travestimento

I bambini disegnano maschere e costumi fantastici che possono essere applicati sia a personaggi reali che a personaggi inventati. In un momento dell'anno si decide di creare, di costruire insieme con stoffa, stracci e altri possibili materiali, il costume di un personaggio fantastico o il costume a maschera pensato per sé dai singoli bambini. Questo travestimento può essere da stimolo a scenette e improvvisazioni partendo dalle idee dei bambini.

Differenze tra il gioco delle bambine e quello dei maschi

Divisione tra quelli che sono i giochi esclusivamente o prevalentemente maschili e i giochi esclusivamente o prevalentemente femminili. Si chiede ad ogni bambino (o gruppi di bambini) se esiste un gioco delle bambine che sarebbero interessati a fare e qual è; la stessa domanda capovolta si fa alle bambine.

Una bambina o un gruppo di bambine fa un gioco maschile e viceversa per i bambini. Si discute insieme delle reazioni che questo tipo di «esperimento» ha provocato.

Nella ricerca dei giochi propri la classe vede se riesce a trovare uno che renda contenti e soddisfi le esigenze sia dei bambini che delle bambine.

Modelli culturali

Ad ogni bambina ed a ogni bambino si chiede di portare in classe racconti, foto, avventure degli eroi o dei personaggi preferiti (nello sport, nello spettacolo, dei fumetti e delle favole). Si no-

tano insieme le differenze o i punti di contatto tra gli eroi proposti dai bambini e quelli proposti dalle bambine.

Si chiede alla bambina di mostrare attraverso i disegni, i racconti, le scenette o comunque di esprimere la loro opinione sugli eroi e i personaggi preferiti dai maschi, lo stesso fanno i maschi con quelli preferiti dalle bambine.

Noi saremmo molto interessati a sapere come è stato accolto il nostro spettacolo all'interno della vostra classe e della scuola e a conoscere se nella vostra scuola ci sono state precedenti esperienze di teatro per ragazzi, se è iniziato un dibattito sui temi della animazione, se vi è stata la presenza di operatori esterni e quali reazioni hanno provocato eventuali esperienze di animazione e teatro per ragazzi.

Inoltre la raccolta di materiale prodotta dai ragazzi (disegni, racconti, la cronaca dei momenti del vostro lavoro, la vostra analisi sulle esperienze che avete compiuto) è un momento molto importante per il nostro lavoro. Noi siamo interessati a un rapporto costante e approfondito con alcune scuole che si possa realizzare in diversi momenti durante l'anno attraverso un lavoro con gli insegnanti e un rapporto non sporadico con i bambini.

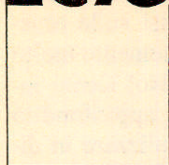
Attraverso rapporti di questo tipo è per noi possibile studiare un'intervento nella scuola che corrisponda ai bisogni reali e costruire un nuovo spettacolo attraverso il contatto con le persone a cui sarà destinato (bambini e insegnanti).

TEATRO DEL SOLE

I TEMI PIÙ RILEVANTI DEL NOSTRO TEMPO IN IMMAGINI (filmine o diapositive)

Ag	1	<i>Il cammino della libertà</i> (quadri 45)
Ag	2	<i>Perché morire a vent'anni?</i> (quadri 36)
Ag	3	<i>Per i poveri a tempo pieno</i> (quadri 36)
Ag	5	<i>Datemi un senso e vivrò</i> (quadri 36)
Ag	6	<i>Cristo, pane della vita</i> (quadri 36)
Ag	7	<i>Uomini di fronte alla morte</i> (quadri 48)
Ag	8	<i>Ma tu esisti?</i> (quadri 48)
Ag	9	<i>Passione del Signore, Passione degli uomini</i> (quadri 48)
Ha	2	<i>Gli anziani</i> (quadri 54)
Ha	3	<i>Lo scandalo della fame</i> (quadri 48)
Ha	5	<i>La mia croce è qui</i> - parte I (quadri 43)
Ha	6	<i>La mia croce è qui</i> - parte II (quadri 42)
Ha	7	<i>Il dono del Sangue</i> (quadri 48)
Ha	8	<i>Caffè amaro</i> (quadri 48)
Hp	1-10	<i>Senso dell'esistenza - Rapporto con gli altri</i>
Hp	11-20	<i>Realizzazione di sé - Ricerca religiosa</i>
Hp	21-30	<i>Sessualità - Educazione all'amore - Famiglia</i>
Hp	31-40	<i>Un «4° mondo» da liberare (bambini, malati, anziani, emigrati)</i>
Hp	41-50	<i>Una società oppressiva - Alienazione da lavoro</i>
Hp	51-60	<i>Urbanesimo - Inquinamento - Terzo Mondo - Guerra</i>

AUDIOVISIVI ELLE DI CI - 10096 Leumann-Torino

EG78

VI CONGRESSO INTERNAZIONALE DEL TEATRO PER L'INFANZIA E LA GIOVENTÙ

Madrid, giugno 1978

Il tema del congresso riguardava la ricerca di nuove forme estetiche nel teatro per l'infanzia e la gioventù.

Attorno a questo tema si è discusso, si son fatte tavole rotonde, gruppi di studio, ma l'aspetto più interessante, per noi, erano gli spettacoli che accompagnavano ed integravano lo svolgimento del congresso. Questi spettacoli, provenienti da ogni parte del mondo, erano uno sforzo pratico per l'attuazione della ricerca di nuove forme estetiche.

Ve ne diamo un breve resoconto.

SUPERTOT

di Josep M. Benet i Jornet,
musiche di Josep Puértolas
della compagnia U de CUC (Spagna).
Regia di Francesc Alborch

Lo spettacolo. La vicenda dello spettacolo riguarda Supertot, un super-eroe, dotato di poteri straordinari (vedi il nostro Nembo Kid), alle prese da una parte, con un'enigmatica setta cinese, il Grande Dragone, dall'altra parte, con l'amore, non corrisposto, per una giornalista sua compagna di lavoro nella vita comune. Dopo varie peripezie, Supertot riesce a sconfiggere l'evanescente setta, dietro cui si celano persone insospettabili, e a conquistare l'amore della sua compagna di lavoro perdendo però i suoi straordinari poteri e tornando ad essere un semplice uomo.

Il tono ironico di gran parte della recitazione, e i movimenti « bloccati » degli attori, proprio come in un fumetto, sono molto efficaci per

una demistificazione di un certo tipo di comics. Questa demitizzazione del super-eroe non ha però coinvolto i bambini presenti in sala. Anzi, ne sono stati delusi e contrariati. Forse si pretendeva troppo. Hanno visto demolire il loro eroe molto brutalmente, con freddezza e senza gusto umoristico e non riconoscevano nessun modello alternativo negli altri personaggi. L'operazione è apparsa intellettuale e fine a se stessa.

IL SOGNO DI BAGDAD

di Josep M. Benet i Jornet
della compagnia U de CUC (Spagna)
Regia di Francesc Alborch

Lo spettacolo. È la storia molto complicata di un giovane ufficiale inglese, con sangue arabo nelle vene, che si trova coinvolto nella ricerca, affannosa e irta di colpi di scena, di un diadema sacro che dà il potere, qui inteso come la localizzazione di giacimenti petroliferi, a chi ne viene in possesso. Le forze in gioco sono gli Inglesi, il califfo di Bagdad e i ribelli del popolo. Il protagonista parteggia per questi ultimi, e dopo averne passate di cotte e di crude, riesce ad impadronirsi del diadema, che dona al popolo, e a sposare la schiava-ribelle che lui stesso aveva riscattato.

Impostato come se si fosse negli studi per la ripresa di un film, lo spettacolo, recitato con una tecnica straniante, vuol mettere lo spettatore in posizione critica rispetto al testo, polpettone a tinte giallo rosa.

Felicissimi i momenti in cui gli attori, con se-

rietà ironica, smascherano alcuni dei trucchi cinematografici. Emblematica la cavalcata nel deserto; inquadrati dal busto in su, gli attori cavalcavano un cavalletto di legno ed un ventilatore posto davanti a loro faceva svolazzare la loro capigliatura e il loro mantello mosso anche da una funicella agitata da un macchinista, dando così la sensazione della veloce galoppata. Il pubblico ha gustato, divertendosi, questa ironia su certo tipo di cinema.

ASSEMBLEA GENERALE

Adattamento da una favola di La Fontaine « Gli animali malati di peste » di Pilar Enciso e Lauro Olmo, musica TEI della compagnia TEI (Spagna)

Regia collettiva del gruppo.

Lo spettacolo. La peste giunge nella foresta. Il terrore serpeggia fra gli animali. Il re degli animali convoca un'assemblea generale, essendo convinto che per scongiurare la peste sia necessario un sacrificio. Nell'assemblea, ogni animale dovrà confessare pubblicamente i suoi peccati, il più colpevole verrà sacrificato. L'unico onesto, nell'espone i suoi peccati, è un asinello che sta per essere sacrificato, quando il pubblico viene chiamato in causa nel giudizio e... l'unico a salvarsi è proprio l'asinello.

L'efficace testo è stato purtroppo strumentalizzato in funzione di un'ideologia. Il finale praticamente è scontato già fin dalle prime battute. Il coinvolgimento del pubblico nel giudizio finale è solo un pretesto per confermare la tesi del gruppo. È preclusa evidentemente allo spettatore una presa di posizione diversa ed una soluzione personale. Il teatro, secondo me, deve porre delle domande, insinuare il dubbio, proporre e non imporre soluzioni confezionate. Lo spettacolo ha suscitato vivaci polemiche.

IL GATTO CON GLI STIVALI

drammatizzazione dalla favola di Perrault di Juan Pedro de Aguilar, musica frutto di improvvisazioni collettive della compagnia degli allievi della scuola d'arte drammatica di Madrid.

Regia di Juan de Aguilar

Lo spettacolo. Più che raccontarvi la vicenda che tutti voi conoscete vorremmo indicarvi le fasi di lavoro che hanno preceduto la messa in scena; fasi che ci sembrano molto interessanti ed indicative di una ricerca.

1. Formazione di un gruppo di giovani attori e lavoro di saldatura del gruppo attraverso esercizi corporali e vocali.

2. Lettura della favola di Perrault e discussione sul suo contenuto.

3. Improvvisazioni senza però dimenticare l'assenza della favola.

4. Improvvisazioni libere ispirate dal tema.

5. Raccolta delle idee e dei momenti più significativi da parte del regista.

6. Stesura di un testo nato dal lavoro collettivo.

7. Lavoro d'interpretazione drammatica per ogni scena.

8. Creazione di uno spazio scenico originale e di un'estetica fantastica che possano servire profondamente alla nuova idea che sta nascendo.

Una lunga passerella elevata, contorta, interrotta da piattaforme, costruita con tubi innocenti, era l'interessante soluzione scenica. Soluzione che permetteva agli spettatori di seguire l'azione nel suo snodarsi da un luogo all'altro e di essere sempre parte integrante dello spettacolo. Una recitazione fresca e viva, sintomo della ricerca personale svolta dai giovani attori, ha soddisfatto pienamente il pubblico.

Le continue allusioni alla situazione spagnola sono apparse sempre intelligenti e mai pacchiane.

IL TAPPETO MAGICO

Testi scritti da bambini raccolti e rappresentati dal gruppo teatrale di San Francisco (Stati Uniti)
Regia e musica di Jim Mairs

Lo spettacolo. Musica, mimo (canzoni, danze e improvvisazioni) sono le tecniche utilizzate da questo gruppo californiano per uno spettacolo estremamente semplice ed efficace, basato su testi scritti da bambini.

Alcuni momenti ci sono rimasti particolarmente impressi per la loro espressività immaginosa: il pallonaio magico, le montagne russe, l'orco e la bambina, il robot, la galleria degli animali reinventati con il solo uso della mimica e il

supporto importante della musica.

Il lavoro, sorretto da una preparazione – individuale e di gruppo – di alto livello, ha scatenato la fantasia dei bambini, e non solo la loro, che si riconoscevano nel testo, creando un rapporto immediato con gli attori, attraverso il linguaggio mimico universale.

REALMENTE ROSIE

di Maurice Sendak
musiche di Carole King
del « The Nashville Children's Theatre ».
U.S.A.

Regia di Thomas Kartak

Lo spettacolo. L'azione si svolge nell'arco di una giornata in un quartiere di una grande città. I protagonisti sono i bambini del quartiere, che si trovano in strada per giocare. Quando Rosie, una bambina del gruppo, propone un gioco che appassiona i bambini. Il gioco consiste nel fingere di dover fare un film ognuno sulla propria vita. Ecco allora apparire le diverse ed affascinanti visioni del mondo di ogni bambino, estremamente diverse ed originali, ecco le loro idee sulla vita, le loro aspirazioni, le loro delusioni. È un inno alla fantasia e al mondo del bambino, condotto con una grazia ed un'efficacia ammirevoli.

COME I DIAVOLI PRESERO MOGLIE

di Václav Tomsofsky,
musiche di Milcs Vacek
del teatro Jiri Wolker, Praga (Cecoslovacchia)

Regia di Václav Tomsofsky

Lo spettacolo. Un fabbro non ha più niente da fare al suo villaggio ed allora decide di andare a cercar fortuna in giro per il mondo.

Consigliato dal suo amico musicista, si reca in un castello dove il re offre una ricca ricompensa a chi riesca ad educare la principessa, insopportabilmente capricciosa e dispettosa. Questa lo manda all'inferno, e il nostro fabbro, tranquillamente, vi va. Qui riesce a combinare diversi matrimoni tra diavoli e diavolette chiedendo per ricompensa che questi diano una lezione alla principessa. I diavoli lo esaudiscono e, a sua insaputa, trasformano la principessa in una cavallina. Preoccupato per la sorte della principessa, che è sparita, torna all'inferno a cercarla, ma i diavoli lo cacciano in malo modo. Tornando, sconsolato con l'amico musicista, verso il villaggio natale, sulla strada trova la cavallina che gli chiede di essere abbracciata. Il fabbro l'abbraccia e scioglie così l'incantesimo, la principessa è rinsavita, lui riceverà il premio e rimarranno per sempre assieme.

Questo spettacolo ci ha conquistati. La bravura e la vitalità degli attori, corredate da una scenografia azzeccata, da musiche trascinati e da una regia puntuale, ci hanno trascinati nel mondo incantato delle fiabe, danzando sfrenatamente con i simpaticissimi diavoli, andando all'avventura con il protagonista.

La comprensione della lingua, il cecoslovacco, non è stato un problema, segno evidente della bontà del lavoro. Senza dubbio, il miglior spettacolo visto a Madrid.

BANO FERRARI

Questo è il nuovo indirizzo:

ESPRESSIONE GIOVANI

20125 MILANO - VIA ROVIGNO 11-A

Telefoni: (02) 2850598 - 2841838 - 280726

Urbano Ferrari e Luciano Scaglianti

TEATRO PER VOI

Abbiamo ricevuto in questi ultimi tempi, da parte di biblioteche, circoli culturali, associazioni, scuole, parecchie richieste di indirizzi di gruppi teatrali da contattare per eventuali spettacoli.

Incominciamo col mettervi a disposizione gli indirizzi in nostro possesso, ripromettendoci al più presto di ampliarne l'elenco e di fornire indicazioni più dettagliate sul programma e sulle esigenze, tecniche ed economiche, di ogni singolo gruppo.

In Lombardia

Coop. Teatro del Sole, via V. Monti 50, tel. 436007 Milano

Coop. Teatro dell'Elfo, via Marghera 4/a, Milano, tel. 469865

Quelli di Grock, via Panzacchi 1, Milano, tel. 8690780
Teatro voce, c/o Margherita Comucci, via Andreoli 7, Milano, tel. 3763963

Coop. Teatro Immagine, via Lanzzone 30/a, Milano, tel. 804661

Comp. Franco Parenti, via P. Lombardo 14, Milano, tel. 584410/5465896

Coop. Teatro Uomo, via Gulli 9, Milano, tel. 4047135 4080208

Teatro Artigiano di Cantù, via A. da Giussano 11 - 22063 Cantù (Como) tel. 031/704348

Teatro del Vento c/o Piero Marcelli, via A. Grandi 52 20050 Verano Brianza (Milano)

Teatro Tascabile Bergamo, Piazza della Cittadella 1 24100 Bergamo tel. 035/210281

Coop. Teatro di Ventura c/o Merisi Ferruccio, via Marconi 10 - 24047 Treviglio (Bergamo), tel. 0363/44668

Teatro Viaggio c/o Marco Rota, via Locatelli 62 - 24100 Bergamo

Nelle tre Venezie

Gruppo Teatro dell'Ingenuo, via G. da Udine 17 - 33100 Udine

Gruppo Teatrale di Claudio Pfaffner c/o Giuseppe Ingala, Cannareggio 675/A S. Giobbe - 30121 Venezia
Teatro Laboratorio, Piazza Fontanelle - 37040 S. Stefano (Verona)

In Toscana

Teatro della Convenzione, via G.P. Orsini 73 - 50126 Firenze tel. 055/6812191 - 263646

Teatro Ovunque, via Catalani 7 - 51100 Pistoia
Ouroboros-Pier'Alli - Teatro Rondò di Bacco, Palazzo Pitti - 50125 Firenze - tel. 055/270595

Teatro di Fortuna, Lungarno Mediceo 10 - 56100 Pisa
Centro per la Ricerca e la Sperimentazione Teatrale, via della Stazione Vecchia 2 - 56025 Pontedera (Pisa) tel. 0587/57034

Gruppo Euanghelion c/o Luigi Oliveto, V.le Mazzini 87 - 53100 Siena

Il Carrozone, Bg. Pinti, 85 - 50121 Firenze

In Umbria

Gruteater c/o Gianfilippo della Croce, corso del Popolo 89 - 05100 Terni

In Liguria

Teatro della Tosse, via G. Maggio 1 - 16148 Genova - Quarto

Teatro del Tamburo c/o Enrico Bonavera, via Blelé 2/7 - 16143 Genova

Nel Lazio

Coop. Il Gran Teatro - Carlo Cecchi, via della Rocca 54 - 00063 Campagnano di Roma (Roma)

Club Teatro di Roma - Remondi e Caporossi, P.za Boccherini 9 - 00144 Roma tel. 06/5914439

Teatro Potlach c/o Daniela Regnoli, c.so Umberto I 30 - 00060 Riano Flaminio (Roma) - tel. 06/834242

Arco Iris Tair - Via di Selva Candida 415 - 00166 Roma

DVORAK

Sinfonia « Dal nuovo mondo »

Royal Philharmonic Orchestra R. Kempe

RCA (Linea Tre) GL 32507

In termini di architettura sonora, questa sinfonia n. 5 in mi minore op. 95 di Antonin Dvorak, è una costruzione ricca, esuberante, efficiente, piacevole,

positiva.

Tutta una ben studiata preparazione di trionfali esplosioni di ottoni che arrivano travolgenti al momento giusto.

E l'interpretazione di Kempe è vigorosa, senza essere pesante, disinibita, senza essere retorica.

È una sinfonia che continuamente piace.

DEBUSSY

« Claire de lune »

Alexis Weissenberg

RCA (Linea Tre) GL 42135

« Claire de lune » non è il titolo di una composizione di Debussy, ma solo il titolo di questa collezione di brani per pianoforte.

Sono comprese nella raccolta: la Suite Childrens Corner; la Suite Bergamasque (una delle quali dà il titolo alla raccolta); il preludio « La fille aux Cheveux de lin »; lo studio « Pour les arpèges composés »; il valzer « La plus que lente » e un breve bra-

no altamente virtuosistico « Lisle joyeuse ».

È un vasto panorama dell'opera pianistica di Debussy, che va dal 1890, data della prima composizione della Suite Bergamasque, al 1915, data della raccolta degli studi.

In questa raccolta emerge chiaramente il carattere innovativo e personale dell'utilizzazione del pianoforte proposta da Debussy, così da avere in questo album un'ottima introduzione a questo artista che nelle composizioni per pianoforte raggiunge le elevate vette della sua arte.

MUSICA PER CHITARRA DEL XX SECOLO

Narciso Yepes

Deutsche Grammophon 2530 802

Narciso Yepes ci propone un'affascinante antologia di musica contemporanea per chitarra.

Il disco inizia con la bella Sarabanda di F. Poulenc, originale per chitarra e, purtroppo, poco eseguita. Sono quindi inclusi un capolavoro di Leo Brouwer,

« Parabola »; « Estancias » di A. Ruiz-Pipò; « Y De spuès » di B. Maderna; « Analogia » di L. Balada e « Diario » di Václav Kucera. Il tocco di Yepes è veramente notevole. Una incisione non solo per appassionati, ma anche raccomandabile a coloro che si interessano di musica contemporanea e vogliono rendersi conto di quale notevole e sorprendente strumento sia diventata la chitarra nella musica moderna.

JACKSON BROWNE

« Te pretender »

Asylum 1079.

Questo quarto album di Jackson ci offre le sue tematiche abituali: genialità nel riprendere piccoli momenti della vita quotidiana facendoli assurgere a momenti universali.

Jackson ha il dono poetico di sapere esprimere in versi quello che ogni uomo avrebbe sempre voluto dire: l'insieme delle energie e degli abbandoni che

compono ogni vita: l'augurio commovente di fortuna al proprio bambino (Only Child); il rammarico per un rapporto di incomprendimento col proprio padre (Daddy's Tune); lo scoraggiamento di essere sempre al di sotto dei propri ideali (Bright Baby Blues); la ricerca del senso del proprio destino (The Fuse) e, infine « The Pretender », il « manifesto » del senso di inutilità quando si vuole rinunciare, dopo aver sperato che il vero amore avrebbe potuto essere un'alternativa.

CHIEDIAMO LA TUA COLLABORAZIONE!

Leggi l'editoriale, poi giudica, stacca spedisci... e sarai premiato. Puoi spedire la scheda anonima, ma se vuoi il premio mandaci il tuo indirizzo.

Scheda valutativa di EG78

Indica con un segno (croce, cerchio, sottolineatura... la tua risposta esprimendo nelle righe successive i motivi del tuo giudizio o la tua proposta alternativa.

EDITORIALE

- Non l'ho mai letto
- Non lo condivido
- Lo vorrei diverso
- Mi piace soprattutto...

TEATRO copioni

- Mai letti
- Difficili, non adatti...
- Vorrei...
- Mi sono piaciuti in particolare...

CINEMA recensioni

- Non le leggo
- Non le condivido
- Le vorrei...
- Mi piacciono

DRAMMATIZZAZIONE interventi di Blasich

- Non mi interessano
- Li critico
- Vorrei...
- Ottimi o buoni

MIMO di Luigi e Bano

- Non mi interessano
- Critico...
- Vorrei...
- Sono utili...

ESPERIENZE NUOVE

- Non mi interessano
- Critico...
- Vorrei...
- L'esperienza degli altri mi interessa

compila, stacca, e spedisci a ESPRESSIONE GIOVANI - Via Rovigno 11/A - 20125 Milano

AUDIOVISIVI

- Non mi interessano
- Non condivido
- Vorrei...
- Molto utili

NOTIZIE

programmi cineforum

- Non mi interessano
- Critico...
- Vorrei...
- Interessanti

NOTIZIE

compagnie teatrali

- Non mi interessano
- Critico...
- Vorrei...
- Interessanti

SEGNALAZIONI

libri-dischi

- Non mi interessano
- Inutili
- Vorrei...
- Servono

FOTO-INSERTO

COPERTINA

- Non mi interessano
- Non mi piacciono
- Vorrei
- Belli

-
- Come hai conosciuto EG 78 (pubblicità, amici...)?
 - Perché ti sei abbonato?
 - Che cosa vorresti (ti aspetti) che non c'è...?
 - La rivista ti ha spinto a fare qualcosa?
 - Come giudichi la presentazione grafica?
 - E il costo d'abbonamento?
 - E' giusto chiedere la partecipazione ai giovani?
 - Che ne dici della periodicità bimestrale?
 - Ti impegni a trovarci un nuovo abbonamento?
 - Tu quanti anni hai? qual è la tua professione regione
-

sei educatore di ragazzi?

abbonali a MONDO ERRE, una rivista che li aiuta a diventare "uomini".

Un abbonamento di dieci numeri mensili, lire 3800.

MONDO ERRE, ccp n. 2/8756

Editrice ELLE DI CI - 10096 LEUMANN (Torino)

sei giovane?

DIMENSIONI NUOVE è una rivista che non ti ridurrà ad essere "uomo ad una dimensione". Abbonamento annuo lire 5000.

DIMENSIONI, ccp n. 2/45210

Editrice ELLE DI CI - 10096 LEUMANN (Torino)

cerchi una rivista di espressione e animazione?

trova ESPRESSIONE GIOVANI 79, la più giovane rivista di espressione drammatica e di teatro, cinema e fotografia, musica, disegno e poesia.

80 pagine con inserto fotografico. Abbonamento annuale lire 6000.

RIVISTA L.D.C., ccp n. 2/24950

10096 LEUMANN (Torino), Corso Francia 214



*fate gli auguri di Natale
con "espressione giovani 79"
un regalo che dura un anno!*

ESPRESSIONE GIOVANI 78 Bimestrale

N. 6 - Novembre 1978 - Spedizione in abb. post. Gr. IV (70)

EDITRICE ELLE DI CI - 10096 LEUMANN (TORINO)