

# Espressione Giovani



## EG '83

### una rivista bimestrale

- per educatori, insegnanti, animatori e giovani che vogliono un dialogo aperto con il mondo giovanile contemporaneo nei linguaggi espressivi dello spettacolo
- per tutti coloro che credono nelle capacità creative ed espressive dei giovani e sentono la passione di "fare" teatro, cinema, musica, animazione.

## EG '83

### uno strumento di espressione e comunicazione:

- vuole comunicare una esperienza viva un critico messaggio di speranza, con la logica dei mass-media
- offre materiali d'espressione da elaborare
- stimola la creatività soggettiva e di gruppo
- risveglia le capacità critiche nei confronti dei mass-media
- comunica nuove esperienze teatrali e cinematografiche
- ricerca nuove forme tecniche d'animazione nella scuola
- pubblica le opere dei suoi lettori, specie le prime

## EG '83

### un sussidio di animazione pratica per la scuola

- suggerisce metodi e lavori a chi intende impostare una didattica nuova per non sentirsi superati dalla cultura dei mass-media.

- aiuta a dar corpo all'espressione totale e al dialogo tra ragazzi e insegnanti, perché il fattore espressivo e comunicativo è molto importante, per chi studia, e chi insegna.
- ai ragazzi e giovani dà la possibilità di far conoscere e pubblicare le loro prime opere.

## LE CINQUE RUBRICHE DI EG '83

### teatro:

scoperta del territorio teatrale, copioni, mimo, clownerie, attività, ed esperienze di recitazione, regia, coreografia, scenografia;

### cinema:

analisi del film; esprimere il film; prodotti sulla piazza; recensioni e rassegne; ricerche di problemi e di significati dell'uomo e della società nella cinematografia;

### audiovisivi e TV:

dalla fotografia al montaggio di diapositive sonorizzate; proposta di programmi televisivi, produzione e critica;

### musica:

dall'ascolto alla composizione, fino all'esecuzione; complessi musicali e strumenti; personaggi emblematici e segnalazioni d'opere;

### animazione e scuola:

esperienze, motivazioni e tecniche che soddisfano le esigenze espressive e comunicative dei ragazzi nella scuola; presentazione di esperienze e di tecniche.

Un inserto fotografico di teatro e di cinema documenta le rubriche.

## REDAZIONE

20124 Milano, via M. Gioia 48  
tel. (02) 68.81.751

Bartolino Bartolini, Federico Bianchessi, Gottardo Blasich, Arturo Bombardieri, Marco Bongioanni, Valerio Bongiorno, Vittorio Chiari, Bano Ferrari, Laura Gasparino, Salvatore Grillo, Valerio Guslandi, Ezio Leoni, Franco Lever, Lorenzo Longoni, Andrea Marconi, Franco Marinelli, Evangelos Mazarakis, Luigi Melesi, Carlo Maria Pensa, Enrico Resti, Carlo Rossi, Saverio Stagnoli.

Con la collaborazione dei CGS/CNOS/  
CIOFS: Cinecircoli Giovanili Socioculturali.

## COLLABORATORI E CORRISPONDENTI DALL'ESTERO

Belgio: Robert Kino, Groot-Bijgarten  
Bolivia: Amalia De Gallardo, La Paz  
Brasile: Ralphy Mendes, San Paulo  
Francia: Max Praile, Paris  
Germania: Guido Pojer, Koln  
Irlanda: Edward Fitzgerald, Dublin  
Perù: Francisco Pini, Lima  
Polonia: Enrico Luczak, Wroclaw  
Spagna: Carlos Garulo, Barcellona  
U.S.A.: Mario Fratti, New York

## AMMINISTRAZIONE DISTRIBUZIONE E ABBONAMENTI

EDITRICE ELLE DI CI  
10096 Leumann (Torino), Corso  
Francia 214, telefono (011) 95.91.091  
Conto corrente postale 32684102  
Sped. in abb. postale Gr. IV (70)

**Abbonamento annuo:**  
Italia, lire 11.000; estero, lire 15.000;  
arretrati e singoli, lire 3.000

Responsabile: Antonio Alessi  
Registrazione del tribunale di Torino  
n. 2730 del 29.9.1977

Stampa: Scuola grafica salesiana

NOTE  
DI REDAZIONE, 2

**«RAGAZZI, E' NATALE!»**

EDITORIALE, 3

**EDUCAZIONE E SPETTACOLO IN EG '84**

LETTORI  
IN REDAZIONE, 4

**COMUNICARE PER FARE COMUNIONE O SCOMUNICARE**  
DI SEBASTIANO DIACONO

TEATRO-  
TESTI, 7, 22

**LA MACCHINA DA SCRIVERE**

DI VENTURA PORTA

**NATALE E' LUCE**

DI MAX PRAILE

TEATRO-  
CLOWN, 27

**DIMITRI: l'arte di "ricreare" lo spettatore**

DI CARLO, BANO, VALERIO

TEATRO-  
LABORATORIO, 31

*Come entrare nel mistero della tragedia classica*

DI EVANGELOS MASARAKIS

TEATRO-  
SACRO, 37

**LA PARABOLA DEI TALENTI**

DI LUIGI MELESI

CINEMA-C.G.S., 46

**Un'associazione di giovani per i giovani**

DI SAVERIO STAGNOLI

CINEMA-  
RASSEGNE, 48, 51

**LEONI CON LE RUGHE**

DI FEDERICO BIANCHESSI

**VENEZIA '83**

DI EZIO LEONI

CINEMA-  
SCHEDE, 55, 57

**NEVER CRY WOLF**

DI S. TAGLIAFERRI, P. LO GIUDICE, A. FLORENA

**FRANCES**

DI MICHELE AZZIMONTI

CINEMA-  
PROBLEMI, 59

**IL PROGRAMMATTORE**

DI ALBERTO BALZARINI

CINEMA-  
ESPERIENZE, 62

**C.G.S. Elia Comini di Treviglio**

DI ALESSANDRO BACCOLO

AUDIOVISIVI-TV, 65

**SPEAKER E ANNUNCIATRICI**

DI T. MAIORINO, E. AMICUCCI

ANIMAZIONE-  
SCUOLA, 73

**Fare RADIO - Fare INFORMAZIONE**

DI GOTTARDO BLASICH

CONCORSO  
EG '83, 68, 70

**IL VEGLIONE**

DI PAOLO BALDISSEROTTO

**DIETRO IL QUADRO**

DI UMBERTO PESSINA

INDICE  
GENERALE, 79

**INDICE DI EG '83**

FOTOGRAFIA, 64

**FOTO-INSERTO** COPERTINA: RAGAZZINA INDIA (Foto di PIETRO FORNO)

## Note di redazione

1. **Caro Gesù Bambino**, nel prossimo anno compio i 7 anni. Raggiungerò l'uso della ragione. Ma spero di continuare, senza grandi pretese, a sentirmi utile per qualcuno.

— E tu, che cosa ci porti, insieme al tuo NATALE?

— ...

— **UNA MACCHINA DA SCRIVERE?** Ce la regala già Ventura: bella, fresca, brillante, facile e divertente.

— ...

— **UN PO' DI LUCE?** Ne abbiamo bisogno in questo nostro mondo oppresso, affamato e preso dall'ira. Vieni sulla terra: troverai ancora angustia e tenebre... come ai tempi di Isaia, e, in più, nell'oscurità desolante, ancora «guerre e missili». Ridonaci un poco di luce, e la caligine sarà dissipata, perché non ci sarà più oscurità dove ora è angoscia.

Porta il nostro augurio di luce a tutti, lettori, editori, tipografi, redattori e mecenati della rivista; e a noi, un po' di bontà, di fantasia, e una carovana di abbonati a EG.

Ti chiediamo troppo?

— ...

— Allora fai tu. Ci fidiamo. Ciao, ciao.

2. In teatro, due testi:

**LA MACCHINA DA SCRIVERE**, un atto simpatico, che può essere anche raccontato per radio con l'accompagnamento di una colonna musicale. Se lo fate per radio, scegliete una bella voce di narratore. Leggerà la didascalia stampata in corsivo.

**NATALE E' LUCE!** il gioco drammatico. Gli autori hanno preso lo spunto da Isaia, che racconta del popolo che cammina nel buio assoluto e angosciante.

**DIMITRI** è il clown «maestro» di questa sesta puntata.

Sul suo volto si susseguono veloci espressioni diversissime: dalla paura alla gioia, dal mistero allo scherzo. Un attore immediato, felice nel raccontare, soddisfatto nel vedere la gente contenta.

**AIUTATI CHE IL CIEL T'AIUTA** è la favola mimata che vi proponiamo, sullo stile delle precedenti, per mimi e batterista.

Interessante è il cammino percorso dai ragazzi del **laboratorio-teatrale** per entrare

nel mistero della tragedia di Sofocle. A dicembre siete tutti invitati alla prima di questa nuova edizione dell'ANTIGONE.

Sesta parabola evangelica in **teatro-sacro**: «I talenti». Chi l'ha recitata o letta, questa messa in scena, l'ha trovata «nuova» e originale: «un'interpretazione mai sentita, ma efficace, attuale e vera».

3. La sezione **CINEMA** è introdotta da una ulteriore precisazione sullo stile e l'anima dei C.G.S., questa associazione di giovani a servizio dei giovani. Le rassegne sono dedicate a **Venezia 1983**, scritte da Ezio e Federico, che hanno partecipato alla Mostra incontrando registi, attori e films.

Sempre in tema di film, **Il programmatore**: un concentrato di esperienze, vissute in prima persona da Alberto.

Un'esperienza valida di vita di cinecircolo è pure quella dell'**Elia Comini di Treviglio**. Il vedere quello che fanno gli altri è sempre di stimolo alla nostra fantasia.

**I mestieri televisivi** in questo numero sono quelli dello speaker e dell'annunciatrice.

4. **Animazione e scuola**, la rubrica degli animatori e insegnanti, dovrebbe nella prossima annata arricchirsi maggiormente. Questo è il progetto. Lo potete capire anche dal manifesto programmato nell'editoriale. Le esperienze narrate da Blasich su **Radio e informazione** fanno intuire gli spazi immensi ancora inesplorati dalla nostra scuola.

5. Il **CONCORSO** è agli ultimi mesi. Si chiude entro il 31 gennaio dell'84. Siete ancora in tempo. Per i soggetti cinematografici sono interessati i C.G.S., che intendono pensare anche ad una realizzazione televisiva o filmica dei migliori. Spediteli a ESPRESSIONE GIOVANI, Via Copernico 9, 20125 Milano.

6. Chiudiamo rimandandovi subito all'**Editoriale**. Per motivi di spazio, non abbiamo inserito nella rivista la scheda di valutazione di EG '83 e di programmazione di EG '84. Vi invitiamo però a scriverci, per dirci i vostri pareri e le vostre attese, come ha già fatto Gianluca da Brescia. Pensate che non teniamo conto delle vostre opinioni e idee? Vi sbagliate! Alle volte una semplice idea fa scatenare una girandola di colori, luci, suoni, sentimenti... traducibili in rubriche, soggetti, operazioni... in spettacoli che ci aiutano a crescere come persone e come comunità di persone.

# “EDUCAZIONE E SPETTACOLO”

Il nuovo progetto di Espressione Giovani '84.

«Espressione Giovani '84. Anno settimo. Numero uno, due tre... Abbonatevi!»  
Ma chi non conosce la rivista e il cammino che ha percorso in questi anni, prima di abbonarsi vorrà sapere che cos'è, come gli potrà servire, per chi è adatta, e... bla, bla bla. Oggi, poi, che non si è più abituati a credere sulla parola, ma soltanto a uno scritto su carta bollata, firmato davanti al notaio, oppure... alla grande pubblicità.

Ci adeguiamo anche noi, ma solo in parte, al costume dominante. Vi presentiamo, stampato, il progetto dei sei numeri di EG '84 in sintesi, senza altri preamboli. E ci impegnamo a realizzarlo così, se vi pare.

«EDUCAZIONE E SPETTACOLO» sarà il tema di fondo di ogni numero. Con sei varianti:

1. SPETTACOLO-EDUCAZIONE E PERSONA. Educiamo la persona ad essere, a vivere la verità. Educiamo, della persona, la ragione, il cuore, la coscienza, la volontà...
2. SPETTACOLO-EDUCAZIONE E SACRO. Facciamo la scoperta del sacro, dentro e fuori la persona. Perché questa universale ricerca di Assoluto? Educiamo la fede, la speranza, l'amore nell'uomo, nella donna.
3. SPETTACOLO-EDUCAZIONE E SOCIETÀ. Educiamoci al sociale, al politico. Impariamo a dialogare con tutti, a collaborare nel bene, a non collaborare con il male.
4. SPETTACOLO-EDUCAZIONE E CORPO. Scopriamo le immense possibilità di conoscenza e di comunicazione del corpo umano. Impariamo l'arte di vivere bene attraverso l'espressione corporale.
5. SPETTACOLO-EDUCAZIONE E CREATIVITÀ. Preziose risorse artistiche restano sepolte nella persona, giovane e adulta. Educiamo le capacità creative, per realizzarci ed arricchire la comunità.
6. SPETTACOLO-EDUCAZIONE E ALLEGRIA. A ridere si impara. Il buon umore aiuta a risolvere anche un dramma. Educiamoci a saper gustare e godere il bello e il buono che ci sta attorno.

L'anima «educatrice» della rivista, quest'anno, sarà finalmente evidente, anche per chi, poco dotato di intelligenza delle cose e di sensibilità spirituale, ha avuto da natura o da scuola soltanto sensi per vedere, toccare e sentire la superficie della vita e dei suoi fatti.

Questo progetto, naturalmente, è solo l'idea. Da questa è però possibile intuire la ricchezza di contenuti e l'impulso creativo in essa racchiuso. Non dà certo l'immagine delle forme che li rivestiranno, nei diversi generi già specificati dalle singole rubriche della rivista: teatro, cinema, audiovisivo, musica e animazione.

Ma, come sempre, anche voi, amici lettori, potete esprimervi, dire la vostra, criticare e proporre. Scriveteci, al solito indirizzo.

Mille occhi vedono più e meglio di due. Ne siamo convinti.

La Redazione

# COMUNICARE PER FARE COMUNIONE O SCOMUNICARE?

Nell'anno internazionale della Comunicazione sociale.  
Una casa per il mondo, in mostra.  
L'Alveare pieno di amici.

**Sebastiano Diacono**

*Cari amici.*

*Non è sempre detto che la comunicazione crei automaticamente comunione. Alle volte può essere il contrario.*

*Vi scrivo per dirvi quello che penso su questo fatto della Comunicazione sociale, visto che siamo nell'anno ad essa dedicato dall'ONU. Sono già stati fatti convegni, realizzate iniziative, scritti articoli e libri, organizzate conferenze, mostre, esposizioni...*

*Ma ho l'impressione che spesso si parli a nessuno o... a tutti, meno che a se stessi. Una parola che cade nel vuoto, una parola che nessuno capisce, è una parola persa, e come a Babele, quando gli uomini non si parlano più, quando non si comprendono più, non costruiscono più nulla insieme, e prima o poi verranno alle mani.*

*Ma è anche vero che la parola e qualsiasi altro mezzo di comunicazione possono diventare strumento di dominio, di potere, di alienazione. Quando non si comunica la verità, ad esempio, o quando si continua a trasmettere messaggi di violenza o di esaltazione delle cose... In tal caso la comunicazione diventa a-sociale o anti-sociale.*

*Ci sarà chi mi considera retrogrado o di un altro mondo... Ma sono così e non trovo motivi convincenti per cambiarmi. Nella scuola, insegno nella media, non faccio pubblicità alla televisione, ve l'assicuro.*

*Quando ne parlo, e mi capita spesso, aiuto i ragazzi a usare la loro testa, a ribellarsi*

*a questa moderna maga Circe, che può trasformarci in bestie o in robot, se non stiamo all'erta. E i giornali non sono da meno. La nostra rivista mi piace perché, pur trattando il tema della 'Comunicazione', non si è ancora lasciata corrompere. Non ha demonizzato i mass-media, né li ha divinizzati, considerandoli indispensabili per migliorare il mondo. Infatti, più che sfumare le divisioni tra la gente, mi pare stiano creando una profonda lacerazione della società: l'umanità rischia di essere nettamente divisa in due grandi categorie, quella degli informatori, attivi, «gli emittenti», e quella degli informati, passivi, «i recettori». Se la comunicazione di massa non aiuta l'uomo a crescere più uomo, la donna ad essere più donna, e a fare quindi una comunità più umana tutto sommato non ci avremmo perso poi molto se fossimo rimasti ai graffiti camuni.*

*Non vi chiedo di pubblicare questa mia. Mi basta che qualcuno della Redazione la legga... Tra i vostri lettori, che utilizzano molto EG, da parte mia soprattutto nella scuola, ci sono anche tipi come me. Vi assicuro che non sono il solo.*

*Cordiali saluti a tutti.*

Sebastiano

---

**«UNA CASA PER IL MONDO» -  
MOSTRA FOTOGRAFICA**

---

Sabato 15 maggio è stata inaugurata una

mostra fotografica, allestita dal CGS «SALGEN» di Roma.

Il tema: «Una casa per il mondo». Una serie di settanta fotografie relative all'habitat dell'uomo, analizzato sotto vari aspetti: la natura, l'architettura, la famiglia, l'amicizia e la Chiesa.

L'intento è stato quello di evidenziare in qual modo l'uomo agisce sul proprio habitat, come attraverso la volontà, può determinare condizioni positive o negative.

Egli può inquinare l'ambiente, o far germogliare il deserto, può costruire una casa accogliente o una prigione. Bene e male sono sempre di fronte a lui ed è lui, cioè è l'uomo che deve scegliere se costruire o distruggere, se amare o odiare, se innalzarsi o avvilirsi, se tendere a Dio o alla vuota esteriorità.

L'allestimento è stato curato da un gruppo di giovani e adulti coordinato da Sr. Caterina Cangià, che accanto all'attività cinematografica, ha realizzato durante l'anno un vero e proprio Corso di fotografia. Le fotografie in bianco e nero sono state scattate, sviluppate, ingrandite e stampate da membri del gruppo stesso.

Per i soggetti si oscilla tra realismo e simbolismo; si va dai grandi e squallidi casseggiati della periferia nella sezione dedicata all'architettura, alla teoria di bambole rotte, simbolo di incomunicabilità, nella sezione dell'amicizia vista negli aspetti negativi, ma non mancano scorci di paesaggio, figure umane, momenti di comunicazione tra persone che riconciliano con il mondo che ci circonda e con noi stessi.

La mostra è il frutto di una collaborazione, dato che, sia il tema, sia la realizzazione tecnica sono scaturiti dal dialogo e dallo scambio di idee. Del resto «il gruppo», in quanto stimola il confronto e le capacità di ciascuno, è certamente il mezzo più efficace di crescita culturale comune. Nel «gruppo» la cultura non è un oggetto da fruire passivamente, ma il risultato di una attività intellettuale, stimolata dalla collaborazione di tutti; la cultura non è semplice idea, ma idea comunicata; non monologo, ma dialogo; non fatto privato, ma fatto sociale, cioè comunicazione tra uomini.

*Daniela Delfini*

CINECIRCOLO SALGEN  
VIA M. MARRONE, 25  
00139 ROMA

---

## L'ALVEARE: UNA COMPAGNIA DI 60 AMICI

---

Come vi avevo promesso a voce vi mando un po' di materiale per documentare l'attività del CGS «L'ALVEARE» e altri testi di frammatizzazione elaborati alcuni anni fa. Utilizzateli come meglio credete, anche perché si tratta di un povero materiale, che avrebbe bisogno di limature stilistiche e, a volte, di un diverso assemblaggio.

Il CGS «L'ALVEARE», anche se giovane di fondazione, affonda le sue radici in una ricchissima tradizione teatrale, che risale al 1927. Da quell'anno infatti (e poi per vari anni ancora su un improvvisata e traballante incastellatura) si succedettero rappresentazioni drammatiche, operette, farse, riviste allegre, concerti di musica corale con il ritmo impressionante di uno spettacolo ogni 3 settimane circa.

Questo fatto ha favorito la costituzione di un guardaroba teatrale che oggi conta più di 600 costumi, di una biblioteca teatrale con circa 500 titoli e di un attrezzato parco di quinte, fondali, sagome, e praticabili. Ma il risultato più bello rimane legato alla quasi 'ereditaria' trasmissione di questo interesse, per cui anche oggi molti giovani e ragazzi si appassionano al lavoro teatrale e s'impegnano o come attori o come tecnici ad allestire le varie rappresentazioni.

La nostra Compagnia (che proprio per l'estrema mobilità dell'elemento giovanile non ha nulla di stabile e di definito) può tuttavia contare su un organico di 60 persone, che hanno lavorato nello scorso anno divisi in tre gruppi allestendo spettacoli tra loro diversissimi, eppure tutti di notevole gradimento.

Ma il risultato più cospicuo che si è raggiunto non sta a mio avviso nelle pur valide realizzazioni di carattere teatrale, quanto nella capacità socializzante del «fare, insieme spettacolo» che ha coagulato l'interesse dei vari membri facendoli apprezzare gli uni agli altri e favorendo una forte corrente di simpatia reciproca e di amicizia.

Di qui l'esigenza di rinnovare il palcoscenico, di adeguare le strutture edilizie, rendendole accoglienti e abitabili, di allargare i nostri orizzonti oltre i confini della città e della provincia, di confrontarci con altre compagnie teatrali, di portare altrove il nostro messaggio di serenità e di gioia, di divenire protagonista in prima persona dei programmi e delle decisioni.

E' stato questo indubbiamente un grande passo avanti che è stato fatto sull'onda di entusiasmo per uno spettacolo particolarmente riuscito, il recital SEMPLICEMENTE DONNA, che la Compagnia Giovanile ha messo in scena per la Festa dell'Immacolata.

Questo testo si prestava ad essere messo in scena utilizzando diversissime tecniche espressive, a cui la base musicale e le scenografie aggiungevano un suggestivo elemento di spettacolo.

Ho constatato ancora una volta che è possibile stare coi giovani e chiedere loro un impegno serio e continuato.

*Giacinto Ghioni*

C.G.S. L'ALVEARE - VIA PALAZZOLO,  
1 - 25032 CHIARI (BS) - TEL. 030/711531

---

#### ANCHE QUI SI STUDIA CINEMA

---

Queste le più importanti scuole di cinema in Italia:

**Centro sperimentale di cinematografia**, Roma. Per giovani fra i 18 e 25 anni. Corsi biennali (regia, scenografia, tecnica cinematografica, tv eccetera).

**Centro studi di comunicazione**, Roma. Corso annuale di sceneggiatura.

**Cooperativa cinema democratico**, Roma. Corsi trimestrali di sceneggiatura.

**Laboratorio cinema Gaumont**, Roma. Corso annuale di sceneggiatura.

**Albedo cinematografica**, Milano. Corso biennale di qualificazione professionale finanziato dal Fondo sociale europeo tramite la Regione Lombardia (chiude in aprile).

**Cfp, Centro di formazione professionale** per la tecnica cinetelevisiva, Milano. Corsi biennali (diurni), triennali (serali) per operatori cine-televisivi (tre settori: operatore di produzione, di ripresa, tecnico). E' finanziata dal Comune di Milano.

**Itos, Istituto tecnico statale a ordinamento speciale**, Milano. Studi quinquennali a tre indirizzi: comunicazioni visive, linguistiche, informatica.

---

#### DR. GIR ET MONSIEUR MOEBIUS

---

Sabato 17 settembre è stata inaugurata a Siena, presso i Magazzini del Sale situati nel Palazzo Comunale, la mostra «Dr. GIR e Monsieur Moebius» l'opera grafica di Jean Giraud.

L'iniziativa, presa dall'Amministrazione Provinciale di Siena, dal Centro Studi sul Cinema e sulle comunicazioni di massa della Facoltà di Lettere e dall'ARCI comics di Siena con il patrocinio della Regione Toscana, ha inteso ripercorrere, tramite oltre cento tavole originali dell'autore, molte riproduzioni e alcuni audiovisivi, l'itinerario artistico di un disegnatore ormai notissimo anche in Italia soprattutto con lo pseudonimo Moebius e che è riconosciuto in tutto il mondo come un maestro della fiction, vero fenomeno di fantasia e di creatività oltre che di raffinatezza grafica. E fenomeno, potremmo aggiungere, anche di versatilità; Giraud Moebius non si limita infatti a disegnare sulle più prestigiose riviste specializzate francesi e italiane, ma da qualche tempo si sta dedicando pure al cinema: basterà ricordare, tra le altre, le collaborazioni ad opere come «Alien» e «Tron», oltre che il primo film tutto disegnato da lui, «Les maitres du temps» presentato a Siena nell'ambito della mostra.

In questa occasione gli Editori del Grifo hanno pubblicato un libro-catalogo che contiene disegni di Giraud, molti dei quali inediti nel nostro paese, e contributi di Oreste del Buono, Alberto Abruzzese, Alessandro Jodorowskj e numerosi specialisti del fumetto italiani, nonché una calorosa dedica di Federico Fellini che è uno dei più ferventi ammiratori di Giraud.

AMMINISTRAZIONE PROVINCIALE  
DI SIENA - PIAZZA DUOMO, SIENA -  
TEL. 0577/41221.



# LA MACCHINA DA SCRIVERE

Un atto per un gruppo di ragazzi,  
realizzabile in teatro, alla radio e per televisione.

**Ventura Porta Rosés**

---

## **Vi racconto un sogno vero**

*A molti bambini piace sognare. Con i sogni vanno lontano, molto lontano; veloci, molto veloci, come se scappassero da un mondo in cui non è bello vivere. Quando ritornano, tutto appare loro ancor più estraneo: la casa, la via, la scuola, gli amici, i libri... E tornano a stare con queste cose finché non cominciano di nuovo a sognare.*

*Però non capita sempre così. Il più delle volte rimangono attenti a quanto gli succede; vivono delle storie preziose, piene di incanto, molto più belle e veritiere di quelle che si fabbricano nei loro sogni.*

*Ah! Mi sono rivolto a voi e non vi ho neppure detto chi sono io. Non sta bene: l'educazione, prima di tutto. Mi chiamo VENTURA PORTA ROSÉS (più avanti saprete altre cose di me, ma adesso è più importante che continui a raccontarvi quello che ho iniziato). Sono un po' più grande di voi, ma non voglio che mi chiamate vecchio, perché non lo sono. E poi darei l'impressione che, come i nonni, mi invento racconti di piccole bugie per divertirvi. Invece non è così.*

*Quello che vi voglio raccontare è successo proprio come ve lo racconterò.*

*Perché, chi di voi altri non vuole diventare qualcuno nella vita? Chi non vede difficoltà in casa sua, o i suoi amici nei pasticci, e non vuole dare una mano? Chi non porta delle ambasciate? Chi, di quando in quando, non si dà arie da prepotente e presuntuoso? Chi non ha cercato di escogitare trucchi nelle distributrici automatiche di dolciumi? Chi non gioca molto seriamente ai «fidanzatini» e a sposarsi?...*

## **E adesso vi presento**

*Sto aspettando dei miei amici, che diverranno anche vostri. Ve li voglio presentare prima che... perdano la pazienza.*

## **MACCHINA DA SCRIVERE**

*Sì, la MACCHINA DA SCRIVERE è anche lei un personaggio di quest'opera, e il più importante, da un certo punto di vista, per quanto esista solo nei sogni di Nico.*

*Tutti sappiamo com'è una macchina da scrivere, ma quando si tratta di trasformarla in un personaggio, con una voce e dei gesti precisi, immaginiamo che sarà una ragazza frizzante, moderna, sorridente, con una voce canterina. E questa ra-*



*gazza, che appare e scompare come le fate e i genietti delle antiche favole, la vediamo coperta di un vestito sgargiante — rosso e azzurro o verde — con molti bottoni, in ciascuno dei quali c'è una lettera maiuscola.*

*E il cacio sui maccheroni sarebbe avere a disposizione un faro di luce per dare un'atmosfera irrealistica alle sue apparizioni.*

#### **NICO**

*Buono; senza voler sminuire la MACCHINA DA SCRIVERE, dobbiamo confessare che il vero protagonista dell'opera è lui. Nico non vive in una casa ricca, tutto al contrario; vede i sacrifici che affronta sua madre per tirare avanti la famiglia, ed è preoccupato perché vorrebbe togliere quella buona donna dalle angustie, trovare la soluzione magica perché finiscano una buona volta questa penuria e questi disagi. Nico, che ha osservato il mondo e le persone, sta cercando la maniera di smettere di essere un ragazzo come tanti, per diventare un qualcuno efficiente.*

#### **CELIA**

*È la migliore amica di NICO. In casa sua ci sono tribolazioni e, spesso, malumori (ella ci spiegherà perché). E quando scoppia in casa il temporale, la bambina va in cerca di Nico e gli racconterà le sue cose.*

#### **CASSIO**

*Questo è il più vecchio dei sei. Per lo meno, sta per compiere i quattordici anni,*

*e questo gli dà un'esperienza indiscutibile... e un prestigio molto discutibile. CASSIO si lascia trasportare dalle cose facili e che luccicano, sebbene non siano di lega molto buona. Senza dubbio gli piacerebbe essere il capo di qualche tribù esotica, anche se si accontenterebbe di avere un solo suddito sottomesso, per esempio Nico. Ma Nico non è nato per essere suo vassallo.*

#### LUIGI

*Fra un paio d'anni o tre sarà un signorino presuntuoso. Già adesso le sue inclinazioni si dirigono in questo senso e, soprattutto, è convinto che essere il figlio di un bottegaio è un privilegio che non è alla portata di tutti.*

#### TINA

*La più giovane del gruppo e la sorella di NICO, per maggiori informazioni. Ogni tanto si azzuffa con il TATO, suo fratellino minore, e quando le capita di prenderle, cerca rifugio tra le gonne di sua madre, come se essa non avesse già abbastanza preoccupazioni.*

#### VENTURA PORTA ROSÉS

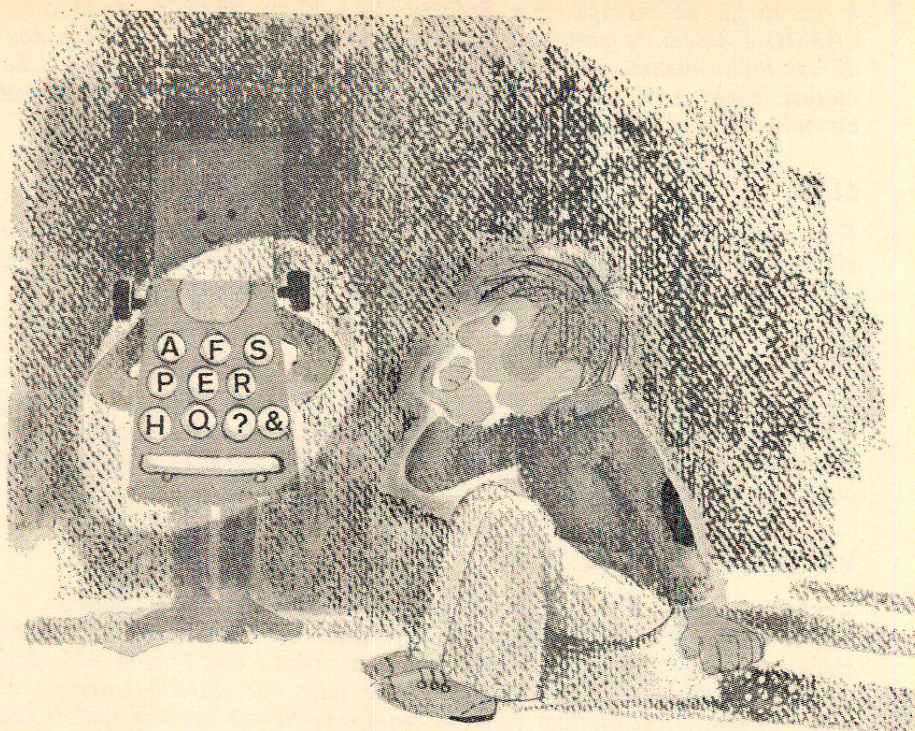
*Anche se rimarrò dietro le quinte, mi presento anch'io. Sono l'autore. Nel 1941, quando Radio Spagna di Barcellona organizzò il primo concorso nazionale di Arte Radiofonica, vinsi il primo premio con l'opera «L'esperimento finale». Indubbiamente questo fatto influisce sulle mie attività letterarie che, da allora in poi, si orientarono verso la radio e andarono intensificandosi lungo gli anni, soprattutto da quando iniziò la mia collaborazione con Radio Barcellona. Questa fatica fu coronata nel 1953 con il premio «Onde», concesso alla mia traccia radiofonica «Atterraggio». Così molte altre segnalazioni, che si confermarono con il Premio Nazionale della Radio 1970.*

*Coltivo anche la narrativa, per quanto con meno costanza. «Il Re Negro», «Diumenge a la Vila», «Diumenge d'estiu», sono titoli in castigliano e in catalano.*

*Il teatro mi ha sempre interessato e, a parte il mio lavoro di adattatore per la Radioteatro di Radio Barcellona, non ho fatto il sordo agli inviti di Talia perché le dedicassi opere originali. La mia prima opera, «Le peripezie d'en Justí», fu dedicata ai bambini e distinta dal Faradula, di Sabadell, con il premio San Giorgio. Teatro per adulti: «L'Amfora», «Canvi d'Agulles», «Funció al Liceo». E compagnie professionali hanno rappresentato le mie commedie «Quan no sigui amb tu» (Teatro Romea), «Un pagés di Barcellona» (Teatro Barcellona) e «Viaggio di Nuvis» (Teatro Vittoria).*

*Con LA MACCHINA DA SCRIVERE — Primo Premio Revista J 20 di Teatro, 1973 — torno al teatro per ragazzi, che ha ispirato la mia prima produzione scenica.*

*Tutti sono fra i dieci e i quattordici anni. Ad eccezione di me, naturalmente. Quanto succede, avviene in un quartiere di una città qualsiasi: la strada con il traffico e il passaggio di molta gente, il mercato, la farmacia, la coda al cinema... Se io solo raccontassi tutta la storia, come minimo direste che sono pesante. Perché questo non succeda, ci siamo messi d'accordo di raccontarla tutti assieme. In altra occasione voi stessi potrete raccontarla agli altri: ai vostri amici di scuola, ai vostri genitori, a bambini ammalati in un ospedale, ai nonni anziani — perché non siano sempre loro a raccontarvi qualcosa —...*



---

## ATTO UNICO

---

*(Nico si era seduto sul suo sedile prediletto, una vecchia cassa di legno, all'aria aperta, dove era solito abbandonarsi alle sue meditazioni. Queste si erano tramutate già in fantasie e sogni, quando giunse, da casa, il richiamo di Tina).*

VOCE DI TINA – Nico!...

NICO – Cosa c'è?

VOCE DI TINA – La mamma, vai ad aiutarla a portare il secchio del bucato!

NICO – Subito.

*(Ma Nico non si mosse, perché, concentrato in sé come si trovava, credette di udire, in quel momento, un rumorino soave come una magia).*

VOCE DELLA MACCHINA – Ti-tic-tic-tac-tic...

*(Si guardò in giro, e allora i suoi occhi la scoprirono come se fosse un'apparizione meravigliosa. Contornata da un alone di luce, la MACCHINA DA SCRIVERE gli si avvicinava sorridente e ripetendo il suo rumore...).*

MACCHINA – Tic-tic-ticatic...

NICO – Eh?... Chi sei?...

MACCHINA – Sono il polso della civiltà... tic-tichitac-tic... Sono nervosa, agile, curiosa. Sono la parola che resta. Anima degli affari, confidente dei poeti, aiutante dei magistrati. I diplomatici mi prendono come messaggera, i saggi mi

confidano le loro memorie. Anche i banchieri mi ricercano. Sono al servizio di quelli che comandano... e anche dei terroristi. Senza di me, nulla sarebbe possibile in questo mondo della tecnica, della accelerazione, del consumo e della pubblicità, in questa baldoria supercolossale. Perché io sono... la macchina da scrivere!...

*(Nico, ormai pienamente suggestionato, si alzò per avvicinarsi a lei).*

NICO – Ma pensa un po'!... E cosa vuoi da me?

MACCHINA – Mi sei simpatico e vorrei essere tua amica. Conosco le tue preoccupazioni e penso che potrei liquidarle.

NICO – Le mie preoccupazioni?

MACCHINA – E quelle della tua casa, che sono le tue. Perché tu ti preoccupi sentendo tua madre lamentarsi che il denaro non le basta per dar da mangiare e vestire e calzare tutta la sua tribù — come dice lei — e tu stai aspettando di essere più grande per portar denaro in casa e far finire le strettezze. Però il tempo passa lentamente, vero?

*(Nico scosse la mano con un gesto espressivo).*

NICO – Uhi, quanto impiegano ad arrivare le domeniche!...

MACCHINA – E i compleanni?...

NICO – Solo uno all'anno, figurati. E gli anni sono tanto lunghi...

MACCHINA – Però io so che tu hai pensato a me.

NICO – Sì, qualche volta... Quando sento la tua canzone.

MACCHINA – La mia canzone?...

NICO – Il tic-tichitac-tic-tic... e penso che deve essere molto divertente cantarla con te. A volte, mi fermo davanti alle vetrine delle agenzie di viaggi e delle banche e di tanti posti dove si sentono ragazzi e ragazze che battono i tasti. E c'è anche una vicina che, senza muoversi di casa, passa il giorno scrivendo e facendo copie di tutto quello che le portano.

MACCHINA – E a te piacerebbe fare come lei... ma questo non è tutto. Io sarei la tua più valida raccomandazione; posso aprire tutte le porte o aiutarti a formarti un'indipendenza. Il giovane che sa dominarmi ha libero il passo per tutte le ambizioni. Sono fedele, sottomessa, sempre disposta a servire...

*(Nico, che ascoltandola si meraviglia, si azzardò a farle una domanda molto importante per lui e per tutti i bambini della sua età).*

NICO – E scrivi senza errori d'ortografia?

MACCHINA – Ah, questo, amico mio, non dipende da me, ma dal mio padrone...

Già ti ho detto che sono sottomessa. Se me lo impongono, scrivo persino degli strafalcioni. Però so che questo non sarebbe il tuo caso.

NICO – E verresti con me?

*(La Macchina da scrivere gli sorride comprensiva. Nico, illudendosi, già allungava le braccia verso di lei. La Macchina da scrivere si allontanò di alcuni passi; la sua voce prese un lievissimo tono di alterigia).*

MACCHINA – Questo è già farina di un altro sacco. Ho un valore: devi guadagnarli... Non conosci quelle antiche favole in cui, per ottenere la mano della figlia del re, il cavaliere doveva acquistarsi meriti adempiendo determinate condizioni?

NICO – Certamente!...

MACCHINA – Ebbene, io sono come quelle principesse.

*(Nico, un pochetto scoraggiato, cosciente della sua realtà, tornò a sedersi sulla sua cassa di legno).*

NICO – È che io sono un bambino povero.

*(Essa tornò a sorridergli e gli pose la mano sulla testa).*

MACCHINA – Per questo saresti il mio prediletto.

*(E subito cominciò ad allontanarsi).*

MACCHINA – Non conosci la storia della cicala e della formica?... Pensaci... Pensaci...

*(La visione era appena svanita e le sue parole ancora risuonavano, quando arrivò Cassio; guardando divertito Nico e sorridendo beffardo...)*

CASSIO – Nico, sei un originale.

NICO – Un originale?

CASSIO – Non so. Ti vedo un poco strambo. Perché te ne stai qui solo?

NICO – Pensavo alle mie cose.

CASSIO – Ti annoi, lo so. Vieni con me a giocare a calcio balilla.

NICO – Non posso.

CASSIO – Ma sì, diamine!... Ho dei dischetti di latta che entrano come monete.

NICO – Non è bene.

CASSIO – Quello che non è bene, è annoiarsi. Vieni. Vinceremo Luigi e avremo chi ci paga un sacchetto di patatine.

*(Cassio lo tirava per il braccio, come un ostinato tentatore. Era riuscito a far alzare Nico, quando si udì di nuovo la voce di Tina).*

VOCE DI TINA – Nico! Mamma ti sta aspettando!

*(Nico trasalì, al ricordare che già lo avevano chiamato prima).*

NICO – Non posso. Hai sentito, mia madre ha bisogno di me.

*(Cassio alzò le spalle e si allontanò commentando, con la sua aria beffarda:)*

CASSIO – Sarà per darti il succhiotto!

VOCE DI TINA – Nico!...

*(Nico stava già correndo verso casa, quando si incrociò con Celia).*

CELIA – Dove vai con tanta fretta?

NICO – Mia madre mi sta chiamando.

CELIA – Ah! Come sempre.

NICO – È che ha un lavoro da fare!

*(Nico arrestò la sua corsa. Sentiva il bisogno di confidarsi con la sua amica, e tornò verso di lei).*

NICO – Ma tutto questo sta per finire.

CELIA – Davvero?

NICO – Sì, perché guadagnerò molti soldi.

*(Abbassò la voce in tono confidenziale per rivelarle il suo progetto).*

NICO – Mi comprerò una macchina da scrivere.

CELIA – Non me lo dire!... E come la pagherai?...

*(La curiosità di Celia ricordò a Nico il «piccolo dettaglio» del denaro).*

NICO – Questo è quello che non so.

*(Si grattò la testa pensieroso. Ma reagì prontamente al pensiero delle ultime parole della Macchina da scrivere).*

NICO – Senti, tu conosci la storia della cicala e della formica?

CELIA – Certo! Vuoi che te la racconti?

NICO – No, no. Voglio dire che farò come le formiche.

CELIA – Già: risparmierei.

*(Celia era perplessa: che cosa, come e quando poteva risparmiare un bambino così poverello come Nico?).*

CELIA – E che cosa risparmierei?

NICO – Appunto questo è il guaio. Per guadagnar soldi devo comprarmi una macchina da scrivere... devo guadagnar soldi... Se potessi fare qualcosa...

*(Celia e Nico, a capo chino, fecero un paio di giri, con le mani sulle spalle, attorno alla cassa di legno. Ella interruppe le sue meditazioni: la soluzione era molto facile).*

CELIA – Perché non ti metti a lavorare?

NICO – Perché non mi lasciano. Non vedi che non ho l'età regolamentare?

CELIA – E questo, che cosa vuol dire?

NICO – Che sono troppo giovane.

CELIA – Ah, io non capisco. Nico!... Tu sei troppo giovane, e mio padre, che è rimasto senza lavoro a quarant'anni, non lo accettano perché gli sembra troppo vecchio.

NICO – Davvero, il mondo è tutto quanto ingarbugliato.

CELIA – Ingarbugliatissimo!...

*(No, non è alla portata di tutti comprendere le contraddizioni del mondo degli adulti).*

*(Celia alzò gli occhi al cielo, coperto da scuri nuvoloni. Una goccia d'acqua le era caduta sul nasino. Stese la mano, e parve essere molto contenta di ricevere la pioggia sulla pelle).*

CELIA – Piove, Nico!

NICO – Questo ti fa contenta?

CELIA – Certo, sciocco!... Si mette a piovere, e la gente sta per uscire dal cinema... Prenderanno il taxi... Perché non vai lì?... Per ogni taxi che procuri ti daranno una mancia!

NICO – Celia, sei magnifica!

*(Convinto della felice idea di Celia, Nico se ne andò correndo allegramente, a grandi passi, sotto la pioggia. Non si rese conto che dall'altra parte arrivava un grande vecchio ombrello, sotto cui si riparava la sua sorellina Tina).*

TINA – Nico!... Dov'è Nico?

CELIA – È andato al cine.

*(Tina restò a bocca aperta, sentendo la notizia).*

TINA – Al cinema?... E mia madre lo sta aspettando con il secchio del bucato!...

*(Celia si era coperta sotto il grande ombrello, che Tina a stento poteva sostenere. Le due si allontanarono, mentre l'acquazzone rinvigoriva).*

TINA – Ah, come la prenderà mia madre quando glielo dirò!... Ahi, ahi, ahi!...

*(Nico, che aveva cominciato a mettersi a servizio degli altri quel giorno di pioggia all'uscita dal cinema, scoprì prontamente altre cento maniere di essere utile alle persone del quartiere. Alcune settimane più tardi ampliò le sue attività facendo in farmacia le commissioni dei vicini... E usciva dalla bottega con un mucchio di medicine, che ripassava con molta attenzione per non confondere i loro destinatari).*

NICO – La penicillina, per il bottegaio che ha la bronchite. L'unguento, per i geloni dell'edicolante... L'aspirina, per il fornaio che ha l'emicrania. Il cerotto, per il vigile che ha la cosa... la lombaggine. Le pappine di Pelargon, per il pupo della portinaia del 37... L'acqua ossigenata, per la cassiera del cinema, che si tinge i capelli. E il cortisone, per i reumatismi di donna Remedios.

*(Se ne stava con tali preoccupazioni, quando incontrò Luigi, il figlio del bottegaio, che lo abbordò con aria misteriosa).*

LUIGI – Ehi, Nico!

NICO – Oh, Luigi!

LUIGI – Hai un momento per me?

NICO – È che devo dividere questi medicinali della farmacia. La penicillina, per il bottegaio che ha la bronchite... L'unguento per...

*(Luigi, impaziente, non pareva disposto ad ascoltare tutta la sua litania, e lo interruppe).*

LUIGI – Non ti piacerebbe guadagnarti un paio di biglietti?

NICO – Caspita, questa è la mia specialità! Che cosa debbo fare?

LUIGI – Ho deciso di farmi la fidanzata.

NICO – Perbacco!... Ma... che cosa ho a che fare con questo, io?

LUIGI – Servirmi da messaggero. Devo evitare un passo falso, capisci? È una questione molto delicata, e uno ha anche il suo amor proprio...

NICO – Bene. E cosa le debbo dire?

LUIGI – Le dirai che... che se vuole essere la mia fidanzata... che le pagherò il cinema tutte le domeniche... e che avrà tutti i gelati al cioccolato che vuole, della bottega di mio padre.

NICO – E tuo padre lo sa?

LUIGI – No, ma dato che io taglio tutti i contenitori di gelato, non se ne accorgerà.

NICO – Caspita!... E perché non inviti me?...

LUIGI – Questo lo faccio solo con le ragazze. Allora, vanno bene tre biglietti?

NICO – Affare fatto. Però ho le mani occupate. Mettimeli in tasca.

*(Luigi contò i tre biglietti, e nel metterli nella tasca di Nico, fece una scoperta inattesa).*

LUIGI – Però, hai molto denaro qui.

NICO – Sono i miei risparmi.

LUIGI – E a cosa ti servono?

NICO – Voglio comprarmi una macchina da scrivere.

LUIGI – Sei un poveraccio. Io, quando sarò più grande, avrò una segretaria.

*(L'affare era ormai concluso: Luigi si allontanava e Nico aveva incassato. All'improvviso questi si rese conto che Luigi si era dimenticato di dirgli il particolare più importante).*

NICO – Ehi, Luigi!...

LUIGI – Cosa?



NICO – E a chi devo dare il tuo messaggio?...

LUIGI – La conosci già: è Celia.

*(Luigi se ne andò soddisfatto. Quanto a Nico, la rivelazione lo aveva lasciato di sasso. Celia, nientedimeno che la sua amica Celia era quella che il figlio del bottegaio voleva come fidanzata! E doveva essere lui, precisamente Nico, quello che doveva parlarle in nome del pretendente. Questo era molto più difficile che suddividere le medicine. Gettò ancora uno sguardo ai pacchetti della farmacia...)*

NICO – La penicillina per...

*(Non poté continuare, perché una voce lo interruppe).*

CELIA – Dove vai, Nico?

*(Quell'incontro inaspettato con Celia, la destinataria del messaggio che Luigi gli aveva affidato, gettò Nico in piena confusione).*

NICO – Eh?

CELIA – Dove vai?

NICO – A distribuire queste medicine. È per guadagnarmi qualche soldo, sai?...

Per la macchina da scrivere...

CELIA – Ti accompagno.

NICO – No!...

CELIA – Sì, perbacco. È che mio padre è di umore da mordere.

NICO – Perché?

CELIA – Lo sai già: continua a non trovar lavoro. Dice che se almeno non dovesse preoccuparsi per noi...

*(L'occasione di portare a compimento la sua missione gli si presentava su di un vassoio. Cominciò a tastare il terreno).*

NICO – Ma tu puoi sposarti subito.

*(Celia scoppiò a ridere).*

CELIA – Che matto sei!...

NICO – Ti parlo sul serio. C'è un ragazzo che...

CELIA – Che cosa succede a questo ragazzo?

*(Nico non sapeva come proseguire. La cosa riusciva più difficile di quanto avesse immaginato).*

NICO – Beh, che è disposto...

CELIA – Disposto?

NICO – A pagarti il cinema la domenica.

CELIA – Che scherzo!... Non lo sa che mio zio è il guardiano e che mi lascia entrare sempre?...

NICO – E poi, ti regalerebbe tutti i gelati al cioccolato che vorrai...

CELIA – Uhi!... questo sì che mi piace.

NICO – Però, mette una condizione...

CELIA – Che condizione?

NICO – Che tu sia la sua fidanzata...

*(Celia si spaventò al sentire quella parola importante).*

CELIA – La sua fidanzata?

*(Poi, come se ci avesse pensato meglio, cominciò a sentirsi lusingata).*

CELIA – Ha detto che io sia la sua fidanzata?

NICO – Né più, né meno.

CELIA – E chi è?

NICO – Luigi, quello del supermercato.

CELIA – Quel presuntuoso?

NICO – Che cosa gli devo rispondere?...

CELIA – Che se vuole qualcosa, me lo dica faccia a faccia. No, no... che non me lo dica. Rispondigli che lo voglio strozzare!

*(Nico, in un primo tempo, si sarebbe rallegtrato a sentire la reazione di Celia, ma pensò al denaro ricevuto da Luigi e si sentì rattristare).*

NICO – È che, nel caso migliore, mi chiederà che gli ridia i tre bigliettoni.

CELIA – Che tre bigliettoni?

NICO – Quelli che mi ha pagato per la commissione.

*(A Celia scappò da ridere quando capì quello che era accaduto, e dato che non voleva danneggiare il suo amico Nico, cercò una risposta dilatoria).*

CELIA – Allora digli che non posso decidere io. Che vada a chiederlo a mio padre. Vedrai come esce dalla finestra!... Andiamo, ti accompagno...

*(Un piagnucolo che si avvicinava li incuriosì. All'angolo apparve Tina, sciolta in lacrime...).*

TINA – Nico!... Tato me le ha date!...

NICO – E suonagliele anche tu.

TINA – La mamma dice di andar subito a mettere in ordine, che lei deve stare in cucina.

NICO – Dovete fare una tregua finché non torno io. Sarò occupato per poco.

*(Nico tornò a ripassare i pacchetti della farmacia, perché, dopo tutto quello che era successo, la memoria cominciava a tradirlo).*

NICO – La penicillina per la cassiera del cinema, che si tinge i capelli... Le aspirine per i geloni dell'edicolante. L'acqua ossigenata per il vigile. Le pappine di Pelargon per donna Remedios, che ha i reuma...

CELIA – Che cosa stai dicendo?

NICO – Che ho fatto un pasticcio, Celia! E se non lo rimetto a posto ucciderò tutto il quartiere...

*(È da supporre che, tra Nico, Celia e Tina abbiano trovato la soluzione del geroglifico farmaceutico, visto che nessuno morì nel quartiere in quei tempi. Passarono settimane e mesi. A Nico, ormai, non restava più tempo per starsene pensieroso sulla sua cassa di legno. L'illusione lo stimolava in ogni momento. E la sua illusione, già lo sappiamo, era la macchina da scrivere. Di tanto in tanto, la visione incoraggiante gli appariva, sempre circondata da una luce fantastica. Come capitò il giorno in cui Nico, con un voluminoso pacco di stampati sotto il braccio, andava di casa in casa lasciando della propaganda nelle cassette delle lettere).*

MACCHINA – Tic-tic-tichitac... Nico!...

NICO – Ehi, salve!...

MACCHINA – Non pensi già più a me?

NICO – Come no?... Se non faccio altro che correre da una parte e dall'altra a causa tua...

MACCHINA – E cos'è che fai?

NICO – Tutto quel che capita. Tolgo la polvere dalle macchine che i vicini lasciano parcheggiate in strada. In autunno porto il carbone alla venditrice di caldarroste. D'estate faccio la guardia alle angurie del ristoro. Faccio la coda alle stazioni o al dispensario della mutua... e poi cedo il mio turno per qualche lira. Porto lo spuntino ai venditori del mercato. Rivendo biglietti dello stadio durante il campionato. Sono da tutte le parti... meno che a casa, e mia madre mi propina certe sberle che mi sembra di avere una giostra nella testa.

MACCHINA – Ma lei non sa quello che vuoi fare?

NICO – No di certo! Avrà una sorpresa grande così!

MACCHINA – Allora, avrai già abbastanza soldini...

NICO – Adesso ti faccio vedere.

*(Nico depose a terra il suo pesante mucchio di fogli e cominciò a frugare nella tasca dei pantaloni, togliendone una corda lunghissima, una pallina e, alla fine, alcuni pochi biglietti molto stropicciati, tenuti insieme con un elastico, che mostrò orgoglioso alla Macchina da scrivere, lasciandoli sopra il mucchio dei manifestini).*

MACCHINA – Mi piace quello che hai fatto. Ma te ne mancano ancora...

NICO – Sì, le ho contate: ...mila lire. Con alcune partite di calcio e un po' d'acquazzoni all'uscita dal cinema risolvo tutto.

MACCHINA – Allora, subito, sarò con te.

*(L'immagine della Macchina da scrivere era svanita, ma Nico, pieno di entusiasmo, continuava a parlarle).*

NICO – Certo!... E allora, dagli che ti prendo...

*(E si mise a imitare i gesti di un dattilografo tutto assortito dal lavoro davanti ai tasti. In questo curioso atteggiamento lo sorprese Cassio, che non poté trattenere il riso).*

CASSIO – Sei rincretinito!...

NICO – Senti, me non mi insulti!...

CASSIO – Se ti ho visto! Stavi parlando da solo.

NICO – Io? Va bene. E a te cosa importa?

CASSIO – Mi fa ridere. Ti dà fastidio?

NICO – Non mi fa né caldo né freddo.

*(Cassio si rimise a ridacchiare e Nico alzò le spalle.*

*A Cassio non era passato inosservato il pacco che Nico teneva ai piedi, e lo toccò con una scarpa).*

CASSIO – E questo cos'è?

NICO – Sono volantini, li metto nelle cassette.

CASSIO – Mi piacciono questi volantini.

*(Cassio si chinò e, con un gesto rapido, si impadronì dei biglietti di banca che Nico aveva lasciati sopra ai foglietti... Nico lo afferrò con tutta la sua anima).*

NICO – Lasciali!...

CASSIO – Dove li hai trovati?

NICO – Sono miei!

CASSIO – Erano tuoi.

*(Cassio, più forte, lo scostò con uno spintone. Se ne stava già andando, se ne*

sarebbe scappato con il bottino. Al colmo della disperazione, Nico gli correva dietro, senza riuscire a raggiungerlo, perché Cassio, con le sue lunghe gambe, era un maestro nell'arte dello svignarsela, e sottolineava le sue astuzie con nuove sghignazzate).

CASSIO – Sai che stanno montando le giostre in piazza?...

NICO – Dammeli!

CASSIO – Ci saranno l'autoscontro e il razzo che va sulla luna, e i tiri al bersaglio.

NICO – Ridammeli o mi metto a gridare!...

CASSIO – Vedrai che bella festa mi faccio con questi soldi!...

NICO – Ladro!... Al ladro!...

CASSIO – Disgraziato!... Chi chiami?... Pensi che qualcuno potrebbe credere che io ho rubato questi soldi a te?... Povero sciocco!

*(Cassio si fermò a distanza e smise di ridere, come se avesse cambiato idea e si fosse lasciato vincere dall'amicizia. Ma era solo un'apparenza).*

CASSIO – Guarda, non voglio litigare con te. Ti invito alla fiera. E noleggeremo una carrozza a cavalli per andare fino al porto, come fanno gli stranieri, e ci compreremo dei sombrero messicani...

NICO – Non voglio, non voglio!... Questo denaro è mio!...

CASSIO – Non mi prenderai, corro più di te. Siamo amici?

NICO – No, perché sei un ladro!

CASSIO – Tu te lo perdi!

*(Definitivamente, Cassio stava per scappare e ci sarebbe riuscito se non fosse stato per Celia che, comparsa improvvisamente sulla sua strada e compresa la situazione, gli fece lo sgambetto. Tutto avvenne molto rapidamente da quel momento in poi. Quando Cassio cadde, poté essere raggiunto, e i due rotolarono a terra. È chiaro che il birbante, per quanto nei pasticci, non era disposto a lasciare il denaro rubato. Ma quando Nico gli morse la mano, i biglietti caddero, e Celia li raccolse alla svelta.)*

NICO – Corri, Celia! Avvisa la guardia!

*(La lotta fra i due ragazzi ormai non aveva più interesse. Cassio riuscì a liberarsi e a mettersi in piedi. Aveva ripreso la sua aria canzonatoria, con la quale senza dubbio nascondeva i suoi timori. Si voltò verso Celia).*

CASSIO – No, non andare. Si accorgerebbe che il tuo amico è scemo.

*(Si allontanò con fare apparentemente tranquillo, sicuro, come se non fosse successo nulla. Da lontano, tuttavia, commentò:)*

CASSIO – Più scemo di quello che nessuno può immaginare.

*(Ormai a Nico non importava quello che potesse dire o pensare Cassio. Celia gli ridiede il denaro recuperato).*

CELIA – Prendi, Nico.

NICO – Grazie, Celia. Se non arrivavi tu... Senti, credi che sono scemo?

CELIA – Tu sei molto furbo, Nico. Quello che succede è che Cassio è cattivo.

NICO – Stavo per restare senza macchina da scrivere.

CELIA – Dio non l'ha permesso e ha mandato me.

NICO – Sarà vero?

CELIA – Non lo so, però sono contenta di aver potuto aiutarti.

*(Nico, nel frattempo, aveva rimesso in tasca le cose che prima ne aveva estratto: i soldi, la corda, la pallina...)*

NICO – Mi accompagni?

CELIA – Dove?

NICO – A consegnare questi fogli. Così, in due, termineremo prima.

*(Celia raccolse un mazzetto di fogli, mentre si mettevano in marcia per passare le cassette del quartiere.)*

*Nico si era trasformato in un uomo tutto fare. Sempre pronto, sempre presente al momento opportuno, dove qualcuno poteva aver bisogno di lui, perspicace nel presentarsi dove c'erano delle difficoltà, e ogni volta più ingegnoso nel risolverle...)*

NICO – Signore, le porto la valigia?... Non vuole che le trovi una cabina del telefono che non sia fuori uso?... Non creda che sia facile. Signora, le guardo il suo bambino mentre va a far le compere?... Per me è lo stesso, fare una cosa o l'altra. Chiaro che preferisco la domenica, perché porto a domicilio dolci e fiori. Ma ogni lavoro è buono per guadagnare qualche lira. Se ha bisogno di me per qualcosa, approfitti adesso: già mi resta molto poco tempo. Qualche soldino ancora, e cambio lavoro: avrò la mia macchina da scrivere in casa e comincerò una carriera che può portarmi da tutte le parti: in Municipio, all'ONU, alla fine del mondo...

*(Alcune di queste frasi deve pronunciarle rivolgendosi al pubblico. Da parte sua, la Macchina da scrivere seguiva con vivissimo interesse quell'andare e venire del ragazzo e i progressi del salvadanaio che questi aveva improvvisato nella propria tasca. L'ultima volta che gli apparve, con l'aureola di luce che hanno tutti gli ideali, la Macchina da scrivere gli rifaceva i conti:)*

MACCHINA – Settantamila, settantunmila, settantaduemila... Nico, ce l'hai fatta!...

Ti aspetto al negozio, perché tu mi porti a casa tua!

*(Certo, fu l'ultima apparizione del sogno. Ormai molto presto avrebbe cessato di essere un'illusione, per trasformarsi in un oggetto tangibile, di sua proprietà, nella chiave prodigiosa che avrebbe aperto le porte delle sue ambizioni. Nico era restato solo di fronte alla realtà. E tolse il denaro dalla tasca, ormai «tutto il denaro», e lo contemplò soddisfatto.)*

NICO – Adesso sì che faccio la grande sorpresa a mia madre!

*(Fu in quel momento che Celia passò davanti a lui con un fagottino sotto il braccio e un'ombra di tristezza sul viso.)*

NICO – Celia!... Sto correndo al negozio. La mia macchina da scrivere mi aspetta in vetrina.

CELIA – Sono molto contenta, Nico.

NICO – Passerò da casa tua per fartela vedere prima che a tutti.

CELIA – No, in casa non mi troverai.

NICO – Perché?

CELIA – È che ci scacciano. Mio padre non può pagare la pigione.

*(Nico, impietosito da quello che stava succedendo a Celia, pensò che, senza dubbio, chi poteva risolvere il grave problema era Luigi, lo stesso che voleva avere Celia per fidanzata.)*

NICO – Senti... perché non glielo dici a Luigi, quello del supermercato?

CELIA – E chi ha il coraggio di avvicinarsi, con il conto che gli dobbiamo?!...

Adesso Luigi non mi saluta neppure più.

NICO – E dove vai?

CELIA – Ancora non lo sappiamo. Ma di certo sarà molto lontano.

NICO – E a te non spiace?

CELIA – Certo che sì!...

*(Ormai abbiamo Nico di fronte a un dilemma di quelli pesanti. Da una parte, i singhiozzi di Celia, che infine si sono sciolti, nonostante i suoi sforzi per trattenerli. E dall'altra, Nico crede di udire ancora la Macchina da scrivere che lo sta chiamando e che ormai può coronare tutti gli sforzi che ha fatto per ottenerla).*

VOCE DELLA MACCHINA – Nico!... Tic-tichitac...! Sono impaziente!...

NICO – Celia... non partirete.

CELIA – Sarà perché lo dici tu!

NICO – Certo!

*(E Nico mise nella mano di Celia i soldi che aveva guadagnato e risparmiato a poco a poco: il prezzo della sua illusione più bella).*

NICO – Con questo denaro potrete pagare l'affitto.

*(Celia sapeva più di chiunque altro quello che quei biglietti rappresentavano per Nico. Per questo cercò di ridarglieli).*

CELIA – No, Nico!... Tu non puoi far questo...

NICO – Non ricordi?... Se non fosse stato per te, Cassio me li avrebbe presi. E io non voglio che tu te ne vada.

CELIA – Ma... e la tua macchina da scrivere?

NICO – Aspetterà!... Perché ne dovrei aver bisogno adesso?... Tutti quanti mi danno incarichi. Tutti si sono abituati a me. La valigia, il biglietto del treno, le iniezioni di penicillina, il ramo di fiori... Chi si occuperebbe di tutte queste cose, se non ci fosse Nico?

*(E gettando uno sguardo al pubblico che assiste alla rappresentazione, con un sorriso e un gesto cordiale Nico mette fine all'opera).*

NICO – Voi già lo sapete: comandate!

*(Fine)*

---

## UNA RICERCA DA FARE

*Adesso, niente «colorin, colorata, questa storia è terminata». Per voi incomincia adesso. Fin qui è stata opera mia, raccontata dai vostri amici Nico, Cassio, Tina... Adesso la lascio nelle vostre mani, è per voi. Però dovete comprendere il suo significato, per poter interpretarla, farla nuova, più bella. Perché voi prenderete in prestito quei nomi e la maniera di essere dei personaggi, per rappresentare: La macchina da scrivere. Per questo dovete fare, prima di tutto, una ricerca sul significato della storia, di alcuni vocaboli, dei personaggi, dell'ambiente...*

### Significato delle parole

Sogno, desiderio, illusione, protagonista, guadagno, astuzia, merito, caparra, bisogno, dono...

### I personaggi e il loro modo di essere e di agire

In casa di Nico hanno difficoltà economiche. Egli, senza dubbio, si presenta nell'opera con un tono lirico. Vi sembra che questo sia reale?

Nico deve lavorare senza avere l'età legale. Ci sono molti ragazzi in questa situazione: a cosa si deve questo fatto?

«Ho un valore: devi guadagnarli», dice la Macchina da scrivere a Nico. Egli deve guadagnarsi persino il suo strumento di lavoro. Vi sembra bene che il protagonista debba quasi mendicare per ottenere di lavorare? Non è un diritto umano il lavoro?

Nico è semplice, amabile; Luigi è presuntuoso. Ciò ha qualcosa a che vedere con la posizione sociale di ciascuno dei due?

Quando Nico avrà ottenuto la macchina, che cosa dovrà fare? Vi sembra che arriverà tanto facilmente in Municipio, all'ONU?

Per Cassio, quello che conta, sopra ogni altra cosa, è divertirsi. Che cosa vi sembra della sua attitudine ad approfittarsi e a molestare la gente senza motivo? Vi sembra che Celia sia ben definita all'inizio del libro? Che cosa aggiungereste?

### **Un lavoro per tutti**

Titolo: *La macchina da scrivere* (Originale: *La maquina de escribir*)

Autore: *Ventura Porta Rosés*.

Personaggi e attori: .....

Scenografo: .....

Coreografo: .....

Macchinista: .....

Tecnico delle luci: .....

Tecnico dei suoni: .....

Truccatore: .....

Rammentatore: .....

Trovarobe: .....

### **Cose necessarie per la rappresentazione**

— Vestito largo, liscio, pieno di bottoni che hanno sopra una lettera minuscola. Deve simboleggiare la tastiera di una macchina da scrivere. O semplicemente un gran cartone dipinto che la rappresenti.

— Lo scenario è la strada di un quartiere.

— Una cassa di legno dove si siede Nico.

— Un faro abbastanza concentrato che illumini la macchina da scrivere nelle sue apparizioni.

— Effetto pioggia: alcune gocce che cadono su Celia.

— Scatole di medicine: aspirine, sciroppi, pappine di Pelargon...

— Alcune monete.

— Fogli di propaganda, manifestini, da gettare nelle caselle della posta.

— Una corda lunga, una pallina, biglietti di banca stropicciati, tenuti insieme da un elastico.

— Una valigetta e un fagottino.

# NATALE È LUCE

Gioco scenico.

«Il popolo che camminava nelle tenebre  
vide una grande luce» (Isaia 9,1).

di Ferry e Simon

Rielaborazione di Max Praile

*Nelle vicinanze di Natale, tutti gli anni ci sentiamo chiedere, per lettera raccomandata-espresso, o per telefono, una scenetta natalizia, breve, bella, efficace, facile, commovente, significativa, con pochi personaggi, una scena fattibile e... a buon prezzo.*

*Anticipiamo la risposta-dono con questa celebrazione drammatica del Natale.*

*Potrà servire a quei giovani e ragazzi che vanno nei quartieri, nei ricoveri, negli ospedali, nelle scuole, nei paesi di montagna, nelle officine, sulle piazze o dentro portici e cortili... a portare la Buona Novella ai bimbi, ammalati, vecchi, emarginati, ai poveri, a chi è solo e triste, a chi aspetta qualcuno...*

*Se decidete di farlo, preparatevi bene. La buona volontà del momento non basta, né rimpiazza la preparazione, la tecnica, il risultato. Preparate il vostro Natale con grande cura. E, se vi è possibile, non esitate a ricorrere alla guida di gente del mestiere.*

---

## I personaggi

---

**BABBO NATALE** conduce il gioco. È lui che introduce i personaggi e li presenta al pubblico. È un buon uomo, familiare con gli spettatori, che cerca di far partecipare al gioco ponendo loro delle domande per provarne le reazioni. Gli è lasciata la massima libertà: i suoi interventi servono a collegare il gioco alle preoccupazioni e ai desideri della comunità dove viene a trovarsi.

**BASTOCHE**

**TIRALEGNA**

**GRATTALUPO**

**LA MARCHESA**, sono quattro personaggi burleschi, quasi meccanici. Si muovono come marionette: formano un coro i cui gesti simmetrici e a scatti sembrano azionati da cordicelle.

**TRE PASTORI**, personaggi classici della pastorale: rappresentano gli uomini puri e semplici. Sono vestiti di grandi cappe.

**LA GREPPIA...** con il Bambino Gesù.



---

## 1. Prologo

---

BABBO NATALE (*si fa avanti. Parla della speranza contenuta in questa vigilia del 24 Dicembre, speranza comune a tutti gli uomini, quotidianamente dispersi e divisi. In questa sera si riuniscono nel pensiero coloro che combattono, coloro che soffrono di essere prigionieri, invasi o espulsi. L'immensa attesa di giorni migliori si fissa in un unico raccoglimento*).

– Credete voi che i milanesi (o altri) siano pronti, questa sera? Andiamo a vederlo in un quartiere (o in paese).

---

## 2. Io, io, io... e gli altri

---

(*Entrano i Quattro personaggi burleschi. In riga di fronte al pubblico, si presentano*).

MARCHESA – Io appartengo all'alta aristocrazia.

TIRALEGNA – Ed io alla piccola burocrazia.

BASTOCHE – Droghiere, merciaio, caffettiere, benestante e commerciante di gragnolie. Sono io.

GRATTALUPO – E io possidente di un buon numero di terreni e palazzi.

TUTTI – Sappiamo arrangiarci. (*Ridono*) Ha, ha, ha, ha (*ben ritmato*).

MARCHESA – Si dice che i tempi siano difficili.

TIRALEGNA – Certamente, certamente.

MARCHESA – Per la gente del popolo...

GRATTALUPO – Gli imbecilli.

BASTOCHE – I biglietti...

TIRALEGNA – Le restrizioni...

GRATTALUPO – Le requisizioni...

MARCHESA – I giorni senza dolci...

TUTTI – (*Gesto del dito da destra a sinistra*) No, no, no, no!

BASTOCHE – Occorreva essere previdenti. Io ho immagazzinato olio, sapone, burro, cioccolata, panna montata, lardo, salsicce, vermicelli.

GRATTALUPO-TIRALEGNA – Che bel cenone di Natale!

MARCHESA – E gli altri crepino di fame!

GRATTALUPO – Conosco i miei interessi, per le corna del diavolo!

BASTOCHE – Bisogna sapersi difendere nella vita.

GRATTALUPO – E anch'io mi difendo, perbacco!

MARCHESA – Ognuno per sé.

TIRALEGNA – Generosità... solidarietà nazionale... caritas internazionale...

MARCHESA – ...Stupidaggini...

BASTOCHE – ...Scempiaggini...

TUTTI E QUATTRO (*Alzando le spalle*) – Puh!

GRATTALUPO – I cavalli dell'armata mi hanno mangiato una balla di fieno. Poffare. E voglio essere indennizzato.

BASTOCHE – Ha ragione, bisogna protestare!

GRATTALUPO – Passi, petizioni, rapporti. Sono stato in tutti i ministeri. E laggiù non c'è nulla da fare.

TIRALEGNA – Fermo là, Signore. Io ho conosciuto i tempi felici in cui potevamo, negli uffici ben riscaldati, lavarci i piedi (era molto igienico), ahimè! i tempi sono ben cambiati. Non c'è più amicizia ma bustarelle... Duecentomila raccoglitori... Questione sociale...

MARCHESA – È molto urgente?

TIRALEGNA – Organizzazione della gioventù.

GRATTALUPO – Questo può aspettare.  
TIRALEGNA – Soccorso nazionale...  
BASTOCHE – Lo si vedrà a primavera.  
MARCHESA – Ma il nostro benessere...  
BASTOCHE – Il nostro profitto...  
GRATTALUPO – I nostri interessi...  
TIRALEGNA – Le nostre piccole abitudini.  
TUTTI – Questo non può aspettare...  
GRATTALUPO – Perbacco.  
TUTTI (*a voce alta*) – Noi siamo gli egoisti. (*Ad uno ad uno*) Io, io, io, io... (*tutti*)  
e gli altri.  
MARCHESA – E se ci sono dei miseri.  
TUTTI – Ignoriamoli. (*Escono*)

---

### 3. Togliamo la luce

---

BABBO NATALE (*indignato dai loro propositi, cerca quale punizione infligger loro. Invita il pubblico a cercarla con lui.*  
*Un'idea. Egli toglierà loro la Luce: tutte le lampade, tutte le candele, tutti i fuochi si spegneranno. Gli egoisti, che amano il proprio comodo, saranno circondati di tenebre e di freddo.*)  
BABBO NATALE (*domanda al pubblico di soffiare con lui per far regnare l'oscurità.*)

---

### 4. Nel buio

---

MARCHESA – Che succede? la mia lampada, il mio tostapane, il mio termosifone elettrico... tutto si è spento. Anche il mio riscaldamento centrale, che tuttavia non era elettrico, ma a gasolio.  
GRATTALUPO – Io ero davanti al camino, davanti a un buon fuoco di legna, quando... pfuit... come se ci fosse gettato sopra un secchio d'acqua.  
TIRALEGNA – Rientrando dal mio ufficio, mi preparo una tisana sul mio fornello ad alcool. Tutt'a un tratto, più niente.  
I QUATTRO (*indignati*) – Ah!  
MARCHESA – Come scaldare il mio letto?  
TIRALEGNA – E l'acqua per il mio pediluvio?  
GRATTALUPO – E la mia zuppa?  
BASTOCHE – Non ci vedrò a fare i miei conti.  
TUTTI – Siamo perduti.  
MARCHESA – È la fine del mondo.  
GRATTALUPO – No! ci hanno gettato il malocchio.  
BASTOCHE – Oh! guardate!  
UN PASTORE (*passa con una lampada*).  
TUTTI – Un pastore. È lui che ha rubato la nostra luce. Addosso al ladro di luce! Addosso al Pastore!  
(*Si lanciano al suo inseguimento.*)

---

### 5. Intervento educativo

---

BABBO NATALE (*spiega che ha tolto la Luce a queste tristi persone solo per metterle sulla strada, in capo alla quale scopriranno la vera Luce, che hanno fino ad oggi ignorato.*)

---

## 6. In carovana

---

*(Rientro dei Burleschi in carovana, già stanchi per la strada percorsa; Bastoche sulle spalle di Tiralegna. La Marchesa si fa trascinare).*

BASTOCHE – Fermiamoci! sono stremato. (*Scende*)

MARCHESA – Indolenzita!

GRATTALUPO – Sfinito!

TIRALUGNA – Estenuato!

TUTTI – Non ne possiamo più!...

GRATTALUPO – Dove siamo?

MARCHESA – Nelle foreste.

BASTOCHE – In un precipizio.

MARCHESA – Ho le vertigini!

GRATTALUPO – Se potessi accendere la mia pipa.

MARCHESA – Se avessi il mio scaldino, che è rimasto nella valigia...

TIRALEGNA – Le mie care pantofole... e la mia poltrona.

BASTOCHE – Le mie provviste.

TUTTI – Abbiamo fame. (*Rivolgendosi uno all'altro*) Non avete nulla da mangiare?

TUTTI – No!

*(Ciascuno toglie qualcosa dalle proprie tasche e la mangia di nascosto dagli altri. Poi si rimettono in marcia.)*

---

## 7. I tre pastori

---

1. IL GIOVANE.

2. IL PASTORE FILOSOFO.

3. IL TERZO.

1 – Siamo sulla buona strada?

2 – È a me che tu chiedi questo, figliolo? Sono cinquant'anni che faccio questa strada, ne conosco ogni ciottolo...

1 – Ma non si vede più la stella...

3 – Naturalmente, il firmamento si sposta continuamente, senza averne l'aria. La nostra stella è scesa dietro la collina di Chanvoir. Non resta che seguire il cammino di San Giacomo.

1 – Non riesco ancora a raccapezzarmi.

2 – Te l'abbiamo tuttavia spiegato abbastanza. Alla tua età, a 15 anni, io riconoscevo già Pegaso, i Gemelli, e il Drago, Orione e Cassiopea.

1 – Orione...

3 – Sì, è il cervo volante che sale all'orizzonte e Cassiopea, sono quei cinque lassù, a zig-zag, come un paravento.

2 – E il cammino di San Giacomo è come un viale sabbioso, pieno di ciottoli d'oro, che attraversava il grande parco.

1 – Quante ce ne sono! più di mille.

2 – E più di centomila, e più di centomila milioni.

1 – Perché, perché queste stelle, questa terra e noi...

2 – Ascolta, figliolo, è una bella storia. Al principio non c'era nulla. Dio prese due pezzi di argilla e ne fece delle sfere, e le agitò nella sua mano. Le gettò nello spazio e le guardò rotolare come delle biglie nel grembiule di un bambino. Poi pensò che non valeva la pena di lasciar rotolare così i mondi, e

sopra vi pose l'uomo. Allora l'uomo si moltiplicò, scivolò nelle vallate e si installò sulle rive dei fiumi... scavò la terra e costruì delle città... E quest'uomo, dapprima miserabile, divenne ricco e cattivo. Inventò la guerra...

3 – La guerra...

2 – Ed egli si dibatte nel buio e nel freddo, e Dio ha pietà di lui e gli manda la luce.

1 – In che modo?

2 – Ebbene, sì, suo figlio, il bimbo che noi andiamo ad adorare questa sera... (pausa). È bella la mia storia.

1 – Oh, Sì!

(Il Pastore n. 2 cammina avanti e indietro per un momento).

3 – Non sono molto tranquillo per le greggi, lassù!

2 – Ci sono Mattia e Bertrando a custodirle. E poi, cosa può mai succedere la notte di Natale?

1 – Oh! una stella cadente.

2 – Che tutti siano in pace.

3 – Che le malattie non si attacchino alle greggi.

2 – Che la guerra finisca.

1 – Che la primavera ritorni al più presto.

3 – Non temere, figliolo, la rivedrai la primavera, sulla montagna.

1 – A che pensi?

2 – Ci sono degli uomini sulla terra, tanti uomini più furbi di noi, più ricchi, più abili anche.

3 – E noi siamo i primi a saperlo.

1 – Perché?

3 – Perché, indubbiamente, noi non abbiamo la loro scienza, la loro malizia, le loro complicazioni.

2 – E forse, anche, perché noi non abbiamo occhiali. (Ridono.)

I BURLESCHI – (Chiamano dalle quinte...)

MARCHESA – Hu... Hu...

BASTOCHE – Di qui...

MARCHESA – Hu... Hu...

GRATTALUPO – Ecco! Ecco!

BASTOCHE – Di qui...

TIRALEGNA – Dico... Dove siete?

BASTOCHE – Di qui, vi dico!

(Entrano la Marchesa, Grattalupo, Bastoche e Tiralegna a sinistra. Scorgono la lanterna...)

I BURLESCHI – Il nostro fuoco! Il nostro fuoco rubato...

MARCHESA – Se siete degli uomini, andrete a farvi ridare il nostro fuoco. Addosso ai Pastori... sono soltanto tre.

BABBO NATALE (interviene. Calma il furore dei Burleschi e ordina loro di seguire i Pastori verso la Luce se la vogliono veramente. Tutti si mettono in cammino).

---

## 8. Nel presepio

---

TUTTI (Arrivano sul luogo dove si trova la greppia. Tutti si inginocchiano. I Pastori depongono i loro doni. I Burleschi, vergognosi, cavano dalle loro tasche tutte le loro ricchezze per offrirle al Bambino Gesù. Intonano un canto natalizio di gioia e di adorazione).

# DIMITRI: L'ARTE DI "RICREARE" LO SPETTATORE

Divertire vuol dire essere capaci di suscitare una speranza.  
Mi valuto attraverso la risata del pubblico.

**Carlo, Bano e Valerio**

---

## **Clown, un po' si nasce e un po' si diventa**

*Dallo spettacolo di Dimitri siamo usciti rinnovati, nuovi come nel primo giorno della creazione, con una voglia esplosiva di vivere, di vedere, conoscere e amare. Dimitri è uno dei più grandi clown viventi. Più grande di noi, anche se piccolo e discreto, smilzo e minuto.*

*Grande è la sua semplicità, la furbizia intelligente e sorniona dei suoi occhi, la sua arte creatrice e divertente, grande il suo sogno:*

*«Ho la grande fortuna di vivere il sogno di molti bambini e adulti. Spero di avvicinarmi, una volta di più, al clown che è nei sogni di ciascuno e che io stesso sogno».*

*È nato nel 1935 ad Ascona, nel Canton Ticino. Vive oggi a Verscio, con la sua famiglia di cinque figli, il teatro e la scuola di mimo.*

*Studiò a Parigi, allievo del grande mimo Etienne Decroux, e lavorò nella compagnia di Marcel Marceau. In Italia è conosciuto da pochi addetti ai lavori, mentre è popolarissimo e applaudito in Europa e America.*

*È nato clown o lo è diventato?*

*«Mi rendevo conto di avere una capacità naturale, spontanea di divertire la gente, già da bambino.*

*Lentamente questa disposizione naturale è diventata più definita, fino alla decisione di scegliere questo come il mio modo di entrare in contatto con la realtà e con la gente.*

*Per me la cosa più importante è stato lo scoprire che avevo le attitudini. Ho incontrato parecchi giovani che vogliono diventare clown: sono simpatici, generosi, ma non hanno le doti. Per chi invece ha le attitudini, il problema è di farle uscire, senza ripetere uno schema preconstituito, ma lavorando per imparare a dare se stessi nello spettacolo e far divertire la gente».*

*Cosa vuol dire «far divertire»?*

*«Per me divertire non vuol dire distrarre il pubblico, far dimenticare la gravità delle contraddizioni che viviamo. Tanto meno, fare una piacevole propaganda ideologica. Divertire vuol dire fare un lavoro ricreativo, creare delle immagini e dei sentimenti nell'incontro fra me e la gente, che diano a tutti la possibilità*

di ricrearsi. Divertire non è distrarre dalla vita, ma far sorridere di essa, sdrammatizzarla, alleggerire la sua pesantezza, diminuirne le parzialità e ingiustizie. Divertire è far scoprire che c'è una possibilità di vita, migliore rispetto a quella che viviamo malamente. Divertire vuol dire essere capaci di suscitare una speranza e dimostrare con la tua arte che questa speranza non è un'illusione.»

#### **Arte come comunicazione**

*L'arte, allora, è esperienza vitale e comunicazione interiore.*

«Sì, credo che l'arte sia fondamentale nella vita dell'uomo. E credo, anche, sia di per sé capace di una comunicazione immediata e chiarissima. Se è vera arte, naturalmente.

Un'espressione artistica basta a se stessa e non ha bisogno di parole ulteriori, di prese di posizione o di spiegazioni che precedano o chiudano uno spettacolo. Non è necessario dire ogni volta delle «ragioni razionali», come fa Dario Fo, che stimo molto per la sua straordinaria capacità comunicativa. Che senso ha spiegare al pubblico ogni volta come e perché fa certe cose? Mi sembra inutile e brutto metterci «il cappello» ad ogni cosa. Un simile modo di fare, oggi molto diffuso da qualsiasi parte, penso sia l'atteggiamento che più nuoccia al fatto artistico». Dimitri è un clown solista, che fa spettacolo da solo, ma è anche il clown da circo che riempie i vuoti tra un numero e l'altro.

*Perché un artista così capace ritorna al circo a fare il turabuchi?*

«Sento l'esigenza di tornare sulla pista di un circo, perché per me questo ambiente rappresenta un momento di verifica di quello che sto facendo. In teatro, nelle mie tournées, incontro solo un certo tipo di pubblico, quello preparato, intellettuale e a volte un po' snob, mentre al circo c'è «la gente», di ogni età e ceto sociale. Tornare al circo è ritornare tra la mia gente e verificare se quello che sto facendo è vero, cioè semplice, poetico, divertente.

*Credo che un clown che non ritorna di tanto in tanto al circo rischi di snaturarsi, di svuotarsi, di diventare intellettuale, razionale o troppo «impegnato».*

*Io ho bisogno del circo e della sua gente per mettermi alla prova. Mi valuto attraverso la risata del pubblico, non attraverso l'applauso che può essere fatto per educazione o convenzione.*

*Tra l'altro, il lavoro nel circo è molto stimolante la creatività, perché è difficile captare l'attenzione della gente mentre sulla pista si svolgono dei preparativi; tanto più che io non faccio niente di molto appariscente: non parlo, non suono tamburi o cammino sui trampoli, ma faccio cose molto delicate e piccole.*

*Dal circo si impara, inoltre, una ripartizione dei compiti e ruoli che non mettono nessuno, da solo, in primo piano. Si è felici di sentirsi un anello della catena che si forma fra tutti gli artisti, musicisti, operai, aiutanti e... anche gli animali. Una compagnia di amici che vogliono divertire la gente in modo onesto, umano, artistico, ricreativo».*

*Il trucco di Dimitri è semplicissimo: non lo deforma né lo rende diverso da quello che è realmente. La sua maschera bianca, con la rossa ferita della bocca, non è congelata, ma viva, con un'anima.*

*Dimitri racconta storie, le sue e quelle degli altri. Racconta cose che ha vissuto o che vorrebbe vivere, o che altri hanno vissuto o avrebbero voglia di vivere.*

*E mentre raccontava, noi proiettavamo sul suo spettacolo i nostri fantasmi, ci immaginavamo clowns in un grande circo, sognavamo la vera vita.*

## UNA FAVOLA: IL CARRETTIERE E IL CIELO

(Da Esopo: Il bifolco ed Eracle, e da La Fontaine: Il barrocciaio. Confronta l'edizione delle Favole nei classici della BUR, Rizzoli, 1980).

### I personaggi

IL CANTASTORIE, in abito da cantastorie o anche da clown.

IL CARRETTIERE, potrebbe essere anche un mimo in costume-base, se si volesse raccontare la favola con il linguaggio della mimica pura.

IL DIO ERCOLE, voce «divina» fuori campo, amplificata.

IL BATTERISTA, ricco di inventiva e di ritmi.

### PAROLE E AZIONE

CANTASTORIE (entra e, dal centro, annuncia la favola.) – Il carrettiere e... il Cielo! (Si spaventa! Poi riprende)

Al guidatore d'un carico di fieno  
un dì gli cadde il carro in una forra.

CARRETTIERE (entra con le mani nei capelli. È disperato per la sventura. Si guarda attorno, ma nessuno c'è che lo possa aiutare).

CANTASTORIE – Intorno non c'è gente che il socorra,  
e il luogo non è ameno,  
ma un deserto nel mezzo di una grande prateria  
nella bassa provincia di Pavia.

CARRETTIERE (ritorna al cavallo. Fa schioccare la frusta.) – Su, dai, forza! Ih, ih, ih! Dai, dai...

CANTASTORIE – Il nostro carrettiere si dà da fare...

CARRETTIERE (mima l'azione. Con tutto il suo peso, pesa sulla ruota. Tenta di farla girare. Spinge il carro dal di dietro, con le braccia, di spalla, con la schiena.

Torna davanti e tira il cavallo...)

CANTASTORIE – Eccolo, il carrettiere, imbestialito come cavallo pazzo...

grida, impreca forte e batte senza regola.

Or forza le ruote ed ora il carro...

è fatto quasi ossesso,

picchia il cavallo

la terra e fin se stesso.

CARRETTIERE (esegue il racconto del Cantastorie... coi pugni, le braccia, le gambe...

con tutto il corpo e il volto...

Picchia i piedi, minaccia la terra.

Scuote la testa dell'animale,

gli dà due ceffoni,

dà calci al carro,

al cavallo, e a se stesso pugni in testa).

### BATTERIA

Musica d'apertura.  
Rullio di tamburello.  
Tuono con eco.  
Suono ritmato di campanelli: sono i sonagli di un cavallo.

Arresto. Rumore di caduta.  
Cadenza di passi, con nacchere o altro.

Canto di corvi.

Schiocco di frusta.

Sonagli agitati.

Tamburello.

Cigolio...

Tamburello in crescendo...

più volte, per indicare lo sforzo... a vuoto.

Campanelli, frusta.

Con diversi rumori deve commentare la descrizione del narratore...

Piatti.

Tamburo. Nacchere.

Tamburo.

Campanelli.

Piatti.

Grancassa e tamburo.

<p>CANTASTORIE – Finalmente invoca il dio famoso, noto al mondo per tante ardue fatiche eseguite in un tempo favoloso!</p> <p>CARRETTIERE (<i>implorando</i>) – Ercole! Aiutami, se puoi (<i>facendo megafono con le mani</i>) trammi da questo fondo, se è ver che in braccio hai sollevato il mondo!</p> <p>ERCOLE (<i>Voce fuori campo. Da una nuvola, satirico</i>) Ercole vuole che tu ti dia da fare!</p> <p>CARRETTIERE (<i>si spaventa. Piega un ginocchio a terra e nasconde il capo dietro le due braccia piegate</i>).</p> <p>ERCOLE (F.C.) – Guarda dunque ove prima sia l'intoppo, togli quel sasso, e il fango che v'è troppo presso le ruote, e dà forza alla leva. Animo, spiana di qua e togli via di là, aiutati, che il Ciel ti aiuterà.</p> <p>CARRETTIERE (<i>esegue, con frenesia... suda, si asciu- ga... e poi ancora...</i>)</p> <p>ERCOLE (F.C.) – Prendi il piccone e rompi quel masso, che a te e al cavallo v'impedisce il passo.</p> <p>CARRETTIERE (<i>esegue con l'agilità di Chaplin</i>).</p> <p>ERCOLE – Hai tutto fatto?</p> <p>CARRETTIERE – Tutto, mi' Ercole, è stato fatto.</p> <p>ERCOLE – Ora t'aiuterò. Anch'io vengo da te. Prendi la frusta in mano e insieme andiamo...</p> <p>CARRETTIERE (<i>la prende e la fa schioccare</i>) Che è mai ciò? Il mio carro, o Dio, corre da sé.</p> <p>Deo gratias! Ercole, grazie a te. (<i>Cammina con allegria a fianco del cavallo.</i>)</p> <p>ERCOLE (F.C.) – Se il tuo gran carro va, la forza è nel proverbio: aiutati che il Ciel t'aiuterà.</p>	<p>Eco. Tuono misterioso. Musica.</p> <p>Musica da sogno...</p> <p>Splash! Splash! Oh, issa, su! Piatti, fruscio di tamburo. Tuono! Accompagnare i movimen- ti creando un ritmo sem- pre più accelerato.</p> <p>Colpi di piccone! Tambu- rello in crescendo. Silenzio!</p> <p>Musica solenne. Schiocca la frusta. Ticchettio dei sonagli del cavallo.</p> <p>Sonagli. Passo del cavallo. Musica di chiusura.</p>
---	--



# COME ENTRARE NEL MISTERO DELLA TRAGEDIA CLASSICA

Il gruppo ha percorso un cammino secondo leggi e metodi scientifici.

## Evangelos Mazarakis

Nelle pagine che seguono desideriamo informare i lettori che ci avessero seguito, sul lavoro che abbiamo svolto sul testo dell'*Antigone*, secondo il metodo del Teatro Sinergico, alla vigilia ormai della messa in scena del capolavoro sofocleo.

Se la materia del teatro è un testo letterario, il teatro sta però piuttosto nell'azione, cioè nel «complesso operativo», verbale e non verbale, del testo (parola, intonazione, mimica, gestualità, ecc.). Se il testo è in sé quello che è, esso è però finalizzato all'azione. Occorre perciò che esso sia letto e interpretato in vista del suo divenire «evento». Siccome però il fatto teatrale è la risultanza dinamica di una serie di accadimenti funzionalmente coordinati e finalisticamente ordinati all'evento globale, si rende necessario, nella lettura del testo, l'identificazione dei singoli accadimenti e la loro decifrazione in termini drammatici.

Alla ripresa, dunque, del nostro lavoro ho proposto ai ragazzi del Gruppo che attendono alla messa in scena dell'*Antigone* di volere tutti insieme procedere alla identificazione degli accadimenti predetti. Ci si accorse però subito che, in effetti, ogni possibile accadimento drammatico identificabile è, a sua volta, divisibile in unità drammatiche o «proposizioni drammatiche», avente ciascuna una propria relativa autonomia sul piano drammatico generale. L'impegno dei ragazzi si volse allora alla identificazione di queste unità proposizio-

nali, da esaminare e da interpretare poi sistematicamente, una per una.

Alla fine del lavoro di «scomposizione» proposti ai ragazzi di tener presenti, ai fini ermeneutici, le seguenti classi di parametri valutativi delle singole proposizioni drammatiche.

### Classe I o dell'eidos tragico

Nella prima classe proposti di considerare di ogni proposizione drammatica: l'elemento drammatico in sé; l'elemento tragico; l'elemento «svolgimento della *fabula*».

#### *L'elemento drammatico*

La tragedia non è una semplice *fabula* tragica, ma essenzialmente «azione». Questa è *esterna* o *interna*. La prima attiene ai movimenti dei personaggi sulla scena e ai movimenti scenici; la seconda (che è quella fondamentale della Tragedia) riguarda il mondo, il divenire interiore dei personaggi nello scontro delle passioni, dei sentimenti e degli ideali.

L'azione comincia in tono sommesso per crescere via via di intensità sino al momento tragico culminante, per «precipitare» quindi, con la soluzione del dramma e la catastrofe. Dal punto di vista didattico s'impone perciò il compito di identificare l'elemento drammatico nell'azione sia «interna» che «esterna» e di porre in evidenza i «toni» della azione, sia crescenti che decrescenti.

### *L'elemento tragico*

L'*eidòs* della tragedia sta indubbiamente nella tematizzazione ed espressione dell'elemento tragico presente e attivo nella vita e nella natura dell'uomo. Esso nasce e si palesa in tutta la sua imponenza non quando l'uomo soccombe passivamente ai colpi della sorte avversa, ma quando ad essa si oppone e cerca di vincerla, con decisione e coraggio.

L'*eidòs* profondo della tragedia è pertanto lo scontro, la lotta, la distruzione «tragica». Esso viene prendendo corpo e figura nel susseguirsi degli accadimenti, delle sequenze tragiche che andranno a comporre l'evento tragico. L'avversità della MOIRA, la NECESSITA' implacabile, le dure circostanze della vita, il gioco del capriccio degli dei, la MORTE sono le forze con le quali si scontra e contro le quali lotta l'EROE che alla fine però viene annientato (nella Tragedia non c'è posto per uomini di... paglia!).

Invano egli lotta inoltre disperatamente contro il male che è dentro di lui, giacché ATE, dea della follia (che sconvolge il cuore degli uomini e degli dei), lo spinge irresistibilmente al peccato, all'arroganza, alla tracotanza, alla insolenza, alla superbia, alla prepotenza. Tutto ciò, che costituisce la sua *ybris*, insieme con le colpe degli avi (il caso di Oreste, di Edipo...) lo spingono a inevitabile catastrofe. Fatto così quasi giocattolo nelle mani della MOIRA, della NECESSITA', di ATE e del capriccio degli DEI, l'uomo viene così condotto, spesso nolente e inconsapevole, alla catastrofe che l'annienta. Dal punto di vista didattico è questo il momento della ricerca, in ciascuna proposizione drammatica — ma soprattutto nelle grandi unità sceniche — dell'elemento della «tragicità» dell'eroe (patisce per colpa involontaria? o per *ybris*? o per che altro?) dell'intensità dello scontro tragico e degli elementi «ideologici» che compaiono sulla scena.

### *L'elemento di «svolgimento della fabula»*

La *fabula* drammatica che costituisce il fatto teatrale è nella tragedia incentrata tutta nell'azione che la *vis tragica*, l'*eidòs* tragico, dinamicamente spingono verso le conclusioni estreme. Qui occorre individuare il piccolo seme dell'*eidòs* tragico dal quale nascerà il grande albero del dramma

tragico. Occorrerà vederlo operare nella determinazione della serie di accadimenti che saranno l'intreccio del dramma, il quale, a volte, sembra arrestarsi (ad es. negli «stasimi» e negli intermezzi lirici, in generale). Ma occorre a tal proposito intendere che gli «stasimi» e in generale gli arresti dell'azione costituiscono il momento della riflessione filosofica sulla logica dell'evento che andrà a compiersi. Perciò abbiamo cercato di scoprire non solo l'elemento dinamico che determina l'evoluzione della *fabula* ma altresì (soprattutto nelle maggiori unità sceniche-*episodi* — e soprattutto alla fine dell'azione) i simboli-verità o l'allegoria generale della *fabula*.

---

### Classe II o dell'*eidòs* dinamico

---

Nella seconda classe (o dell'*eidòs* dinamico) suggerii di inserire come parametri di giudizio: l'unità della *fabula*: unità di spazio-tempo e di azione; peripezie, riconoscimenti, ironia tragica; inserimento organico di ciascuna proposizione drammatica nella trama.

#### *L'unità della fabula: unità di spazio-tempo e di azione*

L'unità della *fabula* concerne l'evento tragico in sè, la sua unicità in un dato istante della vita dell'Eroe e non è unità del personaggio. E' l'evento che si consuma nell'istante in cui si annuncia, la sua compattezza, il suo principio e la sua fine. L'evento tragico non ha storia o se ce l'ha essa non è costitutiva dell'evento medesimo in quanto tale. L'eroe viene annientato nell'istante tragico. Da qui l'unità di tempo, onde è che la vicenda tragica si compie entro l'arco di un giorno o poco più (Cfr. Aristotele, *Poetica*, 1449b, 13), circostanza del tutto appropriata dal punto di vista estetico. Nel teatro moderno è possibile seguire le vicende dell'eroe dall'infanzia alla più tarda età. Ma nel dramma classico l'unità di tempo è in sintonia con l'unità della *fabula*, in cui il tragico è vissuto e consumato nell'attimo.

L'unità di luogo consente di lasciare ai margini gli accadimenti secondari che possano, in quale misura che sia, riguardare il dramma tragico. Il teatro moderno (e in specie quello contemporaneo) ha rinunciato all'unità di luogo, col risultato della frammentazione dell'azione la cui unità lo spettatore deve ricostruire da sè, fondando-

si sulla memoria. La frantumazione dell'evento tragico in una molteplicità di accadimenti molecolari «separati» da tempo e luogo è già da tempo presente in Shakespeare. Oggi il cinema ha portato a iperbolico risultato la frantumazione dell'evento.

Occorre perciò oggi allo spettatore «ricordare», col rischio di restare estraneo all'evento. Nel teatro tragico classico l'evento era tutto nell'istante tragico e lo spettatore vi restava interamente coinvolto, al punto da avvertire come proprio l'evento medesimo. (Per quanto concerne l'*Antigone* l'evento si annunzia innanzi alla reggia di Tebe, appena sul fare dell'alba, e al tramonto tutto è consumato: il sacrificio di Antigone, di Emone, e il fato di Creonte).

Dal punto di vista didattico è stata questa la circostanza che ci ha consentito di porre in evidenza, quasi ad ogni passo, l'unità sinergica di azione, tempo e luogo e la sua funzione etica, pedagogica e ideale.

#### *Peripezia, riconoscimento, ironia tragica*

Trattasi degli espedienti i più sofisticati che possano immaginarsi allo scopo di rendere animata l'azione e di tenerne costante la tensione drammatica. Assolvono inoltre al compito di contribuire a tener salda l'unità interna dell'azione attraverso i vari accadimenti e di assicurare l'elevatezza estetica dell'andamento drammatico (Cfr. Aristotele, *op. cit.*, 1452a, 21). *Peripezia* si dice il mutamento improvviso di una circostanza nel suo contrario ed è sottoposta alle leggi «della verosimiglianza e della necessità». Dal punto di vista didattico questo parametro serve a fare identificare ogni «cambiamento» nel suo contrario e a farne valutare l'importanza ai fini della comprensione globale del dramma, alla luce del principio della «verosimiglianza e della necessità» che assicura la riuscita estetica della «peripezia» (un «cambiamento di circostanze» non deve mai apparire «incredibile» o del tutto improbabile).

Per «riconoscimento» si intende il passaggio, anch'esso inatteso e improvviso, dalla non conoscenza alla conoscenza, per cui i personaggi prima nemici, si riconoscono «amici», indipendentemente dal fatto che siano destinati a buona o a cattiva sorte (Cfr. Aristotele, *op. cit.* 11, 30). Esso si verifica di solito nel bel mezzo dell'azione, ossia del suo punto drammaticamente più critico e costituisce l'espedito senz'altro il più apprezzabile dal punto di vista estetico ed artistico, giacché per esso perviene

spesso a soluzione l'intreccio drammatico. Esso funziona da *deus ex machina* e in sede d'analisi didattica del testo va individuato e scoperto e indicato come il baricentro stesso del dramma (io feci, a tal riguardo, notare ai ragazzi come esso fosse espediente già caro alla poesia e come sia verosimile che la poesia tragica l'abbia preso in prestito dalla *fabula* e dall'epos omerico in particolare. E perciò lessi ai ragazzi quel tal passo in cui Euriclea riconosce Ulisse, episodio ancor oggi capace di indurre lacrime di intensa commozione...).

Da tener presente che il «riconoscimento» avviene per guise diverse: o mediante segni naturali (per esempio un neo) o acquisiti (una ferita: il caso di Ulisse) o mediante escogitazioni inventate dai poeti o per intervento della memoria (Euriclea). Ma il più efficace riconoscimento è quello che viene dalle cose stesse e cioè dall'intreccio degli accadimenti drammatici.

Aristotele nella sua *Poetica* non fa parola della «ironia drammatica». Eppure è questo un espediente essenziale della Tragedia. Per mezzo di esso avviene che i personaggi che agiscono sulla scena ignorino la condizione tragica nella quale si trovano e il destino tragico che li attende. In senso lato esso significa l'ignoranza da parte dell'Eroe delle cause e dell'esito dell'azione in cui è protagonista.

Lo stato d'*ironia tragica* si avverte solitamente nella prima parte del dramma, mentre nella seconda se ne ha il superamento con la presa di coscienza da parte dell'Eroe della propria situazione tragica. In senso proprio essa consiste nell'ignoranza da parte dell'Eroe di certe circostanze o notizie attinenti all'azione, ma che il deuteragonista o altri personaggi o persino... lo spettatore conoscono (esemplare lo stato d'*ironia tragica* in cui trovasi Edipo re, che ordina si rintracci e si bandisca da Tebe l'uccisore di Laio, ignorando che il bando colpisce proprio lui, l'uccisore di Laio, suo padre, proprio lui marito incestuoso di sua madre!).

L'*ironia tragica* è un formidabile espediente drammatico che consente all'Eroe ignaro della sua condizione di esternare tutto se stesso, in tutta buona fede, rendendo così più tragico il suo stato e più avvincente l'azione. È un espediente che, insieme con la «peripezia» e il «riconoscimento», contribuisce a rendere piacevolmente fascinoso e dilettevole il genere tragico. Il largo uso che il dramma classico fa dell'*ironia*

tragica è giustificato dal posto che in esso dramma occupa la MOIRA e dal fatto che l'uomo è del tutto all'oscuro dei suoi artifici e perciò del proprio destino verso il quale poi ATE fatalmente lo sospinge. Nel teatro moderno (feci notare ai ragazzi) c'è poco spazio per l'ironia tragica, forse perché non ci diamo più cura né della MOIRA né di ATE. Essa è rimasta ad animare la commedia degli «equivoci» della nostra esistenza, avendo noi ormai perduto «il sentimento tragico della vita».

Per quanto concerne *Antigone* è condizione d'ironia tragica quella in cui trovasi Creonte (notarono i ragazzi) che ordina non venga sepolto il cadavere di Polinice e non sa che *qualcuno* ha già deciso di seppellirlo.

#### *L'inserimento organico di ogni proposizione drammatica nella trama*

Come la vita non è un insieme meccanico di operazioni molecolari ma il legame finalistico delle attività organiche, così la *fabula*, le passioni umane, e tutti gli elementi che possono concorrere a costituire un'azione scenica non costituiscono senza sintesi organica interna finalisticamente organizzata quella che chiamiamo la tragedia col suo ben noto valore e la sua ben nota imponenza artistica. Ciò che fa della tragedia una creazione è l'organicità che lega in sapiente sintesi vari accadimenti. I quali devono essere perciò «simmetrici» e ubbidire ad un *eidos* centrale tal da costituire un tutto dinamico esteticamente perfetto, cioè una compiuta opera d'arte che immediatamente si comunica e immediatamente commuove. Perciò, in sede di analisi delle singole proposizioni drammatiche, abbiamo cercato di individuare il loro legame interno nell'economia della logica degli accadimenti, e dell'evento drammatico globale e quindi anche la misura in cui ciascuna proposizione contribuisce alla organizzazione dell'intreccio dell'azione e della sua soluzione sul piano generale dell'opera.

---

#### **Classe III o dell'ermeneutica**

Nella terza classe che definimmo dell'*ermeneutica* e della *assiologia della parola* ponemmo: la valutazione dei mezzi espressivi in generale; la valutazione dei mezzi

espressivi in particolare; il valore dell'elemento lirico dei corali.

Per quanto attiene alla valutazione dei mezzi espressivi *in generale* abbiamo analizzato e valutato la forma e il modo dell'espressione adottati dal poeta e la loro congruenza drammatica: il dialogo «antitetico», il monologo, il racconto, la descrizione lirica ecc. *In particolare* abbiamo quindi individuato e analizzato le figure retorico-letterarie (allegoria, metafora, ecc.) in rapporto a ciò che si è voluto esprimere: sentimenti, passioni, idee di cui il poeta ha voluto fare depositari i personaggi in modo che dal puro lessico fosse evidente l'idea poetica che riempie e anima la parola.

Quanto ai *corali* e agli intermezzi corali che costituiscono il momento *lirico* nella poesia drammatica, vi abbiamo ricercato il sentimento che vi predomina e per essi si esprime, la commossa fantasia e la proprietà degli usi linguistici, nonché la struttura sintattica e poetica della composizione corale. Se nelle parti dialogate prevale la spinta al progredire della *fabula* drammatica, nei corali trova sfogo il puro sentimento: di attesa, di speranza, di commozione ma anche l'esortazione, il punto di vista commosso di chi vede — impotente — il precipitare del dramma verso la catastrofe e non può fare a meno — umanamente — di avvertire e di ammonire, per quanto avvertimenti e ammonimenti non intralceranno la MOIRA e ATE nel compimento di ciò che si ha da compiere.

---

#### **Classe IV o dell'ermeneutica dei personaggi**

Nella quarta classe comprendemmo: il carattere dei personaggi; l'approfondimento delle idee psicologiche etiche ed estetiche; gli elementi culturali; i proverbi.

#### *Il carattere dei personaggi*

Gli eroi tragici — si sa — «incarnano», per così dire la *fabula* tragica. Essi sono portatori di sentimenti, pensieri, passioni, principi, intenzioni che sono le cause generatrici delle azioni, degli atteggiamenti e delle parole. Nel teatro moderno il carattere dei personaggi si plasma nello scontro drammatico e nel corso dell'azione. Nella Tragedia greca classica i personaggi si presentano invece come personalità com-

piute cui il momento eccezionale offre solo l'occasione di esprimere la loro indole superiore e il loro carattere (Antigone, Edipo...). Codesta indole e carattere essi rivelano nelle costumanze loro, nelle passioni, nei gesti, nei pensieri e nelle azioni (che devono essere sempre all'altezza del loro rango, della loro stirpe, classe sociale e età, in modo da formare un tutto armonico con la persona, secondo la legge della «verosimiglianza e della necessità» sì da mai apparire incredibili o addirittura ripugnanti oppure odiosi).

E' questo un punto su cui indubbiamente molto hanno riflettuto i poeti tragici e che li ha maggiormente impegnati.

*Approfondimento delle idee psicologiche, etiche ed estetiche ecc.*

Esiste — è fuori di dubbio — un cosmo mentale dei personaggi, una loro particolare inclinazione nel modo di pensare; uno stile proprio di ciascun personaggio di vivere e di rappresentarsi mentalmente la realtà, di elaborarla concettualmente. Tutto ciò costituisce il caratteristico *modus cogitandi et sentiendi* della persona che determina poi l'orientazione della medesima nella vita. Ora, siccome i personaggi della tragedia non sono degli espedienti, delle marionette create dai poeti tragici, per farne i portavoci delle loro ideologie filosofiche e morali, ma individualità verosimili del tutto autonome che vivono intensamente la loro individuale passione, secondo le leggi misteriose della ineluttabile concatenazione degli accadimenti da cui è determinato l'evento tragico, essi in quanto individualità (sia pure «poetiche») hanno ciascuno una propria interiorità fatta di emozioni, pulsioni, apprezzamenti, giudizi di valore, passioni politiche e ideali filosofici. Tutto ciò i ragazzi indagarono e scandagliarono redigendo di ciascun personaggio una sorta di «atlante ideologico» che vieppiù consentisse di penetrare nel mondo misterioso di quelle anime.

*Gli elementi culturali*

Un'opera d'arte è un cosmo in cui si rispecchia tutta una cultura e tutta una civiltà, sia quella dell'eroe che quella contemporanea al poeta. Gli elementi culturali presenti nell'opera non valgono solo a creare l'atmosfera e non danno solo la prova della verosimiglianza dell'azione, la sua credibilità storica, ma costituiscono un patrimonio di conoscenze di civiltà per

niente trascurabile. Trattasi di notizie sulla vita privata e pubblica, sulle credenze religiose, sulle istituzioni giuridiche, sulle festività religiose ecc. Elementi questi che noi individuiamo e sul cui significato, nell'economia generale del dramma, discutemmo a lungo.

*Proverbi*

Il dramma tragico è ricco di proverbi nei quali si è concentrata e conservata la sapienza e l'esperienza di vita dei popoli e delle generazioni dell'ELLADE. Essi costituiscono di per sé un autonomo ed interessante campo d'indagine scientifica. Ricercandoli nell'*Antigone* i ragazzi ne discussero il significato, cercandone la giustificazione nell'economia dei discorsi drammatici e compilandone un catalogo, avendone scoperto il significato sino ad indicare la tonalità nella recitazione.

---

### **Classe V o della verità e del destino**

---

Nella quinta classe suggerii di considerare: la partecipazione dello spettatore al dramma e la «catarsi tragica»; il diletto che è proprio del dramma tragico; il principio estetico secondo il «verosimile e necessario».

*La partecipazione dello spettatore al dramma e la «catarsi tragica»*

Nel corso dell'azione drammatica lo spettatore prova sentimenti di compassione e di pietà per l'Eroe, misti a sentimenti di paura per la di lui sorte; e inoltre rabbia e scontento per l'ingiusta «punizione» dell'innocente. Mostra inoltre sensibilità e intelletto per i problemi che il dramma di per sé pone. La liberazione da codesta condizione di disagio e la purificazione (o *catarsi*) da tutte le affezioni spiacevoli che nell'animo suo suscita e induce l'evento tragico è quella propria che l'opera d'arte provoca, infondendo nell'anima serenità e pace miste a un diletto rilassamento dalla precedente tensione, sino alla quiete armonica delle facoltà fisiche, psichiche e spirituali.

Certo, non è né scopo né compito della tragedia la cura dell'anima, la sua purificazione dai vizi e dai difetti mortiferi che la insidiano come la superbia, la tracotanza, l'ira, l'empietà, ecc. ma solo conseguenza, la catarsi, e risultato dell'influenza benefica dell'Arte. (Perciò non va confusa essa catarsi, col diletto proprio della

tragedia che è, esso sì, il vero scopo del dramma).

Occorre inoltre precisare che nel termine *catarsi* non v'è traccia di significati psicofisiologici o psico-terapeutici che, equivocando, alcuni critici gli hanno attribuito. E neppure ha contenuto semantico morale, metafisico o religioso, ché il fatto che la tragedia abbia in sé contenuto religioso e morale in senso lato non implica, come si è detto, che scopo della tragedia, come in generale dell'Arte, sia religioso o metafisico o morale. L'Arte trae, infatti la sua potenza fascinante e la sua luce dai paradisi del sentimento e della fantasia ed ha per destino di servire dilettevolmente alla GIOIA.

I ragazzi l'elemento catartico nell'*Antigone* l'hanno individuato nel punto finale del dramma ma anche nel corso di tutta l'azione drammatica, quasi per essa si annunciassero la fine liberatoria e redentrice.

*Il diletto che è proprio del dramma tragico*  
Trattasi di quel particolare diletto estetico che ci viene dall'esercizio proprio della Tragedia sull'animo dello spettatore, diletto il più sconvolgente che opera d'arte sia capace di procurare. Esso incomincia ad insinuarsi nell'animo dello spettatore sin dal primo istante del dramma, fino a coinvolgerlo man mano in una sorta di ineffabile commozione che infonde diletto e gioia insieme.

*Il principio estetico secondo il verosimile e il necessario*

Il principio secondo il verosimile e il necessario è un parametro estetico di notevolissima importanza, secondo Aristotele. Esso trova applicazione non solo nel caso del dramma ma anche delle altre produzioni letterarie e in generale in ogni sorta di giudizio estetico critico.

L'espressione «secondo il verosimile» vuol dire «naturale», ovvio, coerente, logico, «*secundum ipsam naturam rei*». «Secondo il necessario» significa d'accordo con le leggi della convenienza estetica ed etica, d'accordo con la verità e la necessità psicologica, secondo cui qualcosa avviene come conseguenza necessaria di un sentimento, di una passione, di una azione. *Nihil sine ratione determinante*, si dice in generale e il principio vale ancor più nel caso dell'arte, dove non c'è posto per l'arbitrio, il capriccio, la casualità. Tutto nell'Arte dev'essere «necessario» secondo la normativa estetica che respinge come non perti-

nente tutto ciò che è artificiosa ricercatezza. Nell'arte tutto dev'essere naturalezza e necessità estetica. Anche nella tragedia. Perciò occorre verificare che anche in questo genere d'arte il principio sia rispettato come motivo di credibilità: della *fabula*, degli episodi drammatici, dei «riconoscimenti», delle passioni dei personaggi, della ironia tragica e persino dei... costumi!

Tutti gli elementi del dramma insomma devono apparir allo spettatore «verosimili e necessari», stante l'impianto del dramma e il suo *eidòs*.

Ma verosimili e necessari devono essere soprattutto l'*eidòs* drammatico stesso, la sequenza degli accadimenti, la dinamica del loro svolgimento sino alla catastrofe (Cfr. Aristotele, *op. cit.* 1452 a 20), ivi compresi i mezzi espressivi, la lingua, la recitazione e la messa in scena.

Verisimiglianza e necessità di tutta l'azione teatrale, dunque, «giacché — come dice Aristotele — c'è molta differenza tra un accadimento che si verifichi *dopo* un altro accadimento o che il secondo si verifichi in conseguenza del primo» (*op. cit.* 1452a 19-20).

In qual misura il capolavoro sofocleo soddisfa al sopra illustrato principio? È stato questo da parte dei ragazzi un notevole impegno di ricerca e occasione di interessanti dibattiti che solo l'angustia dello spazio mi impedisce di far conoscere.

---

#### Classe VI o della messa in scena

---

Nella sesta classe posi «la messa in scena».

La tragedia è un genere fatto per la scena e non per la lettura ché non è né racconto né romanzo, tant'è che possiede una struttura da esigere la drammatizzazione.

Elementi di codesta struttura sono: 1) l'ordinamento medesimo della *fabula* e la distribuzione della sua materia in misura che copra proporzionalmente, attraverso gli accadimenti, l'intero arco drammatico sino alla catastrofe (4 *episodi*, 4 *stasimi*, *prologo*, *parodo*, *esodo*); 2) la misurata distribuzione dei caratteri dei personaggi tragici in guisa che si verifichino «situazioni tragiche» (contrapposizioni, scontri verbali, ecc.); 3) intensità dell'elemento drammatico e agonistico e soprattutto tensione drammatica interiore tale da rendere quasi superfluo il linguaggio verbale che non sia quello necessario ed essen-

(continua a pag. 45)

# LA PARABOLA DEI TALENTI

(dal Vangelo di Matteo, 25, 14-30)

Il Vangelo non è oppio, né sonnifero,  
ma lievito, luce, forza. E' Gesù Cristo.

Luigi Melesi

---

---

## L'arte di creare una parabola

---

*Forse è già stato scritto che Gesù con le sue parabole manifesta attitudini spiccate di narratore 'per immagini', più che per concetti, di regista e attore. Ha saputo creare personaggi vivi, che si muovono, agiscono, parlano con tecniche e linguaggi visivi e teatrali (il fariseo e il pubblicano, le dieci vergini, il figliol prodigo, i servi debitori, i giusti e i malvagi...).*

*I paesaggi e gli ambienti dove mette a recitare i suoi attori, li abbozza, li fa cioè sentire e percepire più che vedere, per non distrarre l'occhio e la mente degli spettatori dal punto essenziale (la sala del banchetto, quella strada che scende da Gerusalemme verso Gerico, un paese lontano, quella regione colpita da carestia, la casa paterna, sulla porta del palazzo, una vigna, nello splendore del suo trono glorioso, il tempio...); e sono, evidentemente, più scenografici che fotografici, per essere in sintonia con lo stile del dramma.*

*Inoltre le sue parabole sono una creazione di situazioni e vicende umane, realisticamente conflittuali (la pecora e il pastore, il padrone e gli operai, il padre misericordioso e il figlio peccatore, l'amico che chiede all'amico...).*

*E questi suoi personaggi, paesaggi e vicende sono sempre imbevuti di un profondo senso religioso della vita, al punto tale che sembrano più 'anima' che corpo; o, meglio, sono corpi, ma sempre con una loro anima reale. Per questo diventano di valore attuale e universale nello stesso tempo.*

*Nel raccontare le parabole Gesù si preoccupa principalmente di due personaggi, di Dio e dell'uomo, dell'uomo dalle due facce, solitamente contrapposti (padre e figli, il padrone e l'amministratore, il ricco e il povero, il giudice e la vedova, il fariseo e il pubblicano, il samaritano, il sacerdote e il levita, le ragazze sciocche e quelle sagge...).*

*Si preoccupa soprattutto del loro cuore, delle qualità umane del loro animo, che caratterizza con uno o due semplici aggettivi (sagge e sciocche le vergini; buono e fedele, o malvagio e infingardo, i servi; esigente il padrone; buono il samaritano, nemico il diavolo; crudele e spietato il ministro che non perdona; disoc-*

cupati alcuni uomini; omicidi quei contadini...); oppure con immagini-simboli, veri e naturali (gli uomini-strada, gli uomini-pietra, gli uomini-spine, gli uomini-terra buona...).

Al racconto imprime un ritmo teatrale preciso, con scene nitide e colorite, con sequenze ben concatenate e definite, e, soprattutto, con un dialogo scarno, conciso, che ha bisogno del tono, del gesto e della mimica dell'attore. È sorprendente constatare come più un dialogo viene sfrondata di parole, di frasi, di battute, e più il pensiero dell'autore diventa chiaro e convincente.

Punta, decisamente e sempre, tutto il dramma della parabola, ad un momento culminante e centrale, al quale convergono gli altri tratti del racconto, senza far perdere ad essi la loro specificità.

La sua libertà creativa è sempre e tutta in funzione degli ascoltatori-spettatori-attori, di cui educa il cuore e la mente, affinché le loro tensioni interiori possano liberamente farli approdare all'effetto salvifico.

E, il più delle volte, «la morale» della parabola non è detta apertamente, come fanno di solito i predicatori: resta nascosta. L'arte della parabola è di avvicinare il pubblico per il suo contenuto psicologico e morale, e mettere in moto la fantasia di chi ha orecchi per intendere. Senza il concorso della fantasia nessuna impressione suscitata dalla parabola negli spettatori può trasformarsi in esperienza spirituale e religiosa.

Nei raccordi di Gesù l'essenzialità e la semplicità sono poi connotazioni costanti, come nel terzo teatro (quello vero, non il terzo teatro ricco), il teatro povero che fa a meno, volutamente, di tutto ciò che non è necessario.

---

### Trascrizione e drammatizzazione della parabola

---

Nella trascrizione di Luca (19,11-27) la parabola ha una messa in scena diversa da quella di Matteo.

Al padrone, ricco contadino o commerciante all'ingrosso, Luca sostituisce un uomo di nobile famiglia che si mette in viaggio per ricevere il titolo di re. Questo signore, prima di partire, consegna a ciascuno dei suoi servi una medesima somma di denaro.

Un'ambasciata di concittadini gli fanno sapere che non lo vogliono re. Invece quell'uomo diventò re e ritornò al suo paese.

Fa subito chiamare i suoi servi: il primo gli restituisce dieci volte quello che aveva avuto; il secondo cinque volte tanto; il terzo restituisce il denaro ricevuto che, al posto di trafficarlo, aveva tenuto nascosto in un foulard, per paura del re.

Il premio: non il doppio, come in Matteo, ma dieci città al primo; cinque città al secondo; il castigo al terzo: «toglietegli il denaro che ha». Non lo butta all'inferno.

Fa poi trucidare alla sua presenza i suoi nemici che non lo volevano re.

Pare che Luca abbia fuso insieme due parabole: quella dei talenti e l'altra del pretendente al trono.

La parabola dei talenti, ancora nel primo e secondo secolo, mille anni prima di essere messa in scena dalle compagnie medievali dei Poverelli di Dio e dei Flagellanti, è stata rielaborata e ampliata, probabilmente per renderla più drammatica e moraleggiante, dagli scrittori dei Vangeli Apocrifi, di quei Vangeli, cioè, che falsamente si spacciavano o erano considerati come appartenenti alla Sacra Scrittura.



*In uno di questi Vangeli più antichi, quello degli Ebrei e Nazzarei, tra il primo servo che traffica i talenti ricevuti e quello che ha nascosto il suo, si racconta di un secondo servo che ha scialacquato il suo denaro con prostitute e suonatrici di flauto. Il primo fu lodato, il secondo rimproverato, e il terzo messo in prigione.*

*Ed Eusebio di Cesarea (morto nel 340 d.C.), che afferma di avere avuto nelle sue mani questo Vangelo scritto in caratteri ebraici, si pone la domanda «se il castigo che secondo molti sembra comminato contro chi ha fatto nulla, sia da riferire non a costui, bensì, secondo la regola del regresso, a quello che ha mangiato e bevuto con gli ubriaconi». (Eusebio di Ces., Theoph., 4,12).*

*La medesima parabola è narrata o sceneggiata in diverse versioni cinematografiche della vita di Gesù. Pasolini, nel suo «Vangelo secondo Matteo», la fa raccontare a Gesù sul Monte degli Ulivi, all'esterno, di giorno, in un chiarissimo e violento controluce.*

*CARRELLATA sul P.P. di Cristo con gli occhi bassi, nel vortice del suo incessante pensare. Poi li rialza:*

CRISTO – Poiché avverrà come d'un uomo il quale, andandosene per un viaggio, chiamò i suoi servi e affidò loro i propri beni; e a chi dette cinque talenti, a chi due, a chi uno: a ciascuno secondo la propria capacità, e partì.

Subito chi aveva ricevuto cinque talenti li trafficò e ne guadagnò altri cinque. Lo stesso quello che ne aveva ricevuti due ne guadagnò altri due. Ma quello che ne aveva ricevuto uno se ne andò, fece una buca per terra e vi nascose il denaro del suo padrone.

Dopo molto tempo torna il padrone di quei servi e fa i conti con loro. E venuto quello che aveva ricevuto cinque talenti, ne presentò altri cinque dicendo: Signore, cinque talenti tu mi hai consegnato, ecco ne ho guadagnati altri cinque. Il padrone gli disse: Bene, servo buono e fedele; tu sei stato fedele nel poco; su molto ti darò autorità; entra nel gaudio del tuo Signore.

Venuto avanti anche quello che aveva ricevuto due talenti, disse: Signore, due talenti tu mi affidasti; ecco altri due che ho guadagnato. E il padrone gli disse: Bene, servo buono e fedele; tu sei stato fedele nel poco; su molto ti darò autorità; entra nel gaudio del tuo Signore.

Venuto poi avanti quello che aveva ricevuto un talento solo, disse: Signore, io sapevo che tu sei un uomo esigente, che mieti dove non hai seminato e raccogli dove non hai sparso: e, temendo, andai e nascosi il tuo talento sotto terra; ecco, hai il tuo. Ma gli rispose il padrone: Servo malvagio e infingardo! Sapevi che io mieto dove non ho seminato e raccolgo dove non ho sparso? Ti conveniva allora mettere il denaro mio alla banca, e io ritornando l'avrei ritirato con l'interesse. Toglietegli dunque il talento e datelo a colui che ne ha dieci.

Perché a chiunque ha, sarà dato di più ed egli sovrabbonderà; ma a chi non ha, sarà tolto anche quello che ha. E questo servo inutile gettatelo fuori nella notte, dove sarà pianto e stridore di denti.

*(Rapida dissolvenza).*

---

#### **Significato e messaggio della parabola di Matteo**

---

*Non è sempre facile scoprire i significati e i messaggi di una parabola, che può essere diversamente interpretata (avvenne così già nella Chiesa primitiva), a se-*

conda della situazione e dell'ambiente in cui viene narrata. Ne suggerisco alcuni brevemente: voi sviluppateli e ricercatene altri.

1. I talenti sono la Parola di Dio, il Vangelo, e non le capacità intellettive e morali, come altre volte è stato detto.

2. Ai dottori della legge, ai capi religiosi, ai farisei, al popolo ebraico è stata affidata la Parola di Dio. Gesù ha narrato la parabola prima di tutto a loro. Come i servi, dovranno presto rendere conto di come l'hanno fatta fruttificare.

3. La stessa Parola di Dio, in modo particolare il Vangelo, è oggi affidata alla Chiesa, ai vescovi e sacerdoti, alle comunità religiose, ai cristiani. C'è chi la usa secondo la volontà di Dio e chi, per egoismo, arroganza, leggerezza o disprezzo, incatena questa parola, la mortifica, la priva della sua efficacia. Attenzione! potrebbe esserci tolta e data ad altri.

4. I servi buoni e fedeli sono i cristiani autentici, quelli che fanno fruttificare la Parola di Dio. Quelli che vivono da figli di Dio e da fratelli; che perdonano ai nemici; che cercano il reame di Dio e la sua giustizia; che amano, come Cristo ha amato, il povero, l'ammalato, il debole, il carcerato, l'uomo della strada; chi è povero, mite, misericordioso, costruttore di pace...

5. Dovremo rendere conto a Cristo giudice che ritorna.

La parabola è stata intesa anche dagli stessi evangelisti come una parabola della parusia: per questo l'esortazione a vigilare.

6. Il premio per chi vive il Vangelo sarà «condividere la vita, la ricchezza, la mensa e la gioia di Dio».

Il castigo: dolore, solitudine, tenebre, miseria, odio.

7. Vero cristiano non è colui che «conserva il Vangelo», lo legge, lo conosce, lo venera... ma chi lo pratica. Sarà quindi opportuno aggiornare l'espressione «cristiano praticante», perché dalla parabola non pare sia sufficiente andare a Messa alla domenica e ascoltare il Vangelo.

I cristiani nuovi di cui parla il Concilio devono essere davanti al mondo testimoni della risurrezione e della vita del Signore Gesù, e un segno del Dio vivo.

Tutti insieme, e ognuno per la sua parte, devono nutrire il mondo con i frutti spirituali... praticando la carità.

In una parola: ciò che l'anima è nel corpo, questo siano i cristiani nel mondo.

---

#### **I personaggi e la messa in scena**

---

I personaggi, come per le altre parabole, possono essere interpretati da attori preparati precedentemente oppure da spettatori che vogliono partecipare al racconto della parola. Dipende molto dal regista, di cui è stato detto qualcosa nelle precedenti puntate.

Questi sono i personaggi, in ordine di comparsa:

I DUE NARRATORI, amici, ma di parere diverso.

PIÙ SPETTATORI, che intervengono nel dibattito e nella rappresentazione.

IL SIGNORE, giusto giudice.

LA SEGRETARIA, ma può essere anche un segretario.

GIACOMO, *il primo amministratore.*

FILIPPO, *il secondo amministratore.*

ZELOTA, *il terzo amministratore, ossequioso e sicuro di sé.*

*Come scenografia per la parabola suggerisco due ambienti:*

1. *l'ufficio del Signore, al centro del quale dovrebbe spiccare il Vangelo sopra un leggio;*

2. *la sala da pranzo, con mensa imbandita e, se vi è possibile, con orchestra. Si può anche recitare la parabola senza alcun apparato scenografico, ma soltanto con dei fari per l'illuminazione dei personaggi.*

## LA PARABOLA DEI TALENTI

(dal Vangelo di Matteo, 25, 14-30)

---

### 1. I talenti sono il Vangelo di Gesù

---

*(I due narratori, seduti tra il pubblico, si alzano e incominciano).*

NARRATORE 1 *(con simpatia)* – Amici, buona sera!

NARRATORE 2 *(con altrettanta simpatia)* – Buona sera, anca da mi.

NARRATORE 1 – Scusate se questo mio amico parla più volentieri il dialetto milanese che l'italiano...

NARRATORE 2 – L'è una lingua... adess, squasi morta... l'è drée a tirà l'ultim... ma 'na volta!...

NARRATORE 1 *(interrompendo l'amico)* – Ora, però, lasciami incominciare... con una affermazione del Papa Wojtła: «Il Vangelo è la risposta di Dio alle domande dell'uomo, agli interrogativi profondi di tutti, uomini e donne!».

NARRATORE 2 *(con un poco di ironia)* – Vi trovate d'accordo, o minga trop? Ti *(rivolgendosi ad uno spettatore)*, dam a tra! *(Con tono polemico)* El Vangeli, l'è una risposta a tutti i tuoi interrogativi?

NARRATORE 1 *(allo stesso spettatore)* – Ne hai tu di interrogativi, dentro, o hai già trovato la risposta per tutti, come lui... *(indica l'amico n. 2.)*

SPETTATORE 1 *(rispondendo)* – Il Vangelo, secondo me, è una risposta, ma teorica, poetica... non concreta né pratica.

NARRATORE 2 *(con gioia)* – Oh, finalment, un d'acordi con mi! In paroi, bei, anca giust, ma paroi. Pa-ro-le!

SPETTATORE – In duemila anni non sono servite a nulla. Siamo sempre allo stesso punto. L'ingiustizia nel mondo c'è ancora, sempre e dappertutto.

NARRATORE 2 – Con l'offrire la guancia sinistra al nemico e... dargli anche la tunica a chi ti prende il mantello, me se tröva anca stupit oltre che puaret!

NARRATORE 1 – Ma tu che critichi tanto le parole, hai provato?

NARRATORE 2 – No, caro... mi sunt un ateo, e... al Vangeli ghe credi pu. 'Na volta sì... Ades vu d'acordi con il Carlo Marx, ch'el dis che «la religione è l'oppio dei popoli!».

La indurmenta la gent! È stata inventata dai padroni, dal clero, i preputent, per tener buono il proletariato, gli schiavi de ier e d'incöo... *(Imitando il predicatore)* «Pazienza, figlioli... pazienza e perdono...».

SPETTATORE – La religione nasce dall'ignoranza...

NARRATORE 2 – ... che la te fa vedée «mistero» dapertut. El Lenin el dis che «è la compensazione delle frustrazioni economiche».

SPETTATORE – La fede nasce dall'impotenza degli sfruttati nella lotta contro gli sfruttatori...

NARRATORE 2 – La indurmenta i poverett, la religion, e la tranquilisa la cuscenza di sciöri, con l'elemosina di danee ruba!...

NARRATORE 1 – Sono frasi che avete studiato a memoria, come tanti pappagalli studiano e ripetono il Vangelo. Il Vangelo di Gesù non è una parola da dire, ma da fare, da vivere. È uno spirito da vestire di carne. Va praticato, e non conservato nei libri.

SPETTATORE – Nelle biblioteche, in edizioni di lusso... o letto in chiesa di domenica...

NARRATORE 2 – ... cunt i candei impis e i nivoi de incens!

NARRATORE 1 – La religione che voi giustamente criticate è quella morta, praticata dall'uomo egoista, non dal vero cristiano. L'egoista prende il Vangelo e lo mette... nel freezer! con l'illusione di conservarlo tale e quale, in eterno... e presentarlo così inalterato al Signore nell'ultimo giorno.

NARRATORE 2 (*tra sé*) – Tö su, e porta a ca! (*Prendi e porta a casa!*)

NARRATORE 1 – E chi l'ha ricevuto, tanto o poco, e (*rivolgendosi al secondo narratore*) tu sei uno di quelli, dovrà rendere conto alla fine..., volere o no! Anch'io, sì, e anche il Papa e i vescovi, più di tutti, ma anche voi, e lui (*indica ancora il secondo narratore*). L'ha detto Gesù con la parabola dei talenti...

NARRATORE 2 – Dì, amis, fam no ignorant del tut. Conosco la storia. E se te vöret, pôdi fa 'na part.

NARRATORE 1 – Benissimo, meglio ancora; farai la parte del terzo amministratore. È la tua parte. (*Al pubblico*) Su, aiutatemi a raccontargliela, visto che l'ha dimenticata, o non l'ha mai sentita.

SPETTATORE (*s'avvicina al primo narratore*) – Anch'io ti dò una mano volentieri. La raccontiamo come Matteo o come Luca?

NARRATORE 1 – Come Matteo, è più essenziale. (*Allo spettatore che si è presentato*) Tu fa il Signore che deve partire per un lungo viaggio. E voi (*rivolto al pubblico*) fate i suoi servi, i suoi ministri, gli amministratori... Sì, sì... tutti voi.

IL SIGNORE – Li devo chiamare tutti, ad uno ad uno?

NARRATORE 1 – Beh, no; tu chiamane tre, come racconta l'Evangelista... ma alla fine (*con convinzione, al pubblico, sottolineando l'affermazione*), tutti saremo chiamati da lui, ad uno ad uno, a rendere conto. (*Poi distribuisce le altre parti, affidando quella del terzo servo, Zelota, al secondo narratore*).

---

## 2. Il Signore affida a noi i suoi soldi

---

(*Nell'ufficio del Signore*).

IL SIGNORE (*alla segretaria*) – Chiamami subito i miei amministratori. Devo partire per un lungo viaggio e starò assente per un po' di tempo. Voglio consegnare agli amministratori il mio capitale.

SEGRETARIA (*chiama*) – Giacomo, Filippo, Zelota (*sarà il narratore 2*), venite subito, il Signore vi vuole. Subito!

GIACOMO (*presentandosi*) – Eccomi. Mi cercavi?

IL SIGNORE – Sì, ti cercavo. Voglio affidarti il mio capitale. Mi conosci. Sai che cosa voglio. Ecco, a te, cinque talenti.

GIACOMO – Cinque talenti?

IL SIGNORE – Pari a trentacinquemila denari.

GIACOMO – E al salario di trentacinquemila giornate lavorative, e cioè a circa cento anni di vita.

IL SIGNORE – Mi renderai conto al mio ritorno.

GIACOMO – Certamente, fino all'ultimo centesimo. Ti ringrazio della fiducia. Spero proprio di non deluderti. E... buon viaggio. Che tu possa vedere e ottenere tutto quello che il tuo cuore desidera. (*Esce*).

IL SIGNORE – Ti ringrazio.

FILIPPO (*entrando*) – Mi hai fatto chiamare?

IL SIGNORE – Sì, e con urgenza. Ho poco tempo a disposizione. Parto per un viaggio che potrebbe anche essere lungo. Non lo so ancora bene. Ti devo consegnare il mio capitale, per tutto il tempo che rimarrò assente.

FILIPPO – Mi stimi degno di tanta fiducia da darmi questo incarico?! Forse non lo merito...

IL SIGNORE – Prendi, sono due talenti d'oro massiccio, moltiplicali per seimila denari e troverai che sono pari al salario quotidiano di trent'anni di vita.

FILIPPO – Dodicimila denari!...

IL SIGNORE – Alla fine voglio moltiplicare questa mia fiducia nei tuoi confronti. Lo spero, almeno.

FILIPPO – Ce la metterò tutta. Non tradirò la tua speranza. Ne sono certo. Auguri! Buon viaggio! E che la tua volontà sia fatta da tutti, Signore. (*Esce*.)

IL SIGNORE (*alla segretaria*) – Fanne venire avanti un altro. Ancora uno!

SEGRETARIA – È già sulla porta. Eccolo!

ZELOTA (*inchinandosi a non finire*) – Signore, Signore...

IL SIGNORE (*deciso, mal sopportando i salamelecchi dello Zelota*) – Anche a te voglio affidare il mio capitale.

ZELOTA – Sì, Signore! Sì, Signore!

IL SIGNORE – E sai chi sono, e che cosa voglio.

ZELOTA – Sì, Signore! Ti conosco bene. So che vuoi, e bene...

IL SIGNORE – Allora, prendi. Un talento.

ZELOTA – Sì, Signore. Grazie, Signore.

IL SIGNORE – Al mio ritorno desidero...

ZELOTA – Lo so, Signore. Lo so.

IL SIGNORE – L'ho detto anche agli altri. Parto per un viaggio e mi fido pienamente di voi. Anche di te. Anzi, mi affido a voi, a tutti voi. A te, a te, a te... a ciascuno di voi. (*Esce prima del servo*.)

ZELOTA – O Signore, o Signore! (*Poi ammira il talento ricevuto. Lo ripulisce. Lo avvolge in un foulard. Esce*).

(*Breve sigla musicale*).

NARRATORE 1 – Dopo molto tempo il padrone di quegli amministratori ritornò, e volle regolare i conti con loro.

---

### 3. La resa dei conti

---

(*Nella sala da pranzo, con la mensa imbandita*).

IL SIGNORE – Per prima cosa voglio vedere i miei amministratori, voglio incontrarli ad uno ad uno.

SEGRETARIA – Sarà fatto, Signore. Immediatamente. (*Esce*.)

IL SIGNORE (*controllando sul registro*) – Allo Zelota ho affidato un talento. Pretendo, ma non l'impossibile da nessuno. Due a Filippo. Certo, ho dato a ciascuno secondo le sue capacità. E cinque a... (*viene interrotto*).

SEGRETARIA (*entra, interrompendo il soliloquio del Signore*) – C'è Giacomo.

IL SIGNORE – Bene, fallo entrare.

GIACOMO (*arriva con un carretto stracarico*) – Signore, mi avevi consegnato cin-

que talenti; ecco, ne ho guadagnati altri cinque. (*Scopre il carretto.*)

IL SIGNORE (*guarda, meravigliato e soddisfatto. Poi lo abbraccia.*) – Bene, servo buono e fedele, sei stato fedele nel poco, ti darò autorità su molto; prendi parte alla stessa gioia del tuo Signore! (*E lo accompagna alla mensa. Lo fa accomodare. Gli serve l'antipasto.*)

FILIPPO (*arriva, introdotto dalla segretaria. Porta un enorme cesto, traboccante*) – Signore, mi avevi consegnato due talenti; guarda (*scopre il grande cesto*), li ho raddoppiati, come tu...

IL SIGNORE – Bravissimo! (*Lo abbraccia con gioia e affetto.*) – Sei stato veramente bravo: un amministratore buono e fedele! Per la tua fedeltà nel poco ti dò potere su molto. D'ora in poi sei signore come me.

FILIPPO (*felice*) – Grandi cose ci ha preparato l'Onnipotente, Santo è il suo nome. (*Lo dice rivolto al pubblico.*)

IL SIGNORE (*accompagna Filippo a tavola, accanto a Giacomo. Lo serve.*)

ZELOTA (*entra, ossequiente, ma anche sicuro di sé*) – Signore, Signore...

IL SIGNORE – Eccomi, fammi vedere.

ZELOTA (*tenendo il talento avvolto nel foulard*) – Signore, so che sei un uomo duro, che mieti dove non hai seminato e raccogli dove non hai sparso; per paura di perderlo, ho tenuto nascosto il tuo talento in una pezzuola, sotto terra. (*Svolge l'involucro*) Eccolo! è il tuo.

IL SIGNORE (*lo guarda con occhi penetranti, lo giudica*) – Servo malvagio e infingardo, sapevi che mieto dove non ho seminato e raccolgo dove non ho sparso; avresti dovuto almeno affidare il mio denaro ai banchieri, e così, ritornando, avrei ritirato il mio con l'interesse. (*Ordina alla segretaria, con forza*) Gli sia tolto anche quell'unico talento. E dallo a chi ne ha dieci.

SEGRETARIA (*esegue l'ordine del padrone.*)

IL SIGNORE (*rivolto al pubblico*) – Perché a chiunque ha, sarà dato, e sarà nell'abbondanza; ma a chi non ha, sarà tolto anche quello che ha.

E quello, miserabile, gettatelo fuori nelle tenebre: vi sarà pianto e mal di denti.

SEGRETARIA (*aiutata da altri, lega lo Zelota e lo trascina fuori dalla sala.*)

IL SIGNORE (*invitante*) – E noi, che la festa incominci! Maestro, musica!

(*L'orchestra inizia a suonare, ma viene subito interrotta dal narratore 1.*)

---

#### 4. Cristiani nuovi

---

NARRATORE 1 (*interrompendo la musica alle prime battute*) – Un momento, un momento... Stop!

Non è possibile fare festa con fuori un amico che sta così male, al buio, solo peggio di un cane!

IL SIGNORE – Come all'inferno. Ma lui se l'è cercato.

NARRATORE 1 – Il tuo Vangelo dice di dare la vita per un amico, per il fratello... Eccoti la mia. Prendila, ma salva la sua.

IL SIGNORE – Quello che chiedi è possibile, perché siamo ancora di qua, sul palcoscenico del mondo. Ma di là, non ci sarà finzione...

(*Alla segretaria*) – Riportatelo tra noi. Se lo vuole, naturalmente.

SEGRETARIA (*aiutata, introduce lo Zelota, lo slega... ed egli ritorna ad essere il secondo narratore.*)

NARRATORE 2 – Ho capito che la religione cristiana l'è no 'na religion che t'endurmenta... La ten sveglio anca dopo mort... cunt un mal de dent!...

NARRATORE 1 – Finalmente avrai capito che siamo noi cristiani che addormentiamo la parola di Dio.

SPETTATORE – Noi rendiamo insipido il sale.  
NARRATORE 2 – Noi copriamo la luce e facciamo svanire il lievito.  
SPETTATORE – Siamo noi a mettere la museruola al Vangelo.  
TUTTI – Ma il Vangelo è una spada a doppio taglio.  
IL SIGNORE – Guai a chi lo nasconde, e non lo lascia germogliare e fruttificare.  
NARRATORE 1 – Sarà tolto e sarà dato ad un altro popolo.  
SPETTATORE – Cristiani nuovi ci vogliono, e non scribi e farisei che, insediati sulla cattedra di Mosè, dicono e non fanno.  
NARRATORE 2 – Cristiani nuovi, che credono al Vangelo e lo testimoniano con la vita...  
IL SIGNORE – Anche oggi.  
TUTTI – Il Verbo si faccia carne.  
NARRATORE 1 (*interrogando il pubblico e gli amici*) – Ma come?

---

## Teatro laboratorio (continua da pag. 36)

le alla situazione tragico-drammatica in sé considerata; 4) economia scenica in ciò che attiene alla entrata e uscita dei personaggi; 5) il succedersi delle scene secondo la norma del *verosimile e del necessario*; 6) intervalli cronologici *verosimili* tra una scena e l'altra e un episodio e l'altro; 7) verosimile evocazione di ciò che sulla scena non accade ma che le appartiene e che gli spettatori, non vedendo, devono pur tuttavia intuire e aver presente. Con la rappresentazione scenica è strettamente connessa l'opera dell'allestimento scenico: di maschere, di costumi, di copricapi, di macchine sceniche, di calzature e di tutto quanto attiene all'arte scenografica sino alla mimica e alla gestualità tragica (per quanto la scenografia non sia di per sé l'elemento basilare della tragedia, traendo questa la sua potenza creativa e fascinosità dall'essenza stessa del tragico e non da altro, come afferma Aristotele, *op. cit.* 450b, 19).

Queste sono le «cose» che i ragazzi hanno ricercato e discusso studiando il testo sofocleo e questi sono i parametri con cui hanno interpretato e valutato le singole proposizioni drammatiche cui hanno ridotto l'intera *Antigone*.

Presenterò in un prossimo articolo informativo lo schema della divisione del testo sofocleo in proposizioni drammatiche e fornirò al contempo un esempio di analisi parametrica della prima proposizione drammatica (vv. 1-10) come l'hanno condotta i ragazzi alla luce di quanto sopra illustrato.

Il lettore paziente che per caso ci avesse seguito sino alla fine potrebbe domandarsi anche pro questo lavoro da certosini, queste elucubrazioni di «alta» filologia. Il mo-

tivo è il seguente: in questi ultimi tempi è invalso il vezzo e l'uso da parte di certi registi di «transcodificare» un testo teatrale per scelta (o per... incapacità?), sino al punto da sostituirsi all'autore del testo con interventi e interpretazioni più o meno lecite, ma il cui risultato è un'opera diversa rispetto a quella originaria e che meriterebbe di portare il nome del manipolatore e non più quello, poniamo, di Eschilo o comunque dell'autore originario. Ma nel nostro caso, siccome i ragazzi avevano optato con molto entusiasmo e molta convinzione per Sofocle, che fosse Sofocle, il lavoro che abbiamo fatto è stato allora semplicemente del tutto necessario affinché non si verificasse che nella opera di attualizzazione di *Antigone* Sofocle ne uscisse deformato, tal che qualcuno avrebbe potuto accusarci di incompetenza... Altro motivo che ci ha spinti a battere la via che abbiamo percorso è stato che il tipo di analisi che abbiamo condotto sul testo di Sofocle ben si armonizza con il tipo di studi che i ragazzi hanno scelto di seguire. Ciò ha consentito loro di entrare per davvero nel cuore del mondo e della poesia dell'Ellade con la quale la Grecia ha arricchito il mondo.

Un terzo motivo ci viene dalla presunzione di essere riusciti col nostro tipo di lavoro a colmare una grave lacuna in ciò che attiene all'approccio al teatro classico, secondo un metodo di accostamento globale e analitico insieme. Per quanto ci risulta non esiste nella letteratura critica un metodo di analisi completo e sistematico, quale noi abbiamo adoperato, che consenta allo studioso e ai giovani di gustare in tutta la sua ricchezza e bellezza la poesia del dramma classico.

# UN'ASSOCIAZIONE DI GIOVANI PER I GIOVANI

Non si limita ad operare nel campo della cultura cinematografica, ma allarga la sua azione a diverse aree di cultura giovanile, per un'esperienza piena e diversificata.

**Saverio Stagnoli**

---

---

## Aspettano risposte adeguate e reali

---

*I giovani crescono e maturano nella famiglia, nella scuola, al bar, sulla strada, davanti alla tv...*

*Ma questi ambienti, per molti, non bastano, soprattutto quando la famiglia è chiusa, la scuola nozionistica e mortificante, il bar e la strada violenti ed egoisti, e la tv sbianca il cervello...*

*Oggi, non è facile trovare dove i giovani possano avere una risposta alla loro richiesta di ascolto, di crescita e di educazione, di partecipazione, di valori, autonomia e libertà d'azione.*

*I Cinecircoli Giovanili Socioculturali sono un'Associazione nata come risposta a queste aspettative e diritti giovanili.*

*Presta un'attenzione vigile e sistematica ai problemi educativi che investono globalmente la condizione giovanile, nelle diverse regioni italiane, applicando per tale scopo il sistema preventivo di D. Bosco e quelle metodologie scientifiche che permettono di seguire la loro complessa evoluzione.*

*L'Associazione C.G.S. cerca soprattutto di individuare e raccogliere la domanda culturale dei giovani, intesa come espressione di una loro domanda profonda di crescita. Perché né ai ragazzi, né ai giovani piace restare bambini, dipendenti per sempre, semplici esecutori di progetti altrui. L'Associazione è poi particolarmente interessata a quei giovani che per effetto di emarginazione sociale e diversità culturale, non sembrano in grado di esprimere con chiarezza e attraverso i canali ufficiali le proprie domande esistenziali. Per convincersi di questo basterebbe vedere la collocazione geografica e urbanistica dei singoli C.G.S.*

*Nei C.G.S. è esplicita la prospettiva educativa. Sono nati per l'educazione giovanile. Proprio per questo, all'interno dell'associazione stessa, trovano possibili spazi e ruoli originali gli adulti che vogliono vivere insieme ai ragazzi e aiutarli a crescere.*

*Dalla prospettiva educativa è inoltre motivata la finalizzazione aperta dell'azione culturale dell'associazione verso un progetto di promozione integrale della per-*



sona, individualmente e collettivamente, che costituisce il fine principale dell'intervento educativo.

Nella realizzazione di questo progetto educativo-culturale i giovani non partecipano con ruoli da subalterni, ma da protagonisti; non oggetti, ma soggetti sociali e politici, emergenti nella società; da qui nasce la consapevolezza della dimensione sociale, ineliminabile, dell'azione educativa.

La caratteristica prevalentemente educativa dell'associazione, nella sua azione culturale tra i giovani, la obbliga a ricercare, elaborare e offrire una scala di valori che diano senso e significato alla vita di ogni giovane, e che rinnovino le relazioni umane, le istituzioni, le strutture.

Una partecipazione reale della base nella gestione dell'associazione non permette l'insorgere di interessi corporativistici, tentazioni di poteri, abusi utilitaristi. Anche se sarà una guerra contro i mulini a vento, l'associazione combatte la mercificazione della cultura e dell'arte, e punta al superamento della monopolizzazione dei servizi, per una promozione culturale anche di chi non è iscritto al partito, e per una restituzione di credibilità alla democrazia autentica nel nostro Paese. Diversamente, prima o poi, prenderà forza qualche nuova o vecchia ideologia totalitaria.

L'associazione, per questi motivi elencati e per altri ancora, crede che l'azione culturale propriamente detta debba sfociare anche in un tentativo organico di dare voce giuridica alle espressioni socio-culturali dei giovani nelle sedi in cui essa può costituirsi; non soltanto voce che rivendica diritti, ma anche contributo alla programmazione ed esecuzione di una politica culturale rispettosa del pluralismo.

---

#### **Associazione di ispirazione cristiana**

---

I C.G.S. si ispirano nella loro azione ad una concezione esplicitamente cristiana della vita e della realtà giovanile, come si è venuta maturando e specificando nello stile di un grande educatore, Don Bosco. Questa «scelta di campo» esige qualche precisazione.

L'ispirazione cristiana a cui qui si fa cenno è aliena da qualsiasi connotazione integrista; si rifà, al contrario, ai valori di un umanesimo religioso particolarmente aperto al confronto e capace di recepire sempre nuovi stimoli provenienti dalla realtà giovanile.

L'ispirazione cristiana non significa separazione dalle correnti vive della cultura, né chiusura corporativista, né pretesa di monopolizzazione della verità, bensì consapevolezza che la propria identità è in grado di elaborare e proporre contenuti significativi, degni di attenzione in un quadro di articolate presenze culturali.

L'ispirazione cristiana non fa dei C.G.S. una «longa manus» di altre organizzazioni di partito, di sindacato o di istituzioni ecclesiali; piuttosto rappresenta un segno di pluralismo che oggi, anche all'interno della Chiesa e della società, costituisce un promettente «segno dei tempi».

Il legame con la tradizione educativa di Don Bosco non implica che i C.G.S. siano espressione esclusiva dei salesiani: infatti altri gruppi, associazioni e circoli possono, per statuto, associarsi ai C.G.S., subordinatamente all'esplicita condivisione di idealità e di metodi.

La tradizione educativa salesiana si configura così come punto di riferimento ideale per un servizio appassionato e totale ai giovani, più che come discriminante ideologica o come criterio di esclusione aprioristico.

## LEONI CON LE RUGHE

A Venezia, mentre la tv lo compra e trasforma, il cinema guarda indietro, alla storia e al proprio passato.

**Federico Bianchessi Taccioli**

Per non far risultare stonato un reportage sulla ultima Mostra del Cinema della Biennale veneziana bisognerebbe ribattezzare la testata della nostra rivista «Espressione vecchi». Perché il tempo sembra essere scorso a ritroso e l'intera rassegna è stata un colossale flash-back. Cominciando dalla numerazione: l'anno scorso si festeggiò la Biennale 50 (anni), quest'anno si è celebrata la Biennale 40 (anzi, alla latina, XL), riferendosi al numero delle edizioni. Il direttore che ha sostituito Lizzani, è quel Gian Luigi Rondi che ricoprì la stessa carica negli anni «avanti 68».

A vincere il Leone d'oro è stato l'ultimo dei giovani ribelli, ma di vent'anni fa, Jean-Luc Godard, e con un film («*Prenom: Carmen*») così così, con un riconoscimento a rughe gloriose più che alla freschezza della fantasia. E a mettere l'impronta sulla mostra sono stati ancora Bergman, Fellini, Altman, Woody Allen. E con vigore pari all'anzianità. A «ritroso» pure la decorazione del palazzo, con festoni blu e oro, stelle, stagnola dorata come per una scatola di cioccolatini.

C'è quindi da chiedersi se abbia un qualche interesse parlare di una mostra del genere su una rivista che non si può di punto in bianco e per così poco dedicare alla terza età invece che alla prima. La tentazione di dire «ciao, matusa» e parlare d'altro è forte. Lo impedisce però il fatto che anche la Biennale «ics elle» ha qualcosa di utile da dire a un giovane che si interessa a quel linguaggio e a quell'arte un

po' strana che è il cinema. Del resto i vecchi qualcosa da insegnare ce l'hanno, chi vuol negarlo? E anzi: questa sarebbe la prima cosa da segnarsi. Scoprire come mai il vecchio Bergman ci tiene incantati per cinque ore e passa sulla poltrona, e poi dispiace che sia finito, mentre i nostri coetanei in esibizione alla «Sezione De Sica» procuravano già dopo un quarto d'ora irresistibili crampi alle gambe e al fondoschiena. E spesso, senza che la coscienza del critico riuscisse a far prevalere la propria ragione, gambe e fondoschiena avevano partita vinta e si portavano via, fuori dalla sala, tutto il resto.

Perché? Le rughe del vecchio leone sono davvero così affascinanti? In gran parte, è questione di umiltà. La tecnica del cinema non è così facile come sembra. Cioè, la tecnica è facile, la comunicazione è difficile.

E quasi tutti maneggiano con eccesso di sicurezza luci, cineprese, moviole, sonoro, facendo così pasticci insostenibili. Prima regola: tecnica semplice ma non ingenua.

Seconda regola: storie semplici ma non sciocche. Terza regola: non spremere limoni spremutissimi, vale a dire non stufare.

Facile a dirsi, evidentemente, meno facile a farsi, e si è visto. Anche se poi i critici dei giornali si sono fin troppo impegnati nell'applicare la regola secondo cui i «giovani vanno scoraggiati» (in modo che solo chi vale vada avanti).

Tra i film di giovani in concorso, il migliore (e giustamente premiato con il Leo-

ne d'argento) veniva dalla lontana Martinica francese: *Rue Cases Nègres* («via delle capanne negre»), di una ragazza nera di 28 anni, Euzhan Palcy, che ha realizzato il suo primo film a 19 anni e ha studiato cinema in Francia alla scuola Louis Lumière. Ha raccontato in modo molto simpatico la vicenda di un ragazzo di un villaggio della Martinica negli anni '30, che riesce a sottrarsi al destino di tagliare canna da zucchero nelle piantagioni e a studiare in città. Ha guadagnato uno degli applausi più lunghi e più commossi del festival.

---

### Obiettivi sul passato

---

Durante la Mostra, si è svolta una tavola rotonda con i celebrati Autori (sempre con la a maiuscola, per volontà di Rondi, che ha definito il festival «degli Autori e per gli Autori»), su «dove va il cinema». Nessuno lo ha saputo dire e ciascuno ha preferito parlare d'altro, cioè di se stesso. In realtà, dove va il cinema — stando alla Biennale '83 — è abbastanza chiaro. Va nella televisione, e, guardando al passato. Da un punto di vista delle strutture espressive, oltre che finanziarie, il cinema è ormai in gran parte condizionato dalla tv. Buona parte dei film presentati sono destinati al piccolo schermo, spesso senza più passare dai grandi. Oppure (è stato il caso anche di Bergman, il quale non a caso ha capito tutto e ha annunciato che «*Fanny e Alexander*» è il suo ultimo film per il cinema) sono opere a doppia versione: una ridotta per il cinema, una lunga, a puntate, per la tv. Del resto è la tv che produce i film ed è ovvio che chi paga decide.

Sul piano del linguaggio, perciò, Venezia '83 ha mostrato con assoluta evidenza l'invasione di modi tipicamente televisivi, che raramente (forse solo Bergman, e discretamente Pupi Avati) riescono a conciliarsi con le esigenze diverse del cinema al cinema. E anche i contenuti sono televisivi: saghe, storie di famiglie e di generazioni che si succedono, con un grande seguito di nascite, matrimoni, funerali, partenze per i fronti, riti contadini, ricordi d'infanzia, vecchie tristi o serene, mucche, cavalli, maiali, carrozze, vecchi treni, vecchi giocattoli.

Tutti più o meno a rincorrere quella che è ormai esplicitamente riconosciuto come il film-Bibbia: *L'albero degli zoccoli* di Olmi. Ma è uno zoccolame saporifero e

terribilmente ripetitivo, spesso ossequiente a conformismi ideologici e di regime (qualche che sia). Il flash-back impera sovrano, i film che raccontano il presente sono pochissimi.

---

### La realtà da scoprire

---

L'unico originale prodotto di questa tendenza (che coinvolge l'intero continente europeo, dalla Turchia alla Cecoslovacchia, dalla Svizzera alla Gran Bretagna) è stato il francese Georges Rouquier: l'unico ad avere prodotto un «albero degli zoccoli» commovente e anche attuale. Il suo *Biquefarre* porta la macchina da presa in casa di una famiglia di autentici contadini francesi. La stessa famiglia dove, 35 anni fa, Rouquier girò *Farrabique* (i due titoli sono i nomi di due località vicine). Un'opera documentario che non era soltanto un documentario, ma il racconto delle vicende di quella famiglia, così come accadevano davvero: il lavoro, l'amore, un parto, la morte del nonno, i fatti quotidiani dell'esistenza.

La stessa operazione è stata ripetuta, nella stessa casa, raccontando allo stesso modo la vita, i problemi, le vicende umane e del lavoro ai giorni nostri. Non uno «specchio segreto», ma un «realismo» che non trascura una serie di messaggi: la trasformazione dell'agricoltura in una industria vera e propria, con ritmi e metodi di lavoro diversi da un tempo; i problemi creati dall'impiego di sostanze chimiche e velenose; le questioni della proprietà privata; il trasformarsi delle abitudini: la piazza della chiesa, alla domenica, che il film del 1947 ci mostrava affollata a lungo, adesso si vuota subito, tutti corrono a casa.

Rouquier ha così realizzato un documento straordinario, anche dal punto di vista della storia sociale e materiale, e nello stesso tempo un racconto vivo, drammatico. E in fondo è bastato poco: non c'era da inventare, solo da guardare e filmare. Così come ha guardato e ha filmato anche Ermanno Olmi, nel suo splendido documentario *Milano '83*. Un film semplicissimo, di un uomo puro di cuore, che racconta una città attraverso i volti di chi passa per la strada, di chi si affretta sui tram, sui treni, dei bambini lasciati all'asilo nido, di chi va alla Scala, di chi vive nelle «ringhiere» e nei quartieri dormitorio. Nessun commento parlato: le sole voci, ogni tanto, sono quelle di passanti che dicono il loro no-

me. Nient'altro. Ma abbastanza per rivelare la quantità di amore che può stare dietro una macchina da presa.

Nota, a proposito: ci sono film d'amore, nel senso che fanno capire che sono fatti non per amore di se stessi e delle proprie fantasie, ma anche (l'amore per il proprio sguardo è condizione essenziale per fare cinema) e soprattutto per ciò che si filma. E' il caso di Olmi, è il caso di Rouquier. Dovrebbe essere soprattutto il caso dei giovani. Anche perché costa poco: a sostituire tante altre cose soccorre lo «splendore del vero».

I fantasmi e i sogni lasciamoli a Bergman e a Fellini, prima si impari a vedere i corpi, le facce, le cose. E a raccontare quelli. Certo, i sogni e i fantasmi esistono e sono parte della realtà, ma il loro racconto è più difficile e richiede mano esperta per non diventare ridicole scempiaggini da ciarlatano di psicoterapia. Chi si sente di mettere in un film serio una mummia che respira? Bergman lo fa, e perché ce ne stiamo lì ammutoliti e incantati, anziché fare pernacchie, è il mistero dell'arte. Non c'è spiegazione se non il film stesso, nel quale una mummia che respira è un elemento organico, giusto, affascinante, e niente affatto «horror».

Il segreto è che proprio la maestria di Bergman nel descriverci la realtà «normale», e a farcela amare, rende plausibile la realtà «straordinaria».

---

#### L'Italia è tv

---

Il predominio televisivo influenza nettamente la produzione italiana. Dodici film sui 22 presentati a Venezia erano prodotti per la Rai. E tutti targati Rai i quattro in concorso: *Una gita scolastica* di Pupi Ava-

ti, *Il disertore* di Giuliana Berlinguer, *Lontano da dove* di Stefania Casini e Francesca Marciano, *Il momento dell'avventura* di Faliero Rosati.

La selezione operata da Rondi ha avuto il merito di presentare una gamma di film che — al di là del livello qualitativo molto diseguale — rappresenta un po' tutte le tendenze del cinema italiano attuale. C'è il genere felliniano, rappresentato innanzitutto da Fellini stesso con *E la nave va* (un classico Fellini, da amare o odiare, ma bisognerebbe amarlo) e da Pupi Avati (un felliniano garbato, all'antica e insieme più moderno).

C'è il seguace di Antonioni (mancato, ma anche Antonioni da un po' di tempo fatica a seguire se stesso, salvo a rivelarsi carosellaro di razza con lo spot sulla Renault 12) con un giallo non giallo, che di antonionesco ha l'ambizione e metà del titolo: *Il momento dell'avventura* di Faliero Rosati. C'è la commedia, con *Io con te non ci sto più* di Gianni Amico, vivace e imperniata su un inedito triangolo da «equo canone».

C'è lo stile lento e tragico alla Taviani (anche loro rivelatisi gran maestri dello spot tv commerciale, nella breve rassegna collaterale) di Giuliana Berlinguer (*Il disertore*). Ottimo teatro, con mediocre regia, per Enrico Maria Salerno, attore in continuo crescendo mal servito sia da Alfredo Giannetti (come regista, valido invece il suo soggetto) sia da Massimo Ranieri, non al meglio di se stesso. E poi la tendenza più recente, il «morettismo»: un divertente ritratto di giovani e meno giovani in cerca dei miti di New York l'hanno realizzato in tandem due registe, Stefania Casini e Francesca Marciano, con *Lontano da dove*.

Le rassegne della sezione «De Sica», del Centro Sperimentale di Cinematografia, della scuola Gaumont, hanno dimostrato infine, alle belle speranze, quanto è in salita la strada del professionismo.

# VENEZIA 83 NEVER CRY MOVIE

Non gridare al Cinema. Ovvero: ben venga il 'Cinema d'Autore' se l'autore è in vena. Intanto non «affondiamo» il 'Cinema-cinema', specie se esiste un Woody Allen che sa coniugarli insieme.

**Ezio Leoni**

Mostra della Biennale del Cinema di Venezia 1983; edizione «degli autori e per gli autori» (per dirla con Rondi): in effetti la mostra è stata più loro che del «cinema» (basta citare l'accoglienza tutta telecamere e motoscafi per Bergman e Fellini). In questa linea ha poi vinto **Prenom Carmen** con un premio dato da una giuria di Autori, invaghiti certo più che dell'opera attuale di Godard di ciò che egli ha significato per la storia del Cinema e quindi per la loro stessa storia (leggasi ispirazioni, ammirazione e pure nostalgia e personalissima giovinezza autoriale), ma nell'anno della 'Retrospectiva Clair' (quell'Artista che ha detto: «La maggior difficoltà è ottenere la approvazione di un vasto pubblico per un' opera di qualità. Non si tratta di fare il meglio possibile, cosa che è regola dell'arte, ma il meglio possibile per il maggior numero possibile») la sfacciataggine personalistica (quindi autoriale) è sembrata eccessiva.

Certo che il «cinema» è mancato non solo per l'affettuosa parzialità della giuria, è mancato di più nelle opere e proprio in quelle di molti autori: Fellini con lavori come **E la nave va** rischia di incrinare la sua solida fama d'artista per chiudere la sua carriera col titolo di semplice «figurante» (piuttosto melenso oltre a tutto), Kluge resta lucido autore, ma basta la lucidità a dare arte cinematografica? Gli anni 60 sono passati ormai da un pezzo ed un cinema a 'quadri' come **Die Macht der Gefühle** stimola solo ad intervalli e permette troppo di frequente l'acquiescenza della noia.

Certo Resnais sproloquia nel mondo dell'immagine con estro ed ironia ma la spettacolarità di **La vie est un roman** non vale lontanamente la laboriosa omogeneità di **Mon oncle d'Amerique**.

Non parliamo dei monocordi 140 minuti di **Sasame yuki** (Ichikawa) e dell'insulso romanzo di Costa-Gavras (**Hanna K** sarà ricordato solo dalla troupe per la buona occasione di una vacanza in Israele) e versiamo qualche lacrima pure per Wajda lussureggiante e volitivo in **Danton** ma decisamente fiacco in **Eine Liebe in Deutschland** ove perfino Hanna Schygulla getta ombre sulla propria fulgida carriera d'attrice. E non crediate che il nostro americanismo sia così «sporco» da farci salvare il caro vecchio Altman: il suo **Streamers** ha mietuto tutto quello che poteva ricevere (premio per la migliore interpretazione maschile all'insieme degli attori); altro non gli si poteva attribuire: le sue due ore impeccabilmente dirette al centro di una unica stanza (la baracca militare di cui vi parleremo poi) sono quanto di meglio si poteva fare su quel testo teatrale; ma il cinema è un'altra cosa, in spazialità e vibrazioni, e dall'autore di **Nashville** ci si può, ci si deve aspettare di più.

Ed allora chi è restato tra i grandi nomi ad «autoriare» questa mostra rondiana? Igar Bergman, lo svedese immortale, e lo «yiddish-joker» di Manhattan, Woody Allen.

Per **Fanny och Alexander** (rientra nella 'sezione europea') riferiamo solo un commento comune preso a caldo nella hall del pa-

lazzo del cinema: «un film come questo di 6 ore passa più velocemente di tanti filmuncoli visti qui». Per Woody Allen vale la pena di un commento completo, ma prima occorre inserirlo nel contesto più opportuno, cioè nel quadro del cinema americano a Venezia.

Quest'anno oltre ad Allen (fuori concorso) ed Altman, in sezione *Venezia XL*, gli USA erano presenti con Carroll Ballard (*Never cry Wolf*) nella sezione *Venezia giovani*, e poi con ben 6 film in *Venezia notte*, luogo privilegiato ormai della produzione americana qui al Lido: **A Star is born** in versione iperintegrale (con tutte le sequenze ed i frammenti fotografici possibili per ricostruire sia il progetto dell'autore Cukor che quello della produzione) è stata l'unica apertura nostalgica al grande mito hollywoodiano, poi cinque 'sberle' contemporanee (**Blue Thunder**, **Flashdance**, **Return of the Jedy**, **Breathless**, **Under Fire**), cinque emblemi di quel cinema-cinema che è la vita e la morte dell'arte cinematografica americana... Schediamo il tutto in ordine alfabetico.

**BLUE THUNDER (Tuono Blu) di John Barham/con Roy Scheider, Daniel Stern, Malcom McDowell, Warren Oates.**

Film d'avventura più che d'autore, film di protagonismo meccanico più che umano, *Tuono blu* ci descrive una Los Angeles quasi invivibile, districabile forse solo in una visione dall'alto come quella che in elicottero possono avere il poliziotto Frank Murphy ed il suo aiutante Lymangood. In questa visione di cose, tra protezione e controllo totali ecco l'eroe meccanico, «blue thunder», un superelicottero corazzato e micidiale: motori potentissimi (ma dotati di «sordina» per i momenti di surplace), cannoni mitragliatori a 4000 colpi al minuto (con mirino inserito nel casco del pilota), televideo a fortissimo ingrandimento con microfono direzionale ad alta ricezione e lettura a raggi infrarossi delle zone intercettate... Solo che le «funzioni» anticrimine, ma anche antiprivacy sono eccessive, c'è persino chi per provarne l'efficienza è disposto a fomentare una mini-rivolta e con tale obiettivo si spiana la strada con colpi ed esseri (logicamente Malcom McDowell) crudeli. Ma non c'è da preoccuparsi: Murphy-Roy Scheider ha già fatto gavetta con l'antidroga per le strade di Los Angeles (*Il braccio violento della legge*) ed ha visto

nella sua carriera ben altri 'squali' (*Lo squalo II*) e John Badham, con gli incassi de *La febbre del sabato sera*, è certo andato a scuola di ritmo cinematografico. Le due ore di *Tuono blu* sono di quelle mozziati, l'arte sublime e la sociologia vera stanno lontano, ma la noia pure. «Entertainment guaranteed».

**BREATHLESS (All'ultimo respiro) di Jim McBride / fotografia di Richard Kline e musica di Jack Nitzsche / con Richard Gere e Valerie Kaprisky.**

In teoria è il remake di *A bout de souffle* di Godard, in pratica il gioco di McBride è talmente assurdo da risultare se non sempre affascinante certamente personalissimo. Si dischiude tutto un 'new deal' dell'immagine cinematografica, pacchiana, kitsch, fotoromanzata dalla scala cromatica alla 'nonchalance' del vivere pericolosamente. *Breathless* è sottilmente ironico, coscientemente falso (gli abbacinati 'trasparenti') e divistico (con Gere che elargisce sorrisi mielati e furore roccettario) al punto tale da ridefinirsi nel proprio appiattimento (= esasperazione) tematico ed estetico. La recitazione dell'attore è apprezzabile proprio perché avvedutamente 'banale', la Kaprisky non è né troppo bella né troppo poco brava, immagine e musica sono così invischiati che al ricordo sembrano un tutt'uno: come quando Gere-Jesse Lujack, con lo stesso strafottente sorriso tamburella sul volante della macchina la *Breathless* di Jerry Lee Lewis o raccoglie la pistola nel finale per uno splendido, inaspettato fermo di fotogramma da inserire tra i 'cult-frames'.

**FLASHDANCE (ovvero «Una ragazza di «Fame» è fuggita a Pittsburgh») di Adrian Lyne / motivo musicale conduttore di Giorgio Moroder cantato da Irene Cara / con Jennifer Beals (e controfigura!) e Michael Nouri.**

«If you close your eyes you can see the music» (se chiudi gli occhi puoi vedere la musica) ricorda qui «poeticamente» il cinema ai propri purissimi eroi. Ben altro destino quello degli spettatori comuni: la musica c'è in ogni caso ma con gli occhi chiusi dice e mostra ben poco (ovvio che è la discomusic quella che ormai impera); oltretutto il programma prevede di tenerli bene aperti perché il regista Lyne (gene-

rosamente!) si è reso disponibile per «mostrarcela tutta quella musica» con impegno e risultati davvero quasi «perfetti» (lo sarebbero forse del tutto se arrivassero al proprio compimento «artistico» e si trasformassero nelle immagini di un maxispot pubblicitario, ma forse lo sono già...).

Il discorso però non finisce qui, anzi probabilmente è errato perché si dovrebbe piuttosto parlare del viceversa, cioè di musica che commenta le immagini, chissà? Poco conta, ciò che è certo è che i primi dieci minuti di *Flashdance* sono affascinanti (per la combinazione dei momenti audio e video, per l'immediatezza di ambientazione e di soggetto, per l'impatto coreografico del balletto di Ale) poi si va avanti con qualche barlume di dialogo e massicci interventi di gratuite esibizioni di danza (con musica), passeggiate romantiche e sogni visualizzati (con musica), allenamenti (per i balletti, quindi con musica) e così via. In *Hair* ballavano nel parco i cavalli con i poliziotti sopra, qui sull'arteria metropolitana «danza» il poliziotto in persona; in *Saranno famosi* c'era una trama con troppi balletti e canzoni, qui c'è «qualche dialogo di troppo» tra musica ed esibizioni... Dimenticavamo: si salva, per simpatia, anche il finale (ovviamente una prova di danza) e soprattutto il piccante protagonismo femminile di Alex-Jennifer Beals. Forse è lei (per l'inconscio erotico) il prodotto pubblicitario di *Flashdance*!

**NEVER CRY WOLF (Non gridare mai al lupo)** di Carroll Ballard / dal libro omonimo di Farley Mowat / con Charles Martin Smith, Brian Dennehy e Zachary Tatum.

Farley Mowat, zoologo tanto eroico quanto sprovveduto, arriva in missione scientifica nelle alte terre del Canada per scoprire se il progressivo estinguersi delle mandrie di caribù sia da attribuirsi alle scorribande dei lupi artici...

Nella scheda a pag. 56 troverete il soggetto, le linee di lettura e altro di questo maxi-film prodotto dalla maxi-casa hollywoodiana, in cui il massimo passo 'ecologico' sta nel parificare come soggetto del racconto l'essere umano e l'animale; il massimo passo 'filmico' sta nella completa autonomia del prodotto pseudo-documentaristico.

Le Giovani Marmotte saranno contente!

**RETURN OF THE JEDY ('Il ritorno dello Jedy' - e si pronuncia Gedai!)** di Richard Marquand / soggetto di George Lucas / con Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Bylli Dee Williams ecc.

Terza puntata del maxi-telefilm ideato da Lucas. I personaggi sono gli stessi con qualche essere mostruoso (anche troppo) in più. Ormai perduto il fascino fiabesco di *Guerre Stellari*, la resa dei conti narrativa implica un'accumulazione eccessiva di 'spiegazioni', ma l'avventura nel bosco (sul pianeta Endor) è particolarmente brillante, i buffi omini pelosi (gli Ewoks) e le battaglie tra gli alberi danno un tocco di vivacità 'terrestre' superiore all'asettico esibizionismo de *L'impero colpisce ancora*. La chiave morale infine è ancora più ampia: l'aspetto romantico prende più peso (anche col soffuso rischio-retroattivo di incesto) / l'amore paterno (e filiale) prevale su tutto / il lato oscuro della Forza (il Male), infido ed invitante, è proprio adiacente alla confusa estremizzazione del Bene!

**STREAMERS** di Robert Altman / dal testo teatrale di David Rabe / con Matthew Modine, Michael Wright, Mitchell Lichtenstein, David Alan Grier, Guy Boyd, George Dundza, Albert Macklin.

'Sei personaggi in cerca d'orrore'. L'orrore: quello, in prospettiva, della guerra del Vietnam, destinazione obbligata di Billy, Carlye, Ritchie, Roger, Rooney, Cokes e Martin, soldati e sergenti del corpo dei paracadutisti; ma pure quello, al presente, della squallida ed alienante vita di caserma. In attesa del giorno del 'debutto' la camerata diventa luogo di esibizioni, verifiche, confessioni, gesti di solidarietà, ambizioni, carognate, frustrazioni, luogo di sangue e di morte.

C'è anche tempo per canticchiare *Beautiful Streamers* (che, parodiando la celebre *Beautiful Dreamers*, sorride con amaro cinismo sul volo disperato di quanti esauriscono il loro martirio di guerra in una mancata apertura di paracadute) e per un finale onirico che costituisce, emblematicamente, la sequenza più 'cinematografica' di questo Altman da camera.

**UNDER FIRE ('Sottotiro')** di Roger Spottiswoode / con Nick Nolte, Gene Hackman, Joanna Cassidy e Jean-Louis Trintignant

Con inusitato tempismo il cinema 'politico' americano approda a Managua (Nicaragua, luglio '79). Si parte da un pasticciato triangolo sentimentale, ma le psicologie sono tagliate veloci e gli avvenimenti incalzano al momento giusto: Russel Price-Nick Nolte è un vero panzer dell'armata dei fotoreporter che ci fa da guida tra le motivazioni dei sandinisti e le violenze insensate della dittatura di Somoza; la Cassidy fa elegantemente scivolare nel pretesto il suo personaggio femminile, Trintignant interpreta alla francese il ruolo della spia antipatica e cinica e l'ottimo Gene Hackman si fa dirigere da Spottiswoode in una morte al rallentatore che è il pezzo di bravura del film.

**ZELIG di Woody Allen / Soggetto e sceneggiatura di Woody Allen / Fotografia di Gordon Willis / con Woody Allen e Mia Farrow.**

Chi è Zelig? Tutti e nessuno. Biograficamente (?) nasce come figlio di un attore yiddish (conosciuto per la sua interpretazione di Puck nella «versione ortodossa di *Sogno di una notte di mezza estate*») e si rivela al mondo degli anni Venti come «il camaleonte umano», un essere incredibilmente mutevole capace di (o meglio 'costretto a') assumere le caratteristiche fisiche e mentali di chi gli è vicino. Così Leonard Zelig è un perfetto giocatore di baseball in mezzo ai campioni dello Yankee Stadium, un trombetta nero in una banda di jazz, ha l'aspetto di un pellerossa tra i pellerossa e quello di un ebreo (pizzetto compreso) tra gli ebrei, è un grande tenore sul palcoscenico della lirica, si gonfia fino a 120 chili vicino ad altri obesi... Diventa popolarissimo, in positivo come divo-schizofrenico ed in negativo come superimbrogliatore (più donne lo reclamano come marito e padre dei loro piccoli), i luminari della psicanalisi rimangono sbalorditi e disorientati (negli incontri di osservazione clinica il proteiforme paziente 'diventa' a sua volta uno psicanalista), il mondo lo vede apparire e scomparire nelle trame della storia: è accanto ad Hitler nei comizi e nelle parate del Nazionalsocialismo, appare persino sulla terrazza di San Pietro, tra il Papa e i cardinali...

I tentativi più avanzati di comprensione del suo caso sono le «famoso sedute della stanza bianca» in cui la dottoressa Fletcher lo accudisce con interesse ed affetto. Si giunge ad un periodo ottimale di miglioramento, ma il disagio del XX secolo è sempre incombente e la ricaduta inevitabile: Zelig, prototipo umano di intima insicurezza e di bisogno di osmosi civile, quanto abita nel mito e quanto nel vissuto quotidiano?

Realtà e finzione, spettacolo tecnicistico e problematica sociale sono essi stessi in *Zelig* soggetti mutanti: tutto girato in bianco e nero con una eccezionale meticolosità nel far coincidere l'insieme delle sequenze (in una contraffazione perfetta di taglio cinematografico, grana e sbavature della pellicola) con i frammenti originali degli archivi dei cinegiornali, il film si apre al colore solo per le suggestive «testimonianze» di personaggi celebri quali Susan Sontag, Saul Bellow, Bruno Bettelheim e scorre via leggero e acuto in un'ora e venti di proiezione, stimolando in continuazione lo spettatore e disorientandolo (nella linea dell'approccio con la personalità di Zelig) per il surplus d'intelligenza e di ironia.

Il mutante Allen (la sua interpretazione di Zelig è per caso metalinguistica ed autobiografica? Certo è sorprendente la sua varietà di generi da *Prendi i soldi e scappa a Manhattan*, da *Interiors* a *Una commedia sexy*. E poi la dottoressa Fletcher non è forse Mia Farrow, la sua compagna attuale?) ci dà, tra le misuratissime gags, una parabola universale sulla crisi di socializzazione dell'essere umano, specie se riferita allo spersonificante appiattimento computerizzato di questi anni 80; ma pure sbeffeggia la mitica intraprendenza nell'adattarsi dell'«american hero» (col *Moby Dick* di Melville sotto il cuscino) e forse denuncia pure le sofferenze di adeguamento della cultura ebraica...

Certo il prismatico *Zelig* è cinema a tutto tondo, finalizza la tecnica all'idea in una ambiguità davvero camaleontica, si rispecchia in se stesso e nel proprio abbozzarsi si compie: come ha asserito Pauline Kael «quando finiscono questi deliziosi pseudo-documentari e ci si aspetta che incominci il film, ci si accorge che quelli erano tutto il film». E' un pregio o è un difetto? Certamente è Cinema d'Autore.



# NEVER CRY WOLF

Mai gridare al lupo.

di Carrol Ballard

S. Tagliaferri, P. Lo Giudice, A. Florena

**Regia:** Carrol Ballard. **Sceneggiatura:** Curtis Hanson, Sam Hamm, Richard Kletter. **Fotografia:** Hiro Narita. **Montaggio:** Peter Parashelles, Michael Chandler. **Musica:** Mark Isham. **Fonico:** Alan R. Splet. **Interpreti:** Charles Martin Smith, Brian Dennehy, Zachary Timangnaq, Samson Jorak, Hugh Webster. **Addestratori di animali:** Gary Kenwood, Cheryl Shawver, Kenneth Beebe, Sieuwke Bisleti, De-

borah Coe, Karen Dew, Gary Gero, Mark Hardin; Madelin Holmes, Donna Loptsom, Kelley Pratt, Ronald Raffler, Julian Sylvester. **Produttore:** Lewis Allen, Jach Couffer, Joseph Strich. **Produttore associato:** Walker Stuart. **Produttore esecutivo:** Ron Miller. **Produzione:** Walt Disney Productions, 1982. **Origine:** USA. **Durata:** ore 1,45.

## IL SOGGETTO

*Il biologo Farley Mowat viene spedito nella sperduta tundra canadese per verificare l'ipotesi, fatta da un gruppo di scienziati, che siano i lupi la causa della scomparsa delle mandrie di caribù. Lo accompagna nell'ultimo tratto del suo viaggio uno stravagante pilota che, dopo uno spericolato volo, lo lascia solo nella gelida tundra con il suo equipaggiamento. Il problema primario che subito gli si presenta è come fare per sopravvivere in quella terra artica, dato che nel suo bagaglio nessuno ha pensato di metterci qualcosa che serva a questo scopo.*

*Fortuna per lui che incontra un esquimese, Ootek, che lo aiuta ad ambientarsi e gli procura anche un tetto sotto cui dormire.*

*Dopo alcune settimane di ambientamento lo scienziato inizia le sue ricerche e scopre così che i lupi non si nutrono, in ge-*

*nere, di caribù, ma soprattutto di piccoli roditori e di pesci. Col tempo Mowat comincia a familiarizzare con i lupi che tiene sotto osservazione e impara a conoscere le loro abitudini e il loro comportamento. Dopo un ulteriore colloquio con l'esquimese egli viene a conoscenza che la causa della distruzione delle mandrie di caribù è l'uomo, che attua una spietata decimazione tra gli animali sani, in contrapposizione ai lupi che, uccidendo gli elementi malati, favoriscono la conservazione dell'equilibrio ecologico.*

*Infine Mowat scopre che i lupi sono anch'essi vittime della cupidigia di Rosie e di altri cacciatori che li uccidono per arricchirsi.*

*Verificata la scomparsa di alcuni lupi del gruppo che aveva osservato, lo scienziato decide allora di passare dalla loro parte.*

## LINEE DI LETTURA

Senza nulla togliere alla bravura del protagonista, gli attori più consumati sono senz'altro gli animali, lupi e caribù, che ci danno l'impressione di trovarsi perfettamente a loro agio in un ambiente che, probabilmente, non costituisce più il loro habitat naturale. Se non si fa attenzione perciò ad alcuni particolari volutamente innaturali nel comportamento degli animali, è inevitabile credere che le riprese che ri-

guardano la natura siano di carattere documentaristico.

Tale errata convinzione è inoltre favorita dalla eccellente fotografia che mette in risalto tutta la bellezza della regione del fiume Yukon, nel Canada Nord-occidentale, ad un passo dall'Alaska, sia nel periodo in cui i ghiacci imbiancano tutta la zona, rendendo ardua la sopravvivenza, sia nella breve stagione di disgelo.

Naturalmente, come quasi in tutti i film prodotti dalla Walt Disney, non manca una certa dose di humor, che soltanto raramente, però, assume una sfumatura ironica che ci fa pensare.

All'insegna del buonomore quindi 'Never Cry Wolf' costituisce senza dubbio una lotta in favore della natura e contro gli attacchi della «civiltà».

La simbiosi del protagonista con la natura, l'identificazione con quei lupi che dal mondo «civile» vengono accusati di nefandi delitti, imputabili unicamente all'uomo stesso, è lenta e graduale: dalla semplice osservazione Farley Mowat arriva, attraverso la sperimentazione diretta, ad as-

sumere le abitudini, i comportamenti e perfino la «mentalità» di quei lupi che ci appaiono quasi personificati, con pensieri e sentimenti propri. E senz'altro tali sentimenti appaiono al protagonista molto più «umani» di quelli dell'uomo, se egli alla fine rinnega il mondo dei propri simili e sancisce ufficialmente la sua appartenenza alla famiglia dei lupi con una vera e propria «caccia al cacciatore».

A giudicare dal film la famosa frase di Hobbes: «Homo homini lupus» sembrerebbe un augurio: l'augurio che l'uomo diventi il migliore amico di se stesso e della natura.

---

## IL REGISTA

*Caroll Ballard è nato il 14 ottobre 1937 a Lake Tahoe in California.*

*A quindici anni si trasferisce a San Francisco dove si diploma; poi lavora come disegnatore industriale a Los Angeles dove si iscrive ai corsi di cinema della U.C. L.A. diplomandosi nel 1963. Durante l'ultimo anno di studi realizza il suo primo mediometraggio «Waiting for May».*

*Appena laureato ottiene un contratto per girare documentari per conto dell'U.S Information Agency. Dal 1967 lavora in proprio come documentarista per la Dimension Films di Los Angeles e la Concept Unlimited di New York.*

*Nel 1979 dirige il suo primo lungometraggio «Black Stallion» con la produzione di Francis Ford Coppola. È stato assistente di Lucas in «Star Wars».*

## FILMOGRAFIA

*1962 Waiting for May; 1965 Raccolto; 1967 Maiali; 1969 I pericoli di Priscilla; 1969 Rodeo; 1979 Black Stallion; 1982 Never Cry Wolf.*

## INTERVISTA AL REGISTA

*«Non è un film per ragazzi, credo che i bambini non siano in grado di capirlo. Può essere un film educativo, se qualcuno glielo spiega. Comunque io ho fatto una pellicola per soddisfare me stesso... Siamo sulla strada della distruzione della natura in maniera molto rapida e io ho tentato di raccontare la storia dell'uomo moderno che entra in contatto con un mondo selvaggio. I lupi sono i simboli, a un certo punto io mi schiero con i lupi, pur non odiando gli uomini, soltanto per difenderne la sopravvivenza.*

G. Fantin, «Il Corriere della sera»

---

## PARERE DELLA CRITICA

«Per trovare finalmente un buon film 'Venezia giovani', gira e rigira, è dovuta andare a bussare a Hollywood: e da un regista quarantaseienne, a posto con il regolamento perché al suo secondo lungometraggio ma che è nel cinema da vent'anni ed è passato per tutti gli ingranaggi, anche i più stritolanti, del meccanismo produttivo americano.

E anche questo film porta il marchio del più spersonalizzante degli studios, l'unico anzi in cui il nome del regista viene sistematicamente cancellato dal marchio della ditta: la Walt Disney Productions.

Never Cry Wolf è certamente un film molto personale e perfino eccentrico, ma che non si spiega senza inserirlo nello stile e nella linea produttiva dello studio in cui è nato... L'horror resta fuori della porta, forse per la Disney era davvero troppo, anche se lo stravolgimento ironico del documentario disneyano si è spinto abbastanza avanti, e chi vuole capire capisce benissimo. Anzi al film nuoce semmai un eccesso di situazioni grottesche e decisamente comiche, lo si sarebbe preferito un po' più sospeso, più ricco di sfumature, ambiguità e sottili perversioni». A. Farassino, «La Repubblica»

# FRANCES

di Graeme Clifford

«Sono una peccatrice senza volto»

Michele Azzimonti

**Regia:** Graeme Clifford. **Sceneggiatura:** Eric Bergren, Christopher Devore, Nicholas Kazan. **Fotografia:** Laszlo Kovacs. **Musica:** John Barry. **Interpreti:** Jessica Lange (Frances Farmer), Sam Shepard (Harry York), Kim Stan-

ley (Madre di Frances), Burt Burns (Clifford Odets). **Produzione:** Brookfilms. **Distribuzione:** Cidif. **Origine:** Stati Uniti, 1982. **Genere:** Drammatico. **Durata:** ore 2,20.

## IL SOGGETTO

Il film racconta «la storia vera» di Frances Farmer, una celebre diva americana degli anni '30, quale risulta da «Will there really be a morning?», la tormentata autobiografia, pubblicata postuma, di una Farmer ribelle al potere spersonalizzante di Hollywood ed insofferente di qualsiasi forma istituzionale che ne limitasse la libertà e l'autodeterminazione.

È proprio su un episodio di contestazione giovanile di Frances che si aprono le prime immagini del film: la vediamo nel 1931 a Seattle, suo paese natale, tacciata di ateismo e filocomunismo per le dichiarazioni contenute in un saggio scolastico sulla morte di Dio. Verrà difesa solo da sua madre, che tuttavia le rivolgerà le stesse accuse quando Frances, in un concorso teatrale organizzato da un giornale filocomunista, vincerà un viaggio a Mosca.

Al ritorno si stabilisce a New York, decisa a realizzare a tutti i costi il sogno della sua vita: recitare a Broadway. Iniziano da qui i guai di Frances e quella che si prospettava come una favola a lieto fine si tramuta in una storia tragica. Frances si lega alla Paramount con un contratto di sette anni che frustrerà ogni suo tentativo di abbandonare il cinema per il teatro.

Ora gli avvenimenti precipitano. Dopo aver conosciuto l'alcool e la droga, Frances viene sbattuta in prigione per aver guidato a fari accesi durante il coprijuoco (gli Stati Uniti sono in guerra col Giappone) ed essersi azzuffata con un poliziotto. Sua madre interviene presso il giudice e lo stato di prigionia viene commutato in soggiorno obbligato presso una clinica psichiatrica. Aiutata da Harry, l'unico che in tutta la vita le sarà sempre accanto, fugge; ma lei stessa si metterà sotto la tutela legale di sua madre, perdendo ogni diritto nei confronti della legge. Libera da Hollywood, ora Frances è completamente nelle mani di una madre crudele che, dopo averla fatta internare in un manicomio per il rifiuto di Frances di lavorare nuovamente per Hollywood, le farà subire la lobotomia.

Ritroviamo Frances nel 1958 in compagnia di Harry. È completamente cambiata, ha gesti impacciati e le parole le escono timidamente di bocca; ma nel suo sguardo traspare ancora la Frances ribelle e indomita della giovinezza, quella che le farà dire ad Harry: «Ora le cose procederanno più lentamente, ma noi non ci fermeremo mai, vero Harry?».

## LINEE DI LETTURA

Ripercorrendo la biografia insolita e sconvolgente di un'attrice famosa, il film di Clifford scavalca lo stereotipato atto d'accusa contro il sistema profondamente menzognero e oppressivo di Hollywood per individuare una tematica più ampia e at-

tuale: l'annullamento dell'indipendenza e del diritto di autodeterminazione dell'individuo da parte di un potere (i mass media, la scienza, la legge, la famiglia) che, invece di promuovere le qualità del singolo, si appropria della sua vita per scopi a lui

estranei. La vita di Frances ne è la cartina di tornasole: dall'inizio alla fine del film la sua vita è sempre nelle mani di qualcun altro, tranne che nelle proprie, ed i suoi superbi tentativi di ribellione si ritorcono su di lei con rinnovata violenza («Loose talk can cost lives» — le parole a vanvera possono costare vite — dice, tra l'ironico e il patetico, il cartello che apre la scena in cui Harry chiede a Frances di sposarlo). Per una sorta d'ironia tragica, Frances incontra solo personaggi che — eccezion fatta per Harry — manipolano la sua personalità a proprio vantaggio — persino i suoi tentativi di ribellione a Hollywood — e che rappresentano, nel film, quel mondo menzognero e falso sotto il cui dominio soccomberà lo spirito realista di Frances. («Non ho quello che vogliono, non sono quello che vogliono»).

È proprio sul dialismo menzogna-verità, sul contrasto tra la vita desiderata da Frances (verità) e quella impostale dagli altri (men-

zogna), che si gioca la parte più interessante del film: questo motivo integra e specifica la tematica principale e permette a Clifford di sfoderare le scene tecnicamente più valide, soprattutto in sede di montaggio.

Ma la sottigliezza di Clifford non si ferma qui e all'abilità del montaggio non manca di affiancare numerosi indizi che approfondiscono il divario insanabile tra le «due» vite di Frances: primo fra tutti il motivo dello specchio (un oggetto che compare ben cinque volte in tutto il film) sulla cui superficie fredda si sdoppia la figura di Frances, e quindi la sua vita.

Alla fine Frances si dichiarerà a ragione «una peccatrice senza volto», una persona qualsiasi su cui le istituzioni sociali hanno agito ciecamente («Quando tutti dicono che sei malato, finisci per crederlo»), ma ancora aperta alla speranza, anche se «le cose procederanno più lentamente».

---

#### PARERI DELLA CRITICA

*Ciò che ne esce è il ritratto a tutto tondo di una donna e di un'attrice ribelle ad ogni forma di conformismo, ad ogni condizionamento della propria personalità...*

Leonardo Autera, «Corriere della Sera»

*Il nucleo del dramma è nel rapporto dell'eroina con i genitori, soprattutto con la madre.*

*«Frances» riuscita una classica figura della letteratura e del costume nordamericani: la terribile mom», la madre possessiva che stritola i figli per eccesso di amore, di ambizioni, d'egoismo.*

Morando Morandini, «Il Giorno»

*La storia della più anticonformista delle attrici diventa la storia del luogo comune, il lento snodarsi della prevedibilità.*

*Almeno tutta la prima parte di questo film troppo lungo... non fa nulla per sfumare le caratterizzazioni più scontate.*

Alberto Farassino, «La Repubblica»

*...girato nei modi consueti di quegli anni, tradizionale dunque nella forma ma per niente scontato nel procedere; vi si innescava una storia di ribellione e di dolore con progressione felpata, per arrivare al dramma senza clamori.*

Alfio Cantelli, «Il Giornale Nuovo»

---

#### INTERROGATIVI

— Quali altri elementi del film, oltre al motivo dello specchio, sottolineano l'estraneità di Frances alle richieste degli altri (Hollywood, la legge, la famiglia, ecc.)?

— «Frances», oltre che Hollywood, è una indagine sullo stesso «fenomeno cinema».

A questo riguardo analizzate il significato delle seguenti sequenze: 1) L'intervista all'uomo politico e alla madre di Frances, nella prima parte; 2) Il provino di Frances alla Paramount; 3) Le sequenze di Frances in televisione, nel finale.

— Confrontate il giudizio globale di questo film sull'ambiente hollywoodiano con quello di altri film dello stesso genere («Sunset boulevard» di Wilder, «Il giorno della locusta» di Schlesinger, «Valentino» di Russell, ecc.).

— Il film è stato prodotto ad Hollywood e le formule narrative di Graeme Clifford ce lo confermano. Credete, a questo punto, che anche ora Hollywood si sia servita della vita della Farmer per stupire il pubblico e far film denunci la crudeltà del mondo del cinema?

# IL PROGRAMMATTORE

Può farlo chi ha un notevole amore per il cinema  
e uno spirito di servizio sociale.  
Si impara da chi ha fatto esperienza...

**Alberto Balzarini**

---

«Il mio ricevitore attivo superpiatto (a gas e cristalli liquidi combinati) m. 3x2 mi sta mandando per la decima o undicesima volta la stessa immagine: l'ho ricevuta via satellite direttamente dagli USA dieci minuti fa, ed è stata completata solamente venti minuti fa.

E' un primo piano di donna, normalissimo, che, commenterebbe, non ha nulla di speciale. Eppure è una data storica per la storia del cinema: è il primo «primo piano» di una persona interamente realizzato al computer. E ancora stento a credere che quei capelli, quel naso, quella bocca, non sono mai esistiti se non come numeri nel calcolatore elettronico della Lucasfilm, dove da anni stavano perseguendo questo obiettivo.

Mi diverte pensare a che cosa ci riserverà la tecnologia fra qualche mese, quando il segnale di richiamo mi riporta alla realtà: è il mio terminale-da-lavoro. Mi allaccio e dò l'OK. Ecco la richiesta: è la famiglia Spagnoli, codice 8 A 31 (il codice serve anche per le pratiche di pagamento...): mi sta chiedendo consiglio per poter scegliere e vedere un film non troppo recente (hanno già visto quasi tutto), molto movimentato, possibilmente di avventure ambientate nel passato, che abbia però dentro, in filigrana, un discorso sulla pace non troppo ovvio: in famiglia ci sono anche dei bambini. Ah, naturalmente il film deve essere olografico, sapete, la tridimensionalità ottenuta grazie al laser pulsato.

Si affidano al mio gusto, dicono, perché

il loro computer, ultimamente, gli ha dato delle fregature, consigliandogli e facendogli vedere dei film che rispondevano sì alle caratteristiche richieste, ma mancavano di qualcosa...».

Questo brano non è tratto da un romanzo di fantascienza: è una situazione del tutto verosimile che ha notevoli possibilità di verificarsi fra qualche anno.

Il personaggio che racconta è un programmatore di spettacoli...

Ma ora, con un salto all'indietro, torniamo nel 1983, e vediamo come era allora (anzi, come è oggi) la professione (ma la si può definire così?) del programmatore di film.

Si dedica — quasi mai a tempo pieno — alla scelta dei film da proiettare nelle sale: scelte effettuate non tanto per le prime visioni, quanto per le seconde e, soprattutto, per i cineclub, i cinema d'essai, le sale diocesane, le scuole e le biblioteche.

Ai giorni nostri però anche questo «lavoro», come molti altri in questo settore, sta subendo delle variazioni e sta vivendo un periodo di transizione. Ecco perché è necessario un richiamo ad alcuni dei nuovi elementi e problemi che condizionano il fattore «film» oggi.

---

## La situazione

*I film e le sale.* Il sistema di fruizione dei film nelle sale cinematografiche è sensibilmente mutato; un film viene «consumato» essenzialmente (ed in breve tempo)

nelle prime visioni e nei proseguimenti.

Così, ad un notevole sviluppo delle seconde visioni e, soprattutto, del cinema d'essai e dei cineclub negli anni 70, si contrappone la quasi totale scomparsa delle seconde visioni, un momento di impasse da parte dei cineclub e un momento di stanca e di ripetitività del cinema d'essai. Le sale diocesane (dette anche sale della comunità) continuano una programmazione settimanale saltuaria (molte lavorano solo il venerdì, il sabato e la domenica), mentre la visione di film (con tutto ciò che ne segue) nelle scuole e nei centri culturali polivalenti (biblioteche, per intenderci) è ancora in gran parte da realizzare, anche se bisogna riconoscere che qualcosa si sta facendo, specie per quanto attiene all'educazione alla lettura e alla decodifica degli audiovisivi.

Per quanto riguarda le sale in genere, molte sono state chiuse<sup>2</sup>, trasformate in supermarket o in sale da gioco, altre hanno una programmazione a singhiozzo, e il progetto della Gaumont di aprire delle multisale (sull'esempio francese) è fallito.

Alla diminuzione di sale si è accompagnato un calo di film usciti sugli schermi: dalla stagione 1975-76, i film presentati nelle prime visioni (cioè i «film nuovi») si sono più che dimezzati<sup>3</sup>.

*La televisione.* Di film se ne vedono pochi nelle sale, ma, in compenso, grandi quantità alla televisione. Con l'espansione dell'emittenza privata, la possibilità di scelta viaggia oltre la decina di film al giorno. E se la programmazione RAI ha subito, dietro la spinta e la concorrenzialità delle private, uno stimolo a «passare» più film (non tenendo conto di un «patto» contratto con l'ANICA per le limitazioni di film in TV), bisogna riconoscere che all'aumento quantitativo (su RAI e private) è corrisposto — c'era da aspettarselo — un tracollo per quanto riguarda le scelte dei film da trasmettere: si manda in onda tutto quello che si trova nei magazzini. La concorrenza da parte delle private (specie nell'acquisizione dei diritti di grossi film di soli 5-6 anni fa) ha obbligato la RAI a «ringiovanire» le sue proposte, e a passare film più recenti; così sembra finito — finalmente — il periodo del film americano anni 40-50-primi 60, che per un decennio ha imperversato specie sulla Prima Rete.

Certo, se si sfogliano con attenzione le programmazioni di tutte le televisioni, qualche buon film si riesce ancora a trovare:

anche se rimane comunque sempre operante l'appiattimento e lo stravolgimento che la visione in TV provoca qualunque film.

Alla programmazione indiscriminata di film in TV dedicano da mesi le loro lamentezioni l'AGIS e l'ANICA, incolpandola della disaffezione del pubblico nei confronti delle proiezioni in sala.

E questo è vero, anche se bisogna tenere presente che le proiezioni al cinema (comprese le prime visioni) non sempre si svolgono in condizioni ottimali: cinegiornali d'annata, documenti stagionati e molta pubblicità (assieme riescono a prolungare l'intervallo tra uno spettacolo e l'altro addirittura fino a mezz'ora), mascherini quasi sempre sbagliati che tagliano parte del fotogramma (e relativa inquadratura; per esempio a Roma: l'Augustus, il Capranichetta, il Rivoli, il Quirinetta, ecc.), macchine da proiezione ed impianti sonori sono vetusti, presenti, questi, nelle sale di ogni ordine.

*Il pubblico.* A volte sembra che il pubblico, nella sua globalità, risulti più refrattario ad opere diverse, più difficili, più complesse, che richiedano insomma una dose in più di impegno per capire. Che il gusto del pubblico, in ultima analisi, si sia ulteriormente imbarbarito?

E se il pubblico è già da ora difficilmente decifrabile (anche perché ha in sé una dose di eterogeneità non eliminabile), ci si può azzardare a fare previsioni circa il pubblico degli anni 80?

La fruizione di materiali diversi fra loro (film, telefilm, telenovelas, video, ecc.) in TV, soprattutto con dei ritmi sempre più veloci, che effetti produce sul pubblico più giovane, lo stesso pubblico che gioca per ore con i videogame? Una indicazione importante — ed inquietante — penso ci venga da «Tron», un insuccesso negli USA ed in Europa; ma, al contempo, l'unico film di questa stagione che presenti un aspetto tecnico-estetico notevole (e nuovo): la realizzazione al computer di intere sequenze. E' molto probabile che domani gran parte dei film che vedremo saranno realizzati grazie a questo sistema: può darsi che il pubblico non sia ancora pronto a capire e a gustare una cosa del genere?

---

#### Alcuni appunti per chi inizia

---

E allora, per chi volesse iniziare a lavorare in questo settore?

Innanzitutto, accanto ad un notevole amore per il cinema, ma addirittura prima di questo, dovrebbe esserci uno spirito di servizio che permei questa attività e la ispiri. Poi, parrà semplicistico ma è veramente così, necessita il mettersi vicino ad un esercente (o, meglio, ad un esperto programmatore), prepararsi a dovere, documentandosi, leggendo, cercando di vedere il maggior numero di film possibile, ragionando sopra, magari scrivendo di ognuno qualche cosa, anche solo a proprio uso e consumo, per poi poter scegliere con maggior cognizione.

Si può curare la programmazione di un locale (normale o d'essai) interamente, oppure le proiezioni di un solo giorno alla settimana, o per un solo ciclo. A proposito di cicli va segnalato che, ultimamente, accanto a cicli «a tema» (cioè cicli composti da film che trattano uno stesso argomento), o a personali di registi, cominciano ad essere organizzati anche alcuni, per esempio, sui direttori della fotografia: e questa è una indicazione di strada da percorrere, strada che può riservare delle sorprese notevoli.

Vale forse la pena ricordare a questo punto che però non tutti i film possono passare per una programmazione d'essai, anche se, in questi ultimi tempi, le maglie si sono allargate, e si possono vedere film assolutamente normali (cioè senza particolari aspetti di valore culturale, estetico, artistico, tecnico) nelle sale a denominazione d'essai.

Il rovello maggiore di un programmatista «culturale» si rivela essere, da sempre, l'impossibilità pratica di realizzare cicli che sulla carta (e, prima ancora, nella sua mente) risultino belli ed interessanti, ma nella realtà improponibili per la difficoltà (molte volte per la impossibilità) di reperire le pellicole. Questa impossibilità deriva a volte dalla perifericità delle zone in cui ci si trova ad operare, ma, nella maggioranza dei casi, da un vero e proprio ostruzionismo da parte di talune case di distribuzione nei confronti di proiezioni «culturali» e — ma qui il discorso vale anche per la normale programmazione — nei confronti delle sale diocesane. A ciò si aggiunga la richiesta, sempre più forte, di un pagamento della pellicola a percentuale sugli incassi (a volte addirittura il 40 per cento), oltre che, ben inteso, la cifra fissa di noleggio.

Tra gli strumenti ed i materiali presenti sul mercato per facilitare il lavoro di programmatore vanno ricordate soprattutto le

schede ed i giudizi che sistematicamente pubblica il Centro Cattolico Cinematografico: guida sicura e insostituibile, oltre che unica, anche se a volte seriamente limitativa, specie se ci si trova a curare la programmazione di una sala diocesana.

Per poter svolgere questo servizio è opportuno operare all'interno, o avvalersi dell'aiuto di strutture e associazioni già da tempo operanti nel settore: come CGS, ANCCI, FICC ecc., le associazioni di cultura cinematografica, la FICE (Federazione italiana cinema d'essai), il FAC (Film d'arte e cultura), le sale della comunità.

Particolare attenzione deve essere indirizzata alla conoscenza del pubblico della sala ove si opera, dal quale possono anche venire utili indicazioni: questo anche per non finire a programmare solo i film che piacciono a livello personale (gravissimo errore che molti commettono).

Ed infine il problema di fondo: esiste, sì, pubblico differenziato (diverse città, diverse zone, diverse sale...), ma, a mio avviso, la politica da perseguire dovunque (probabilmente, a lungo termine, la politica vincente) si concretizza ancora soprattutto nello spingere a poco a poco il pubblico ad una «acculturazione» e ad un affinamento di gusti e di sensibilità, specie ora che, sia contenutisticamente che esteticamente, l'uso inconsulto ed acritico della Televisione ha operato e sta operando notevoli guasti.

---

#### NOTE:

<sup>1</sup> Mi riferisco soprattutto alla situazione di Roma. Al recente seminario della FICE (Federazione Italiana Cinema D'essai) «Le sale d'essai e il cinema degli anni 80», sono stati resi noti i risultati di un'indagine condotta a Milano, dai quali si evince che gli spettatori delle sale d'essai mostrano qualche tendenza alla crescita. Lo scorso anno gli spettatori dell'essai sono stati fra i 5 e i 6 milioni, pari al 2,5-3% dell'intero mercato.

<sup>2</sup> In Italia, nel 1982, risultano operanti 7726 sale cinematografiche (delle quali solo 3407 hanno funzionato per oltre 121 giorni dell'anno), con circa 200.000.000 di presenze, per una frequenza media per abitante di 3,5. Nel 1956, anno di massima espansione, in Italia operarono 10.629 sale, con 819.000.000 presenze per una frequenza media di 16,8 (da «Cinema d'oggi», 4.5.83).

<sup>3</sup> Tabella dei film presentati nelle prime visioni delle 16 città capozona, e dei film di nazionalità italiana.

# “L'ELIA COMINI” DI TREVIGLIO

in collaborazione con la Biblioteca Civica  
per un servizio culturale nel territorio.  
In rassegna «una storia del Cinema».

**Alessandro Baccolo**

Il nostro cinecircolo «E. Comini» di Treviglio (Bergamo) ha, da sei anni, aggiunto alle sue già collaudate esperienze di «cineforum» per adulti e per studenti (con rassegne adatte a scuole medie e a scuole superiori), una preziosa rassegna annuale dall'ambizioso titolo di «Storia del Cinema».

Tale esperienza è stata realizzata in collaborazione con la Biblioteca Civica di Treviglio nell'ambito degli interventi programmati sul territorio per promuovere iniziative culturali di un certo rilievo. Anima dell'iniziativa è stato, fino all'anno scorso, don Gigi Di Libero (ora missionario in Bolivia, a dirigere un Centro della Comunicazione Sociale). Al suo fianco e con la sua valida guida si è impegnato il «gruppo giovanile» che ha scelto, con il CGS, un particolare interessamento ai problemi dell'animazione socioculturale attraverso la proposta di «cineforum» qualificati.

## Sei capitoli di storia del cinema

Argomenti trattati negli incontri di questi sei anni — incontri di regola tenuti nei mesi di marzo-aprile con cadenza settimanale — sono stati i seguenti:

**1978: Autonomia del linguaggio filmico dalle avanguardie storiche al surrealismo.** (10 incontri)

Film presentati: *Amor Pedestre* di M. Fabre (1914); *Polidor ruba l'oca* e *Primo abi-*

*to di Polidor* (1912) di F. Guillaume; *Le due gemelle* di Cines (1908); *Nel regno di nettuno* di G. Méliès (1903); *La guerra e il sogno di Momi* di S. De Chomn (1914); *Ma l'amor mio non muore* di M. Caserini (1913); *Cenere* con Eleonora Duse (1916); *L'âge d'or* di L. Buñuel (1930); *Le ballet mécanique* di F. Léger (1924); *La Pianola* con S. Laurel e O. Hardy (1932); *Il monello* di Charli Chaplin (1920); *Nosferatu il vampiro* di F.W. Murnau (1922); *Piccolo Cesare* di M. Le Roy (1931); *Un cappello di paglia di Firenze* di R. Clair (1927); *Il prato di Bezhin* di S.M. Ejzenstejn (1937); *Il gatto pazzo e le saette* di P. Sullivan (1933); *Due uomini e un armadio* di R. Polanski (1958); *Film* di A. Schneider (1965); *Le sang d'un poete* di J. Cocteau (1930).

**1979: Dall'espressionismo ad Hitler nel cinema tedesco.** (8 incontri)

Film presentati: *Der Golem* di Wegener (1915); *Il gabinetto del dottor Caligari* di Mayer-Wiene (1919); *Ombre, un'allucinazione notturna* di Robinson (1922); *Il campo del diavolo* di Murnau (1923); *Berlino, sinfonia di una grande città* di Ruttmann (1927); *Una donna nella luna* di Lang (1929); *L'opera da tre soldi* e *La tragedia della miniera* di Pabst (1931).

**1980: Gli anni '20 del cinema sovietico** (5 incontri)

Film presentati: *La linea generale* di S.M. Ejzenstejn (1927-1929); *La madre* di V.



Pudovkin (1926); *Ottobre* di S.M. Ejzenstejn (1927); *L'uomo con la macchina da presa* di D. Vertov (1929); *La terra* di A. Dovgenko (1930).

**1981: Buster Keaton e gli altri.** (4 incontri)

Film presentati: *La legge dell'ospitalità* di B. Keaton (1923); *Fatty portalettere* di R. Arbuckle (1918); *La palla n. 13* di B. Keaton (1924); *Siate mia moglie* di M. Linder (1924); *Come vinsi la guerra* di B. Keaton (1926); *Charlot conte* di C. Chaplin (1916); *Io e l'amore* di B. Keaton (1929); *Film* di A. Schneider (1965).

**1982: Carl Theodor Dreyer.** (4 incontri)

Film presentati: *La passione di Giovanna d'Arco* (1929); *Dies irae* (1943); *Ordet* (1955); *Gertrud* (1964).

**1983: Jacques Tati.** (4 incontri)

Film presentati: *Le vacanze del signor Hulot* (1953); *Mio zio* (1958); *Play time* (1968); *Il circo di Tati* (1974).

---

### Una scuola di critica e di buon gusto

---

A chi considera il quadro complessivo di questa nostra «programmazione» sessennale, risulta evidente che non abbiamo avuto la presunzione di compiere un organico ed esaustivo cammino di rivisitazione del campo vastissimo della storia del cinema. L'intenzione nostra è stata — ed è tuttora — quella di «esplorare» questo territorio, sconosciuto, o quasi, a moltissimi, attraverso una ricognizione, su tracciati diversi (tematiche, movimenti, registi, ecc.), di alcune testimonianze cinematografiche di significato emblematico; ma con il gusto della ricerca e della scoperta fra ciò che non è certo facile da reperire...

Infatti alcune delle rassegne indicate sono state rese possibili perché siamo stati sostenuti dall'organizzazione della Cineteca Italiana di Milano in stretta collaborazione con la Regione Lombardia, Assessorato ai beni e alle attività culturali. Fra l'altro abbiamo così sperimentato direttamente l'importanza e l'utilità di certe strutture e organismi di servizio pubblico che ci permettono di venire a contatto con dei veri tesori che la storia del cinema ha collezionato!

Affermano P. Rotha e R. Griffith nella loro «Storia del Cinema» (Einaudi, 1964):

«...Si può considerare lo sviluppo del cinema da tre diversi punti di vista: scientifico, commerciale ed estetico. Il primo riguarda il progresso meccanico del mezzo filmico e delle sue caratteristiche tecniche.

Il secondo considera la sorprendente evoluzione del cinema come industria. Il terzo, invece, studia i progressi compiuti dal cinema, dalla sua nascita ad oggi, come mezzo di espressione drammatica, nell'ambito dei suoi limiti specifici» (pag. 43).

Naturalmente, nel cammino di questa nostra esperienza, non abbiamo potuto approfondire in modo adeguato questi tre possibili itinerari; però, attraverso i filmati visti e le riflessioni connesse, ci sono state offerte numerose suggestioni per una concreta ricostruzione storica soprattutto sulla linea dell'elemento «linguistico-espressivo» del cinema e della sua relativa autonomia artistica.

Ogni proiezione è stata sempre metodicamente accompagnata da «scheda» di presentazione e di documentazione critica, veramente utile — a detta dei partecipanti — per l'approfondimento degli argomenti proposti. Determinante poi è sempre stata, per cinque anni, la conduzione magistrale del dibattito da parte di don Gigi Di Libero, esperto cinematografico ed animatore impareggiabile delle nostre serate di studio.

Abbiamo l'impressione che il pubblico «fedele» abbia in questi anni veramente maturato una buona capacità di lettura critica dei film, affinando sensibilmente il suo gusto estetico e la conoscenza storica del linguaggio filmico.

---

### Per un servizio culturale al territorio

---

Ma perché sono state proposte rassegne cinematografiche così «selezionanti» nei confronti del pubblico?

Innanzitutto esperienze di questo tipo non erano, a nostro parere, mai state effettuate nella realtà trevigliese. Era necessario, per noi, provare... nella convinzione che certe attività, quasi sempre relegate nell'ambito delle grandi città, potessero trovare dignitoso spazio anche nel nostro territorio. La collaborazione realizzata fra la Biblioteca Civica e il «CGS Comini» ha dato modo di sperimentare in concreto come possa crescere, se ci si impegna, la mentalità del «servizio culturale al territorio».

Ci siamo convinti in molti che è tuttora

possibile fare della buona cultura anche in aree non favorite ove ci sia volontà di lavoro e servizio, una certa professionalità e un saggio dialogo con quelle strutture pubbliche spesso ignorate o sottovalutate che possono fornire preziose documentazioni e stimoli di cultura. In secondo luogo poi, senza lasciarci sommergere da sentimenti nostalgici o da viziato romanticismo, a noi sembra che sia vitale, per il cinema stesso, anche se e soprattutto oggi, tenere forti collegamenti con il passato. Con l'invasione dei computers anche il cinema sta per subire trasformazioni radicali... C'è quindi il grosso rischio di trascurare con facilità quella prospettiva di continuità in cui si è realizzata la storia

del cinema. Recuperare perciò concretamente un'identità storico-cinematografica ci permette una più completa formazione critica dandoci insieme la consapevolezza dei limiti espressivo-comunicativi dell'arte filmica. Attraverso la memoria il cinema deve tenere stretti i valori più autentici del suo linguaggio comunicativo che possono certo rilanciarlo anche negli anni duemila.

Ispirandosi a queste considerazioni, che nel gruppo sono ampiamente condivise, il nostro cinecircolo si propone di continuare — rinnovandolo nei termini più opportuni — questo «servizio» concreto e impegnativo sul territorio, anche nei prossimi anni.

---

## Fotografia

---

**1. DIMITRI, il clown del Canton Ticino.**

«Divertire non distrae dalla vita, ma sdrammatizza la sua pesantezza e parzialità...». (Servizio a pag. 27).

**2. STREAMERS di Robert Altman.**

«Sei personaggi in cerca d'orrore. L'orrore: quello, in prospettiva, della guerra...». (Servizio a pag. 53).

**3. NEVER CRY MOVIE, di Carroll Ballard.**

«Se l'armonia natura-animale-uomo viene rotta, è solo per colpa dell'uomo...». (Scheda a pag. 51).

**4. UNDER FIRE (Sottotiro), di Roger Spottiwoode.**

Il cinema politico Americano approda a Managua... tra sandinisti e le violenze insensate della dittatura di Somoza. (Servizio a pag. 53).

**5. PRENOM: CARMEN, di Luc Godard.**

Vincitore del Leone d'oro di Venezia '83. Il film non meritava il premio. Forse la giuria ha premiato l'autore, significativo nella storia del Cinema.

**6. BREATHLESS (All'ultimo respiro), di Jim McBride.**

«Un gioco talmente assurdo da risultare, se non affascinante, certamente personalissimo». (Servizio a pag. 52).

**7-9. SEMPLICEMENTE DONNA.**

Il recital realizzato a Chiari dalla Compagnia Giovanile l'Alveare. (Notizie a pag. 5).

In copertina: **Ragazzina india** di Huanguachie, Regione del Cotopaxi (m. 4.000). (Fotografia di Pietro Forno).









# PROFESSIONE TV

## 5. SPEAKER E ANNUNCIATRICI

Memoria, riflessi pronti, comunicativa, un parlare fluido e anche cultura: queste le doti necessarie.

**Tarquinio Maiorino e Elena Amicucci**

Annunciatore, presentatore, speaker, conduttore, animatore, intrattenitore, lettore, al maschile. Al femminile, invece, le denominazioni diventano più civettuole, quasi confidenziali: «signorina buonasera», «fidanzata di tutti», «speakerina» e così via. Quale di questi termini si adatti di più alla figura di quel personaggio che nei vecchi tempi della radiotelevisione doveva solo stare attento a pronunciare con buona dizione — gli uomini con faccia compunta, le donne con accenni di sorriso, ma non troppo — notizie e comunicati all'insegna della «impersonalità», resta ancora oggi un mistero. Varie volte, nel corso di questa inchiesta, abbiamo sottolineato il mutare dei tempi e dei modi anche nel mondo dell'«industria delle immagini». Ma se ciò è vero per il cameraman, per il regista, il montatore, lo è forse di più per questi personaggi che continuano a rappresentare il primo volto dei programmi quotidianamente trasmessi. E in qualche misura (magari meno di quanto vorrebbero) si sono emancipati, hanno acquistato margini di intraprendenza e di autonomia, hanno scoperto di possedere una personalità e cercano giustamente di valorizzarla.

L'ingrediente numero uno della loro professione può essere riassunto in un vocabolo: comunicativa. Scherzosamente, qualcuno afferma che le origini del mestiere possono addirittura risalire a quell'istituzione che ancora sopravvive in alcuni paesi del Mezzogiorno d'Italia e che si chiama «banditore». Limitandosi all'ultimo mezzo se-

colo di storia radiotelevisiva, è avvenuto qualche volta che un annunciatore si sia guadagnato una celebrità di lunga durata per il carattere particolarmente drammatico di una notizia letta al microfono: Giovambattista Arista, per esempio, fu lo speaker dell'Eiar che alle dieci di sera del 25 luglio 1943 annunciò agli italiani la caduta del fascismo. Oppure il russo Levitan, annunciatore di Radio Mosca delle grandi occasioni, che il 30 aprile 1945 comunicò con enfasi la conquista sovietica di Berlino e, parecchi anni più tardi, nel 1957, informò il mondo del fortunato lancio del primo Sputnik.

Nella routine quotidiana di via Teulada e degli altri centri di produzione radiofonica e televisiva, i compiti degli annunciatori sono molteplici: annunciare o presentare uno spettacolo, leggere notizie nei giornali radio e nei telegiornali, prestare la propria voce per il commento ai filmati, doppiare il parlato originale e via dicendo. La svolta delle mansioni è stata accentuata dall'avvento della Terza Rete televisiva. In genere, per esempio, gli annunci che procedono e seguono le trasmissioni vengono fatti dalle famose «signorine buonasera», ma nella Terza Rete anche gli uomini presentano al pubblico i programmi della giornata. Sempre questa rete non ha annunciatori e annunciatrici fissi, ma cambia ogni settimana e spesso si avvale anche di attori. Gli annunci sono poi raccontati al pubblico dallo stesso speaker o dalla speakerina seduti in poltrona, come già avveniva negli studi di «Antenne 2» francese.

Da tempo le annunciatrici televisive chiedevano di adottare questa soluzione, ma le ridotte dimensioni dello studio di via Teulada riservato agli annunci non l'hanno reso possibile. La Terza Rete, che a Roma ha un solo studio in via Cortellazzo, dirama da quello tutta la gamma delle sue trasmissioni.

Il lavoro dell'annunciatore richiede memoria, prontezza di riflessi, comunicativa, lingua sciolta, cultura. Bisogna parlare al pubblico evitando il più possibile di leggere, ma sempre restando consapevoli di ciò che viene letto. Gli imprevisti sono sempre in agguato e durante la trasmissione bisogna inoltre essere pronti a intervenire per coprire eventuali «buchi» o per rimediare a «incidenti tecnici». Non basta dunque leggere un testo con buona dizione (anzi, alla dizione si bada meno che una volta) ma bisogna soprattutto «interpretarlo». Per dare l'intonazione giusta: fra la notizia del crollo di un ponte e la pubblicità di un dentifricio, la gamma di sfumature è vastissima.

L'abbigliamento e la pettinatura di quanti appaiono sul video devono essere sempre curati, di buon gusto e alla moda. L'annunciatrice, in particolare, non è una diva e non ha quindi l'obbligo di «presentarsi» nelle case dei teleutenti con indosso abiti troppo sfarzosi o troppo audaci. Abbiamo detto che le «signorine buonasera» si sono emancipate. Alcune presentano trasmissioni, ogni giorno, a turno, leggono l'oroscopo e le previsioni del tempo. Conducono alcuni programmi soprattutto per i ragazzi e, da qualche mese, leggono le notizie nei telegiornali della notte, prerogativa che, in passato, era riservata agli uomini. Alla radio gli speaker dei due sessi leggono anche i comunicati pubblicitari.

Fino al 1967, tanto al giornale radio che al telegiornale, tutte le notizie venivano lette dagli speaker, mentre i giornalisti si riservavano di intervenire solo per commentare i fatti del giorno. Ad un certo punto la situazione è cambiata e oggi chi scrive la notizia può avere anche il compito di raccontarla al pubblico. Alcuni annunciatori se ne lamentano e sono anche insoddisfatti di vedersi adoperati — in qualche caso — più che altro come voci «fuori campo».

Alla radio, invece, lo spazio è maggiore. Notiziari a parte, c'è la possibilità di condurre trasmissioni musicali tipo *In Concert!*, *Hit Parade* e altre. C'è anche, in mol-

ti casi, un riconoscimento di «firma». Se a un annunciatore è affidata la lettura di alcune notizie nei giornali radio, il nome viene detto con la formula «collaborazione al microfono di...». Alla TV lo speaker si distingue dal giornalista perché sulla sua scrivania appare il nome. Nel mondo del video, le donne sono in maggioranza, ma non sempre si tratta di dipendenti in organico. Parecchie vengono chiamate di volta in volta a prestare la loro opera in determinati programmi, dopo essere state selezionate attraverso provini e sempre seguendo schemi tradizionali: per una trasmissione adatta ai bambini si cercherà la ragazza «acqua e sapone», per un programma serale si punta spesso su un tipo di avvenenza, ma per famiglia. Quasi tutte le rubriche poi fanno leggere il sommario a una ragazza sorridente, quasi a invogliare il telespettatore anche più distratto.

Da un po' di tempo alla TV ci sono anche annunciatrici che non parlano, soprannominate «le mute dei vortici». Sono quelle ragazze che si alternano alla Seconda Rete TV disegnando freccette e linee ondulate sulla lavagna delle previsioni del tempo. A volte la voce fuori campo che legge le condizioni atmosferiche appartiene a uno speaker uomo. Valanghe di lettere del pubblico sommergono ogni giorno le annunciatrici sia radiofoniche sia televisive. Spesso contengono le confidenze dei telespettatori, dichiarazioni d'amore e magari il rimbrotto di chi protesta perché l'oroscopo non è risultato veritiero. La popolarità c'è per tutte, in una forma di divismo casareccio che ha sostituito il grande divismo delle star cinematografiche.

---

#### Come si diventa e quanto si guadagna

---

Per lavorare alla Rai occorre sottoporsi a un provino inviando alla Direzione del Personale (viale Mazzini 14 Roma) una domanda con il proprio curriculum e una fotografia.

Una selezione particolare è indispensabile per essere assunti in pianta stabile. È richiesto inoltre il diploma di scuola media superiore. Una scuola per annunciatori non esiste, ma è necessario seguire un corso di dizione, magari sotto la direzione di un attore o di un'attrice, scegliendo preferibilmente quelli che insegnano nelle scuole di recitazione (Accademia di Arte Drammatica, Centro Sperimentale, ecc.). È importante avere una voce dal



timbro gradevole, parlare un buon italiano senza inflessioni dialettali e, per la televisione, possedere una bella presenza. Altre qualità indispensabili sono nervi saldi e prontezza di riflessi per fronteggiare eventuali imprevisti. I modelli a cui ispirarsi, d'altronde, li abbiamo sotto gli occhi; basta accendere il televisore o la radio e ripassare giorno per giorno la lezione.

Lo stipendio non è elevatissimo, ma nemmeno basso dato che il guadagno base con il recente conglobamento della contingenza è intorno alle 670 mila lire mensili. Le annunciatrici televisive, inoltre, ricevono un'indennità vestiario di 33 mila lire al mese, con cui devono pagare anche il parrucchiere (la Rai provvede ai prodotti per il trucco). Il lavoro straordinario viene pagato a parte. Speaker e presentatrici che lavorano saltuariamente vengono retribuiti con «cachet» che variano secondo il tipo di prestazione. Fuori della Rai c'è anche lo sbocco delle televisioni private, con retribuzioni in genere alquanto più modeste.

Si può guadagnare bene, invece, prestando volto e voce per short pubblicitari (non è consentito ai dipendenti Rai) o ancora presentando sfilate di moda, manifestazioni, serate, leggendo poesie nei circoli culturali. Qualche volta il lavoro di annunciatrice può essere un trampolino per cinema e teatro oltre ad aprire grosse possibilità nel campo del doppiaggio.

---

#### **I pro e i contro**

---

I turni di lavoro sono abbastanza impegna-

tivi. Alla radio cominciano alle sei del mattino e terminano verso mezzanotte, naturalmente secondo turni a rotazione. In televisione si lavora nei giorni feriali dalle 11 e 30 e in quelli festivi dalle 9 e 30 fino al termine dei programmi. Per cui c'è l'obbligo di timbrare il cartellino.

La grande notorietà che proviene da questo tipo di lavoro ha ripercussioni, non sempre del tutto piacevoli, sulla vita privata. Gli «angeli del video» sono un facile bersaglio per fotografi e cronisti in cerca di notizie rosa; per non contare poi lo stress psicologico che deriva dalla necessità di apparire sempre sorridenti e di buon umore, oltre che dal fatto che l'annuncio è sempre in presa diretta. Nemmeno nelle poche rubriche registrate come le previsioni del tempo e l'oroscopo ci si può permettere il lusso di sbagliare, perché il tempo disponibile è ridottissimo.

L'orario di lavoro è mobile: occorre però essere sempre ben truccate per eventuali annunci di emergenza.

Poi i vantaggi: alla Rai il lavoro e lo stipendio fisso costituiscono sempre un motivo di tranquillità insieme con la sicurezza che anche quando il ruolo di annunciatore o di annunciatrice finirà, sarà sostituito da un altro impiego all'interno della azienda. La professione, inoltre, garantisce un «glamour» certo impensabile in qualsiasi altra attività dipendente.

Per i liberi professionisti esiste poi la possibilità di alti guadagni in breve tempo, ma con tutti i rischi connessi ad una professione che, specialmente per le donne, è condizionata dall'avvenenza.

# UN SOGGETTO TEATRALE E CINEMATOGRAFICO

Un nuovo concorso a premi indetto a tutti, ma specialmente ai giovani

## IL VEGLIONE

**Soggetto teatrale e/o cinematografico di Paolo Baldisserotto**

In casa di Matteo Levi, grosso industriale di origine ebrea, si dà un party. Sono le 10,00 di sera e fervono i preparativi per il super-veglione. Il patron e organizzatore del party ripassa con Matteo la lista degli invitati, costantemente interrotti dalle cameriere Marta e Maria, dal cuoco, da telefonate e telegrammi.

Non tutti gli invitati hanno accettato: da Las Vegas a Pechino telefonano le loro comiche disavventure. Matteo Levi va su tutte le furie e ordina al patrón: «Va' per la strada e porta dentro tutte le persone che trovi!».

Squilla il campanello della porta ed entrano quelli del complesso jazz che dopo una confusione terribile partono con un triste blouse. Il figlio più grande di Levi si avvicina al padre e gli ricorda la partenza di suo fratello: in giro per il mondo con la moto, da anni, senza dare notizie di sé.

Ma arrivano gli invitati in gran foggia, come una passerella di moda: Epulone, il Maestro, Pietro, Giacomo e Jonny amici del maestro, Prister Memory il par-roco. Convenevoli dei padroni di casa. La fiumana si espande per le sale con libertà e sussiego. Le cameriere Marta e Maria offrono un aperitivo. Maria si sofferma troppo col Maestro e si prende delle «parole» da Marta, la quale nella foga del servizio versa bicchierini sul vestito della gente. Il cicalaggio e il caos è ancora contenuto.

Sbattuti dentro dal patrón, arrivano tre strani individui. Gli occhi di tutti sono per un istante su di loro. Matteo chiede spiegazioni al patrón. «A quest'ora di notte in città non ho trovato che questi! Uno è un barbone e si chiama Lazzaro, l'altro è Maddalena la più famosa del quartiere e l'altro è Luca, quello della discoteca».

Maddalena rimane sola in un angolo a fumare, Lazzaro comincia a chiedere cento lire alla gente, Luca partecipa alla festa ma con le cuffie stereo e il registratore. Epulone discute con Lazzaro, poi lo prende a pedate, senza farsi accorgere dagli altri e lo manda fuori dalla porta: «Crepa»!

Matteo Levi annuncia a tutti gli ospiti l'imminente arrivo della nipotina di ritorno dal viaggio di nozze. La cosa è sempre sottolineata da un brindisi, dalla musica del complesso e dagli evviva. Matteo passa da un gruppetto all'altro dicendo solo luoghi comuni: «Fate come foste a casa vostra!» evitando accuratamente Maddalena.

Squillo alla porta: arriva in un turbine bianco la nipotina e il marito. Lo scintillio cresce come pure l'atmosfera di festa. Il patrón e l'organizzatore del party chiamano a tavola gli invitati: un macello, per i posti! Spostamenti continui per i posti migliori. Finalmente la pace.

Le cameriere e il cuoco riescono a servire il pranzo. Solo Maddalena è in disparte, discriminata. Brindisi iniziale di Matteo che si onora degli ospiti e soprattutto del Maestro. Continua la comica della buona educazione. «Ma scusi, lei si è preso il pezzo più grande; la buona educazione non ci insegna così» «Ah, già, è vero! E lei cosa avrebbe preso al mio posto?» «Il pezzo più piccolo!» «E allora non c'è l'ha anche adesso?» (Epulone)

Applausi per il cuoco. Squilla il campanello. Si fa silenzio. Appare alla porta il figlio più giovane di Matteo. Urlo di gioia del padre e abbracci e baci. «Lo sapevo che saresti tornato! Ho aspettato per tre anni questo momento... se fosse viva ancora tua madre... Tutto è passato: facciamo festa!» Commozione e gioia di tutti.

Restano soli i due fratelli. Si fronteggiano con lo sguardo duro. Il più vecchio gli rinfaccia questi anni spesi nella droga, nel gioco, con le donne. «No, fratello, non parlare così. Tu non sai il vuoto e la paura che ho dentro. Tu qui avevi una casa, un affetto. Tu non puoi capire la solitudine di chi se ne va...».

Il papà abbraccia tutti e due e li riporta alla festa. «Ricominciamo, insieme, figli miei!» Musica di festa.

Durante la baraonda, Epulone si sente male, cade a terra. Pian piano si accorgono di lui. Si ferma la musica. Ordini concitati. «Telefonate all'ambulanza. Urgente al pronto soccorso!» Commento di tutti: «Ha mangiato troppo».

Si risiedono a mensa. Matteo fa fare il silenzio e chiede al Maestro la sua parola. «Discorso! discorso!» «Se siete contenti, vi racconterò una parabola». «No, basta parabole, siamo stufi» «Bene, allora facciamo i cartoni animati». Un applauso di gioia. Pietro, Giacomo e Johnny proiettano sulla parete bianca di casa il filmato. L'inferno è un posto dove si muore di fame davanti ad una tavola imbandita perché le posate sono lunghissime e ognuno, pensando solo a sé, non arriva a portare il cibo alla propria bocca. (Comiche a volontà!) Il paradiso invece è tale e quale, ma la gente gode di ottima salute perché ognuno, pensando agli altri, riceve il cibo. Con le posate lunghe ognuno a turno dà da mangiare agli altri. Termina la proiezione. Si riaccendono le luci. Tutti rimangono scossi.

Durante la proiezione il Maestro si siede vicino a Maddalena e mangia la torta con lei. Quando si riaccendono le luci della sala, Maddalena piange appoggiata alla spalla del Maestro. Matteo decide di dar via tutti i suoi soldi e si meraviglia che il Maestro stia con quella donna.

«Bravo Levi! Ma non basta. Vedi, questa donna ha dato molto più di te. Chi dona i suoi soldi, dà quello che ha. Ora questa donna mi ha dato quello che è: la sua squallida vita di pianto. Chi dà quello che possiede fa già molto, ma chi dà se stesso, dà tutto!».

«Cosa devo fare allora, Maestro?».

«Seguirmi».

Piano piano, dopo la proiezione, molti dormono, caduti dal sonno e dal vino. Il Maestro rimane solo con pochi amici. Bussa alla porta Lazzaro e viene accolto subito a mensa. La sala sembra un silenzioso casino. Luci rosse e blu. C'è chi dorme, chi fa all'amore, chi si buca.

E' quasi l'alba. Il Maestro fa un patto con i pochi amici. Inizia un lungo discorso. «Come si fa a cambiare il mondo? Così, uniti tra noi per amare tutti. Io sarò con voi sempre se vi amate».

Domande di chiarimento vengono rivolte al Maestro e la rappresentazione si traduce in dibattito senza dar da vedere che è finita.

---

## DIETRO IL QUADRO

Soggetto cinematografico di Umberto Pessina

A tutti coloro che, sparsi in ogni angolo del mondo, ammirano la genialità dei miei quadri affido questo documento, scritto di mio pugno, nel mio studio al lume di candela, affinché possano, se lo vogliono, amare, insieme alle mie opere, la mia persona.

Se non mi ammireranno non potrò biasimarli, ma non vedranno mai più un mio lavoro!

Se mi ammireranno dipingerò solo per loro!

Se rimarranno indifferenti li ucciderò!

Ho 33 anni, sono un pittore di fama mondiale, la sfortuna farà di tutto affinché io passi alla Storia dell'Arte, ho tanti di quei soldi da trovarli inutili, anzi ingombranti.

I critici d'«arte» dicono dei miei quadri: «...ed estrinsecano l'ancestrale paura dell'essere, archetipo della totalità, fugata, in superficie, dall'immersione nel continuo divenire degli oggetti pensanti e non ma, trasparente nelle più recondite profondità dalla prospettiva incolore di un timbro prospettico che l'infinita scala ignea, inzuppata d'acqua, porta all'onnipotenza passando per il marcio nonché...»

I critici sono artisti falliti.

Chissà quanta gente m'invidia: «Guarda! E' Luca Ezis, il pittore, il genio!».

Che fesserie, e pensare che odio dipingere e: vorrei fare l'insegnante di Educazione Fisica. Odio la luce, i colori, il mare, gli uomini; amo il buio, sopporto la luna, reggo il nero, tollero la monotonia, venero le donne.

Non vorrei essere mai nato! Tutti ammirano l'artista, ma nessuno sa cosa c'è dietro il quadro, dentro Luca Ezis.

C'è un uomo in età matura ma che ha sempre bisogno del papà; un uomo che viene assalito da un'angoscia terribile se deve camminare per strada; un uomo che sviene dal terrore se deve prendere un autobus, un treno, una bicicletta, una moto, un uomo che non mangia risotto, non indossa maglioni rossi, non si lava i denti, non dorme che nel suo letto... e tutto questo per un'inspiegabile paura. Cambierei la mia vita di «genio» con quella di una persona normale.

Perché sono così diverso dagli altri? Perché mi sento proprietà di qualcuno, ma non so di chi?

Perché sono un bambino di 33 anni? Perché non sopporto la gente? Perché desidero una compagna e non la voglio? Perché sto male, pur stando «bene»?

Sì, lo so. Sono nevrotico. Fobie, ansie, paure, angosce, terrore non sono altro che l'espressione simbolica di un conflitto di origine psichica i cui natali vanno ricercati nella mia infanzia. Lo dice il dizionario e anche il mio psicanalista.

Mi terrorizza il fatto che qualcuno possa sapere di me, ma sento l'impulso a gridare al mondo la mia sofferenza.

Quest'estate una persona ha capito.

Stavo passando un periodo di vacanza in un paesino di 300 anime sulle Dolomiti... naturalmente con il papà e anche la mamma.

Lì nessuno sa che sono Luca Ezis, il pittore. Posso fare il maleducato, l'aggressivo, il giovane attempato in cerca di bravate adolescenziali, posso dire parolacce, parlare in dialetto, posso anche camminare: camminare è la più bella invenzione che la natura abbia partorito!

Quella sera ero seduto vicino ad una piccola sorgente; l'odore delle stalle impregnava l'aria e la luna stranamente mi sorrideva. Da lontano giungeva l'eco di un canto. Troppo forte era la voglia di unirmi al coro. Mi alzai, raggiunsi quei cinque ragazzi. Avrei voluto sparire, ma oramai ero là. Cantai con loro, suonai un brano alla chitarra, mi sembrava un sogno, ero quasi libero, ma, quando mi accorsi che avevano tutti 18-20 anni, mi allontanai con la scusa di voler meglio vedere una luce in fondo alla valle. Daniela, una del gruppo, si alzò e mi seguì. Mi vide mentre stavo piangendo appoggiato ad un albero. «Cos'hai?» mi chiese.

«Ho 33 anni e non è degno della mia età star qui con voi di vent'anni. Alla mia età si è sposati, si ha famiglia, un lavoro serio, si sa stare al mondo».

Daniela strinse le mie mani tra le sue e, con molta tenerezza, mi disse: «Tu non sai chi sei». Da quel momento una ragazzina di diciotto anni mi riempì totalmente. La mattina mi alzavo, andavo a chiamarla, si faceva la spesa insieme, si parlava, ci dicevamo i nostri sentimenti, i più profondi.

Avevo trovato, per la prima volta, un'amica che mi aiutava a scoprire le mie stupende bellezze. Stavo bene, ero sempre Luca Ezis, ma rifatto, ricostruito, diverso. Ero felice.

Daniela, così minuta e fragile nel corpo quanto profonda nella razionalità e desiderosa di vivere con se stessa per gli altri, sembrava l'incarnazione di uno dei tanti eterni sogni dell'uomo.

Gli altri della compagnia vedevano male la nostra amicizia.

E pensare che non l'ho mai nemmeno baciata.

No, non ero innamorato, fu lei a farmelo capire. E il mio, un fuoco da quindi-cenne. Ma cosa vuol dire amare? Un giorno decidemmo insieme di compiere l'ascensione di una magnifica guglia ai piedi di uno dei più bei gruppi dolomiti. Si trattava di un enorme sasso, una parete di 90 metri di roccia battuta da un sottile ma continuo vento di scirocco, sempre in ombra, qualche passaggio di 5°. Da giovane, 10 o 15 anni fa, l'avevo salito tre o quattro volte, ma allora ero sano di mente e allenato nel fisico.

Senza dubbio fu da incoscienti quell'arrampicata, ma tale era la freschezza e l'entusiasmo del nostro continuo rinnovarsi che ci saremmo trovati in cima a quella guglia con un salto.

Avevamo con cura preparato gli attrezzi e coordinato i compiti. Nel giro di una mattinata ripassai con Daniela tutti i nodi.

In auto raggiungemmo il sentiero che portava al sasso. Camminavamo su quel ciottolato sconnesso, ascoltavo i suoni della natura. Daniela continuava a parlare di Dio, delle sue crisi di fede, del Papa, della possibilità di rifiutare alcuni dogmi pur sentendosi ugualmente Chiesa.

Io non parlavo, ero emozionato al punto giusto, caricato a dovere. Arrivammo ai piedi del sasso e Daniela parlava ancora. Le chiusi la bocca con una mano e le dissi con fermezza: «Adesso andiamo su, io davanti e tu dietro, in cima riprenderai l'argomento e tutto ti sarà più facile». Daniela rimase sorpresa per la mia sicurezza, si rattristò un po' per non aver sfogato i suoi dubbi nelle ciacole, ma fu contenta del mio... sì, del mio coraggio. Non mi resi conto di essere stato così deciso: ero molto concentrato.

Oggi mi sembra inverosimile eppure è stato così.

Qualche passaggio ci diede da pensare, ma salimmo con relativa facilità, poche parole sufficienti a farsi animo. Raggiungemmo la cima come due persone normali. Ci sedemmo a mangiare del cioccolato. Daniela riprese il suo discorso; sta-

volta lasciò stare il Papa, la Chiesa, i dogmi: parlava solo di sé e di Dio. Tirò conclusioni semplici e vere.

Un'arrampicata può cambiare la ricerca del proprio io.

Io guardavo, guardavo fuori, ammiravo le mie mani e il muoversi del mio corpo; mi piaceva ciò che avevo intorno ed io ero bello come la natura che mi circondava.

Baciai la fronte di Daniela, ci abbracciammo: fu una sensazione che non potrò mai dimenticare. Per la prima volta ero riuscito ad aiutare una persona senza sentire il peso del dovere; per la prima volta una persona mi aveva aiutato senza che io mi sentissi umiliato.

Nei giorni seguenti il nostro legame diventava amicizia.

Daniela era contenta di me. Spesso si parlava della mia pittura, del suo amore per l'astrofisica, delle mie fobie, del suo impegno sociale, del mio sentirmi sempre in pericolo, del suo rapporto difficile con i suoi genitori.

Una sera accadde un fatto assai divertente.

Recifammo, tra le antiche vie del paese, il dialogo dal «Canto notturno di un pastore errante dell'Asia» di Leopardi.

Io il poeta, lei la luna, pallida e silenziosa. Poi dalla Bibbia, da Pasolini, da Orwell, da Ungaretti, da Hesse, da B. Russell.

Ci ascoltavano, stupiti, alcuni villeggianti sorpresi.

Capii in quei momenti che Daniela era qualcosa di più di un'amica.

La notte non dormii, quella ragazzina di 18 anni, sempre pronta ad abbracciare con amore l'esistenza, quella donna, espressione vivente della negazione del verso: «E' funesto a chi nasce il dì natale», tormentava il mio cuore: allora si può vivere bene? E la mia follia? Le saprò star vicino? Resisterà alla mia mente tormentata? Sarà forse una droga estiva? E che diritto ho di chiederle di aiutarmi a trovare la mia strada? Quanta e quale strada si apre davanti a noi? Potrei contagiare, renderla ansiosa e nevrotica come me? E mia madre? Che c'entra lei?

Il suo viso mi prende la mente! No! Non esiste! Voglio pensare solo a Daniela! Daniela possedeva se stessa con naturalezza: credo sia un fatto unico al mondo. Ho conosciuto pittori, scrittori, musicisti, operai, casalinghe, studenti, industriali, politici, portinaie, preti, professori, medici, salumieri, disoccupati, ma non ho mai visto nessuno possedere se stesso con la spontanea incosciente naturalezza di Daniela.

Non avrei mai dovuto dirle del mio «amore». La sera che le disegnai i miei sentimenti fu per me una liberazione.

Non ho mai dipinto, disegnato, schizzato figure umane, volti, ritratti.

Dopo aver detto, ma non dato ancora il mio amore a Daniela disegnai un chiaroscuro del suo volto.

Poi fu tutto molto triste. Daniela non si faceva trovare. Obbligai i miei genitori a terminare la vacanza anzitempo; decidemmo di partire a notte inoltrata.

Costrinsi me stesso a fuggire. Ancora oggi non so se l'ho fatto per paura o per Daniela. Una cosa è certa: non sono assolutamente in grado di amare!

La sera, prima di partire, ritornai presso l'albero. L'albero era là, e là stava lei. Piangeva. Mi avvicinai. Le diedi il quadro. Lo guardò. Sorrise. Ci abbracciammo a lungo. Poi ci siamo lasciati. Avevamo capito. Non era possibile vivere insieme. Maledetta la mia mente malata, le mie emozioni enigmatiche...

Non ci siamo più visti. La cerco ogni giorno. Ma questa disumana Milano è piena di gente. Nessuno è Daniela. Ogni giorno telefono a molti: «C'è Daniela?

Io sono Luca, Ezis...».

Spero, un giorno, miracolato nella mente, di ritrovare Daniela.

# FARE RADIO- FARE INFORMAZIONE

L'esperienza di un modo di impostare un programma.  
«Dirette» mensili e «servizi speciali» settimanali.

**Gottardo Blasich**

---

Più per mancanza di allenamento e di stima negli strumenti di comunicazione il tema che viene proposto sembra eludere dal mondo della scuola. Si è insinuato un senso di passività di fronte alla stessa proliferazione di radio locali, che significava iniziativa di un gruppo autonomo, usare di un mezzo a servizio di una comunità precisa, per cui l'ipotesi di poter costruire con i ragazzi un programma radiofonico può suscitare un senso di rigetto e di rifiuto.

Organizzarsi attorno a un tema, raccogliendo del materiale in forma diretta e indiretta, cercare un commento musicale adatto, selezionare il materiale nei limiti di tempo che ci si è imposti per la trasmissione, sono tutti aspetti positivi di una *ricerca espressiva* che dovrebbe stimolare l'interesse degli insegnanti. E la possibilità di avere un mezzo di comunicazione può trovarsi nella stessa scuola, che è dotata di un impianto interno di diffusione, oppure si può far riferimento a una radio locale, che non dovrebbe avere difficoltà a accettare dei programmi su temi specifici e di attualità realizzati direttamente dai ragazzi. E l'indice di ascolto può essere preventivato in maniera di forte gradimento per le famiglie dei ragazzi, per altri gruppi scolastici interessati allo stesso tema, ecc.

Al termine della esposizione i vantaggi dovrebbero risultare più chiari e espliciti.

Non sono in grado di fornire, per mancanza di informazione, un esempio ricavato

dalla scuola. Riferisco l'esperienza di un modo di impostare un programma (e su un tema che è anche tipicamente scolastico, come la Resistenza), sfruttando le indicazioni avute direttamente da due responsabili di una serie di trasmissioni organizzate settimanalmente, Giuseppe Paleari e Luisa Como.

---

## Premesse

---

Occorrono in primo luogo alcune premesse per meglio chiarire il nostro lavoro radiofonico.

La prima riguarda la preparazione professionale di coloro che attualmente curano questo settore.

Non si ha avuto alcuna preparazione specifica sul piano teorico dell'informazione, della comunicazione, e neppure un addestramento a livello giornalistico. La stessa osservazione vale per quanto concerne la esperienza nel settore radiofonico: non si è fatto un lavoro di praticantato all'interno di una redazione radiofonica.

Siamo partiti con un minimo di dotazione strumentale — e la stessa che è rimasta dopo un anno —, con molta disponibilità, una buona dose di fantasia e creatività e tanta volontà di fare.

Il secondo tipo di chiarificazione riguarda il taglio che l'ente locale (per cui i responsabili lavoravano e lavorano) ha scelto di seguire per la messa in onda delle proprie produzioni attraverso una con-

venzione con una radio locale per l'utilizzo degli impianti di diffusione. Settimanalmente viene realizzata una cassetta di 30', relativa agli atti ufficiali comunali (delibere di giunta, e di consiglio comunale); mentre una volta al mese si tiene una trasmissione in diretta con gli stessi amministratori.

In sostanza si tratta di un notiziario strutturato attorno a questi atti ufficiali, senza dare nessun tipo di valutazione, come non vengono dati gli esiti delle votazioni relative all'approvazione degli atti stessi.

Tutto questo riduce molto sia l'aspetto relativo al reperimento delle notizie sia l'ordine di emissione delle stesse. L'articolazione di un notiziario-tipo è la seguente:

— notizie di pubblica utilità, come orari degli uffici comunali, orari di ricevimento degli assessori, ecc.;

— delibere della Giunta Comunale;

— comunicazioni e varie: iscrizioni a un corso di nuoto, iniziative del doposcuola, problemi della mensa scolastica, attività culturali, ecc.;

— attività del Consiglio Comunale, deliberazioni;

— spazio libero agli ascoltatori: argomenti indicati dagli ascoltatori da sottoporre alla attenzione dell'Amministrazione Comunale.

Con il passare del tempo si è visto che con un minimo di attenzione tutta l'attività dell'ente locale costituiva di fatto una fonte inesauribile di informazioni e di notizie. La comunicazione dei bandi di concorso, il provvedimento legislativo riguardante la finanza locale, la meccanizzazione di alcuni servizi, la festa dell'anziano, ecc., come la ricorrenza di festività significative (4 novembre, per es.) o di avvenimenti particolarmente rilevanti in ambito locale (il terremoto del 23 novembre '80), hanno permesso di realizzare una nuova rubrica «servizi speciali» con interviste ad amministratori, funzionari, operatori dei diversi servizi.

Va precisato che da diversi anni, e in modo particolare da parte della biblioteca vengono realizzati costantemente materiali audiovisivi come documentazione di interesse socio culturale effettuati nel territorio. Si era quindi in buon grado stimolati nella raccolta anche di materiale sonoro, che opportunamente organizzato, in

più occasioni ha trovato nelle diverse rubriche radiofoniche un canale distributivo-comunicativo.

L'aspetto più qualificante in un certo senso del materiale radiofonico è costituito dalle «dirette mensili», e in modo particolare dai servizi speciali che sono diventati un appuntamento settimanale.

A questo punto diventa importante entrare nel merito di come si procede alla costruzione/realizzazione di una trasmissione, e in particolare di un «servizio speciale». *Cielo libero* (utilizzando una pubblicazione di poesie-messaggi dal carcere argentino), *Terremoto dopo, per non dimenticare*, *Festa d'aprile*, *8 marzo*, *4 novembre*, sono alcuni titoli dei servizi fino ad oggi realizzati. Ripercorriamo le tappe che ci hanno portato alla messa in onda di un lavoro sulla Resistenza, «*Festa d'aprile*».

### Preparazione del lavoro

Domanda preliminare: «Avete preparato un fascicolo sull'argomento, e quindi sentiremo il risultato sonoro e la trasmissione vera e propria. Il punto di partenza quale è stato per raccogliere il materiale, e quindi quali sono le ipotesi per organizzare il materiale e fissare vari temi sulla Resistenza?».

Risposta: «Tutto questo lavoro va inquadrato in quel progetto che ha avuto inizio con il lavoro sul *4 Novembre*, sia come fascicolo che come trasmissione radio. E questo anche per un intervento più specifico e preciso all'interno delle scuole, e nel territorio, organizzando il lavoro attorno al tema «Costruiamo la pace».

Sul lavoro della Resistenza c'è da premettere alcune cose: personalmente ha interessato in più di una occasione, all'interno delle scuole e con gruppi giovanili.

E qui a Nova si era fatto un grosso lavoro in collaborazione con la scuola, che poi ha portato alla realizzazione di 12 pannelli (cfr. cap. «La Resistenza: scoperta di una realtà e di un modo di lavorare diverso», l'esperienza descritta nel volume *Animazione nella scuola e nel territorio*), ecc. Erano quindi nate alcune riflessioni a titolo personale che mi avevano portato a stendere queste note, dal titolo «Tribunale classe», che riprendeva come schema *l'Istruttoria* di Peter Weiss; lo vedevo come lavoro da fare in piazza, in diretta. Quanto interessava mettere in evidenza, è che a un certo punto è mancata



una educazione, una trasmissione di contenuti alle nuove generazioni, di quella che era stata la Resistenza.

Si trattava di stabilire dove è successo questo fatto, e da parte di chi; quindi un tribunale formato da ragazzi, in piazza, con qualche adulto che stimolasse il dibattito, si interrogavano alcune persone rappresentanti di un certo tipo di classi sociali, e alle quali si rivolgevano una serie di domande. Per es. i genitori che hanno oggi 35 - 40 anni riescono a mala pena a ricordare che cos'è stata la Resistenza; da chi hanno avuto delle informazioni? dai genitori? Secondo lui che cosa è stata la Resistenza, all'interno della storia italiana, anche per chiarire e sfatare determinati miti. C'è chi afferma che la Resistenza è stata una lotta di popolo, o chi sostiene che è stato un movimento di intellettuali...

Già si manifestava la mancanza, con tutta probabilità, della scuola, come istituzione, come centro educativo, nell'aver portato a conoscenza cosa è stata la Resistenza. Ma si trattava anche di recuperare da parte di questo genitore quello che è il vissuto suo personale.

Una domanda poteva essere: può dire dove e come ha saputo quanto ha raccontato sulla Resistenza; cioè quali sono state le sue fonti? Testimoni diretti, il babbo, lo zio, il nonno, oppure altre fonti; un'altra domanda era di un altro tenore: lei, con i suoi figli, ha mai parlato della Resistenza, in quali circostanze? Oppure ribalto la domanda: i suoi figli non le hanno domandato mai nulla sulla Resistenza? E si dovrebbe verificare come per il 4 novembre, che della Resistenza eventualmente si parla il 25 aprile, ma non fa parte di una situazione che viene messa in attenzione, e in modo costante.

E dopo il genitore, si poteva passare all'insegnante di storia, interpellato secondo la sua cultura, ecc.

E questa è un'ipotesi che finora è rimasta nel cassetto.

Un altro tipo di lavoro che si pensava di fare di un montaggio dei materiali dal titolo: «vogliamo sapere», oppure «l'atto d'accusa»; e poteva appunto essere un lavoro di montaggio di materiali di repertorio, una certa cronologia dei fatti, inserendo alcune indicazioni riguardanti l'ambiente di Nova... E questa ipotesi prendeva sempre più piede; venivano fuori però altre due ipotesi: una era quella di impostare una sceneggiatura sul tipo di *Un granello di*

*sabbia*, un libro scritto da un partigiano, abbastanza interessante, e che spiega anche gli aspetti più conosciuti dei partigiani, la lotta sulla montagna, rappresaglie, ecc., e diventa maggiormente interessante il racconto autobiografico, perché questo partigiano viene catturato, e vive sempre sul filo del rasoio: lo uccidono, non lo uccidono? e rischia dopo la tortura di svelare i compagni di lotta; con la conseguente domanda che egli si fa: è meglio che mi uccida, a questo punto, non soffro più, io, non soffrono gli altri. Ma se mi uccido, è come se dessi una vittoria in più agli altri...

Si esige allora di portare in primo piano questo racconto e sullo sfondo si davano dei riferimenti sulla situazione più generale: cosa stava accadendo, mentre il partigiano era chiuso nel carcere.

Però anche questa ipotesi è rimasta lì.

Altro fatto, di cui non si trova traccia, o è abbastanza difficoltoso reperirlo, sono certi eventi che all'indomani del 25 aprile '45 diversi partigiani sono stati accusati, imprigionati e condannati. Il fatto più sensazionale è il caso del partigiano Pikel, riconosciuto colpevole, così dicono, di aver ucciso un ufficiale tedesco, e di aver fatto altre rappresaglie, e condannato, pare, a 30 anni di reclusione. E costui fino al 75-76, era ancora nelle carceri di Fossoli, se non sbaglio, e in quel tempo si è creato un grosso movimento di opinione pubblica per la sua liberazione, e ho tentato attraverso l'editore di un libro sull'argomento di raggiungerlo e di vedere perché erano accadute cose simili; mentre chi è stato riconosciuto come appartenente alla Repubblica di Salò, girava tranquillamente per le strade, magari con onori, ecc.

Era questo un aspetto meno conosciuto della Resistenza, ma che conveniva portare a conoscenza. E anche questa è un'ipotesi che non ha trovato seguito.

Restava il fatto che diventava sempre più evidente e opportuno lavorare su materiale di montaggio, su fatti recuperabili su alcuni manuali, libri, ecc. e costruire un lavoro cronologico su questi dati. L'altra pista era di integrare questo materiale con un minimo di storia e di riferimenti all'interno dell'ambito locale. Già avevo ripreso delle interviste ad alcuni partigiani, di Nova e dei paesi vicini; si trattava di riverificare alcune informazioni, di allargare le testimonianze, privilegiando queste fonti dirette, e trovare quindi il modo di inserirle all'interno di questo canovaccio.

Si è deciso per questa strada, e alla fine sono usciti materiali di due tipi: il fascicolo che tenta di essere una sintesi dei fatti nazionali ecc., con inseriti episodi legati a Nova; le trasmissioni radio sono diventate due: una «Festa d'aprile», per richiamare certi fatti e con cenni all'ambiente locale; l'altra invece è prevalentemente sulle testimonianze, sulla memoria orale delle fonti dirette dei partigiani, che hanno operato all'interno di Nova e dei comuni vicini, e si è stati parecchio fortunati, perché a 40 anni di distanza, non è facile trovare ancora dei testimoni; fortunati nel trovare tipi come Mascetti che era Commissario Politico della Bassa Brianza, e il comandante della 119ª Brigata Garibaldi, alla quale appartenevano anche i partigiani novesi.

Si è lavorato attorno a questi materiali, e utilizzando anche alcuni dischi, come i Dischi del Sole, si sono impostate le due trasmissioni radio.

— Domanda: «Dove è stato ritrovato il materiale di documentazione e con quali criteri è stato usato, sia quello storico generale, che quello riferito in particolare all'ambiente di Nova?».

— Risposta: «Il materiale dell'ambiente di Nova, l'ho trovato nell'archivio comunale; altro materiale nell'Archivio Storico della Resistenza di Sesto, altro materiale è fatto da articoli di giornali, da alcuni libri, da inserti dell'Europeo, ecc., che erano stati pubblicati alcuni anni fa e adesso sono serviti. Si è dato maggiore spazio rispetto allo scritto, alla documentazione fotografica (per il fascicolo); per la trasmissione radio si ha il vantaggio di mandare in diretta le voci dei protagonisti, e così creare un clima preciso e unico; canti, che hanno una efficacia unica nel sentirli a differenza del fatto di soltanto leggerli. Per es. a un certo punto ci sono due messaggi di Mussolini, ed è diverso leggerli sul testo, e un'altra cosa sentirli direttamente, perché dietro c'erano queste folle oceaniche. E questi documenti registrati tempo fa, adesso si trovano registrati in cassette.

La logica del montaggio radio è stata quella del fascicolo, la cronologia, e naturalmente le trasposizioni di informazioni come voci fuori campo, altri dati passano in diretta. E questo comporta di avere a disposizione diverse voci, e una sensibilità per il ritmo radiofonico, per la regia radiofonica. E serve anche avere un supporto sul piano tecnico, ma soprattutto sul piano del

contenuto, di informazioni, appunto, e di sensibilità, per valutare il materiale efficace e funzionale. Il materiale, come si diceva, un po' era già nostro, in parte si era procurato direttamente, in parte si era acquistato. In una certa misura abbiamo lavorato sui materiali minori, sui giornaletti, come «Il Ribelle», ecc., giornali partigiani; giornali clandestini della Resistenza e degli operai; però se si va in qualche Istituto, non trovi sotto l'esponente di una certa area tutta una serie di rimandi, ma si deve sfogliare annate, ecc., per finalmente scoprire quello che veramente interessa. Non è stato fatto un lavoro di schedatura ordinata, e probabilmente esiste ancora un cumulo di materiale disperso, e non si sa dove andare a trovarlo. E più il tempo passa, più sarà difficile collocare e datare certi fatti. Il risultato che abbiamo avuto noi nel nostro archivio comunale lo si potrebbe certamente avere negli archivi comunali in genere; il lavoro di ricerca richiede però tempo pazienza e costanza.

I volumi sulla Resistenza esistenti sono serviti soprattutto per la documentazione fotografica del fascicolo, e così sono stati utili certi cataloghi fatti dalla Regione Piemonte per la Mostra Permanente Antifascista, e da un intervento fatto tempo fa dall'Amministrazione di Pavia, che ha portato un gruppo delle Medie Superiori in visita ai Lager.

Pochissimo materiale si è trovato sulle donne nella Resistenza, oppure sui contadini che hanno partecipato alla lotta: se escludi i fratelli Cervi non c'è materiale organizzato su questo. Avevo sentito che in Emilia-Romagna si stava organizzando una raccolta di questi materiali: il problema è anche quello di spostarsi e di avere un contatto diretto; anche Novara dovrebbe avere un Centro del genere, per la Repubblica della val d'Ossola, e la Valsesia...

*Il tema della pace* era stato il filo conduttore della trasmissione sul 4 Novembre; qui nel lavoro sulla Resistenza il tema stesso ritorna implicitamente e doveva essere collocato all'interno di un discorso più ampio, dove dalla I Guerra Mondiale (visto dal punto di vista del plotone di esecuzione) si passava alla Resistenza, al I Maggio, la costituzione della Repubblica. Il lavoro della pace doveva scattare alla fine di questo ciclo, perché sia nel discorso della I Guerra Mondiale vista dagli autolesionisti, sia nel discorso della Resistenza, sia nel I Maggio, sia nel 2 giugno, tutti questi eventi avevano sotto un *discorso di libertà* da una parte, e di *pace* dall'altra.

La scuola su queste proposte di lavoro non ha chiesto una collaborazione di intesa; dopo la trasmissione della Resistenza c'è stato l'interesse di una classe (una V) per il fascicolo che abbiamo mandato, e hanno chiesto che ogni ragazzo avesse un fascicolo suo, per costituire eventualmente una certa base per arricchire le informazioni e proseguire il lavoro.

La proposta del fascicolo e della trasmissione indica un insieme di attività, realizzabili all'interno della scuola, come raccolta del materiale, suo ordinamento, occasione di un lavoro di gruppo, uso di strumenti diversi, sonorizzazione, armonizzazione di effetti diversi, per costruire qualcosa di autonomo. Purtroppo non c'è stata nessuna segnalazione di questo tipo, e nessuna richiesta di intervento, per documentare o chiarire determinati punti, oppure per risentire la cassetta della trasmissione. Prima di fare il lavoro si è stati in contatto con le presidi delle scuole medie, e con gli insegnanti, per mettere a punto assieme una collaborazione, una serie di date, anche, di interventi, per portare i testimoni-partigiani all'interno dello scuola. E sotto l'alibi che avevano già fatto una programmazione, e per il fatto che l'argomento-Resistenza era abusato ormai (ma i ragazzi o gli insegnanti non sono preparati?) non si è realizzato nulla. E sarebbe un argomento da sviluppare adeguatamente nella scuola, e tenendo presente anche il discorso sul terrorismo, come possibilità di intervento dei giovani, e valutando il cumulo di materiale che si ha già a disposizione.

#### Lo schema della trasmissione

Non potendo riportare tutta la trasmissione per la sua lunghezza (25'), ne indico i passaggi essenziali del montaggio.

— Titolo e sigla della trasmissione: «Tutto Comune. Notiziario a cura dell'Amministrazione Comunale di Nova Milanese», 1ª trasmissione in occasione dell'anniversario della Liberazione - Festa d'aprile.

— Canto: È già da qualche tempo che i nostri fascisti...  
evviva i partigiani  
è festa d'aprile.

— Dati storici sul fascismo, sul periodo che va dal 1922 al 1943, specificando gli strati sociali sui quali si appoggiò Mussolini, per diffondere e rendere sempre più solido il Fascismo: «Manganello, olio di

ricino, incendi, saccheggi, bastonature, arresti, violenze, sono i mezzi e gli strumenti che utilizzano le squadre di fascisti contro i lavoratori».

— Canto: «Quei briganti neri».

— Ricordo della marcia su Roma, e della debolezza del Re, che affida a Mussolini l'incarico di presiedere il Governo. Assassinio di Matteotti, scioglimento del Parlamento e inizio della Dittatura con la soppressione delle libertà democratiche.

— Intervento di Mussolini nel 1930 a Milano, e discorso che esalta la nuova posizione dell'Italia fascista: «Fra un decennio l'Europa sarà fascista o fascistizzata!»

— Cenno sulla situazione di Nova all'inizio del fascismo, un paese prevalentemente agricolo, dove il Partito Nazionale Fascista si fa presente con le sue organizzazioni. È significativo che nelle elezioni del marzo 1929, il fascismo venga battuto con 66 voti contrari (gruppi socialisti e cattolici), anche se l'antifascismo deve rimanere nella clandestinità.

— Le guerre del fascismo: l'invasione dell'Etiopia, e la spedizione di 100.000 uomini in aiuto a Franco in Spagna; fino all'alleanza con Hitler e alla dichiarazione di guerra alla Francia e all'Inghilterra; voce del Duce: «La nostra coscienza è assolutamente tranquilla. La parola d'ordine è vincere!».

— Canto fascista: «Battaglioni del Duce, battaglioni».

— Relazione di alcuni condannati a morte, nel periodo della Repubblica di Salò, e quindi in periodo già di Resistenza al fascismo.

— Si passa a ricordare uno dei piani più orrendi derivati dall'ideologia nazifascista: i lager. E anche l'Italia ha il suo lager, nella Risiera di san Saba a Trieste.

— Ripresa di una poesia di Pablo Neruda «Qual è il lavoro forzato / di Hitler all'inferno...».

— Canto partigiano.

— Attraverso una poesia, con sottofondo musicale, descrizione degli orrori del lager.

— Ritorno conciso sul ricordo di argomenti decisivi per la guerra: sbarco degli Alleati in Sicilia, Mussolini messo in minoranza al Gran Consiglio il 25 luglio 1943, l'armistizio dell'8 settembre.

— Nascita delle prime formazioni partigiane.

— Canto: «Fischia il vento, urla la bufera» che resta come sottofondo per la descrizione dell'organizzazione sempre più vasta dei partigiani, con la partecipazione diretta del movimento operaio, che riesce a scendere in sciopero per la prima volta nel marzo 1943.

— La Resistenza a Nova, con azioni di informazione, e con azioni di sabotaggio e di guerriglia.

— Canto di Lili Marlene.

— La situazione a Roma e l'attentato di via Rasella, con la morte di 33 soldati tedeschi, e la conseguente rappresaglia con l'eliminazione di 335 prigionieri politici e uomini arrestati per reati comuni.

— Canto partigiano su cui si inserisce il ruolo delle donne nella Resistenza: 35.000 donne partigiane!

— La situazione a Nova, arresti di partigiani novesi, inviati poi nei lager.

— Canto partigiano.

— Insurrezione delle città del Nord, Bologna e Piacenza, e quindi appello alla insurrezione il 24 aprile 1945: Genova, Torino, Milano...

— Il 25 aprile è anche la data della Liberazione di Nova; ricordo di alcuni partigiani novesi dispersi o uccisi o deportati.

— Prima riunione della Giunta Municipale di Nova liberata.

— «O bella ciao».

---

#### Alcune osservazioni

---

La trasmissione nel suo insieme risulta compatta e con un buon ritmo. Conviene notare la strumentazione che i due responsabili della trasmissione (Giuseppe Paleari e Luisa Como) avevano a disposizione: 2 microfoni, 1 maer audio con 6 canali, 3 registratori a cassetta di cui uno usato come master, 1 cuffia, parecchie cassette audio.

La strumentazione non è eccessiva, ma sufficiente per preparare dei prodotti decorosi da trasmettere usando la radio locale.

E una trasmissione del genere si adatta alle esigenze della scuola, proponendo non soltanto una serie di materiali, da sviluppare e integrare, ma un esempio di ricerca e di

lavoro in comune su temi scottanti e che si pretende di dimenticare.

Una scuola non potrà immediatamente pretendere di avere la strumentazione completa, ma tentativi di trasmissione interna alle classi e con 2 registratori con cassette che poi si fanno ascoltare ad altri gruppi è possibile realizzarli. E certamente più che sulla qualità e quantità degli strumenti conviene insistere sulla disponibilità degli insegnanti, che hanno o possono avere in mano uno strumento di ricerca culturale, di espressione, di elaborazione originale e che appassiona immediatamente i ragazzi.

Da questo punto di vista si riconferma quanto si osservava all'inizio: basta iniziare con un paio di registratori e un microfono, qualche cassetta (con un elementare supporto tecnico), per avviare il discorso *alternativo e nuovo*.

Un passo ulteriore sarà quello di informarsi presso una radio locale degli strumenti che servono e che sono maggiormente adatti. La stessa radio sarà così interessata a intervenire eventualmente nella scuola, e accettare dei programmi elaborati dai gruppi. E la dimensione sulla quale bisogna sempre insistere è quella che non è possibile restare passivi auditori di cassette e di programmi vari, ma *intervenire per creare qualcosa di personale e di originale*. Si ha l'impressione talvolta che la scuola abbia paura delle sue potenziali capacità che vengono relegate in momenti occasionali o vengono dimenticate per chissà quali timori di mettere a repentaglio il programma stabilito.

Un lavoro con gli strumenti di comunicazione espressiva, e lo ripeto per la millesima volta, non intralcia o non si oppone all'apprendimento normale, ma potenzia lo stesso apprendimento e lo integra in modo efficace. È paradossale dover verificare come i ragazzi vivono in un mondo culturale fatto di suoni e di immagini, mentre a scuola la sono costretti esclusivamente, o quasi, al lavoro verbale e scritto. I ragazzi stessi sono portati a una forma di dissociazione, e quindi di poca stima per gli stimoli che ricevono a scuola.

*I curatori del programma*, per concludere, mi sollecitavano a informare che personalmente *sono disponibili* per dare delle indicazioni precise e concrete a insegnanti e studenti; come a costruire programmi che eventualmente interessino il loro lavoro. Rivolgersi alla Biblioteca di Nova, richiedendo del sig. Giuseppe Paleari, tel. (0362) 43498, oppure al centralino del Comune di Nova, tel. (0362) 40548/9.

# INDICE GENERALE EG '83

---

## NOTE DI REDAZIONE

EG 1, Primo editoriale, 2  
EG 2, Speciale sul sacro, 2  
EG 3, Speciale «L'animatore», 2  
EG 4, Un editoriale «Speciale», 2  
EG 5, EG '84: La campagna abbonamenti è aperta, 2  
EG 6, «Ragazzi è Natale!», 2

---

## EDITORIALE

Giovani: primi attori o... comparse?, EG 1, 3  
La Chiesa cerca artisti che diano forme contemporanee alle sue verità ineffabili, EG 2, 3  
Animatore cercasi, non domatore, EG 3, 3  
Cultura e arte sono chiamate a costruire l'uomo, EG 4, 3  
Domandiamoci ancora una volta «Perché?», EG 5, 3  
«Educazione e spettacolo», EG 6, 3

---

## LETTORI IN REDAZIONE

Un parere sul nuovo volto di EG, EG 1, 4  
Noi lettori la pensiamo così, EG 2, 4  
Dal progetto alla realizzazione, EG 3, 4  
Interventi straordinari nel settore dello spettacolo, EG 4, 6  
Cinema per ragazzi, finalmente una realtà, EG 5, 4  
Comunicare per fare comunione o scomunicare?, EG 6, 4

---

## TEATRO

### Testi EG

Il diario di Anna Frank, 2 tempi drammatici, EG 1, 7  
D.P. Boy, opera pop, EG 2, 11  
L'invito, personalissimo... non cedibile, 12 pezzi, EG 3, 6  
Nell'ombra della vallata, 1 atto drammatico, EG 4, 9  
Di bocca in bocca, 1 atto comico, EG 4, 18  
La coppia in maschera, play in 2 atti, EG 5, 7  
La macchina da scrivere, EG 6, 7  
Natale è luce, EG 6, 22

### Teatro-laboratorio

Come nasce il gruppo di teatro sinergico, EG 1, 44

Il recupero del testo nel teatro sinergico, EG 2, 29  
Coriolano tra Shakespeare e Brecht, EG 4, 30  
Il teatro sinergico alla ricerca di Antigone: Sofocle-Anouilh-Brecht, EG 5, 39  
Come entrare nel mistero della tragedia classica, EG 6, 31

### Teatro-sacro

Spectaculum facti sumus mundo, angelis et hominibus, EG 1, 46  
Il buon samaritano, EG 2, 38  
La grande cena, EG 3, 42  
Il ricco e il povero, EG 4, 41  
Settanta volte sette, EG 5, 52  
La parabola dei talenti, EG 6, 37

### Teatro-recensioni

Un «Rinoceronte» a immagine del mondo, EG 1, 53

### Teatro-clown

Il mimo non è un'arte silenziosa: è l'arte di commuovere la gente, EG 2, 33  
Oh, che bello! Sembra finto, EG 3, 37  
«Pas de grimaces!», EG 4, 34  
Mimo, movimento, teatro, EG 5, 46  
Dimitri: l'arte di «ricreare» lo spettatore, EG 6, 27

---

## CINEMA

### Cinema-C.G.S.

Le sale oscure mancano di spettatori illuminati, EG 2, 43  
L'animatore-direttore del cineforum, EG 3, 49  
Programmiamo il cineforum, EG 4, 51  
La scelta educativa dei C.G.S., EG 5, 60  
Un'associazione di giovani per i giovani, EG 6, 46

### Cinema-rassegne

Cinema giovani a Torino, EG 1, 59  
Ma quell'arca è davvero perduta?, EG 2, 49  
Animatore, attore dell'anima, EG 3, 51  
I films della prossima stagione, EG 5, 67  
Leoni con le rughe, EG 6, 48  
Venezia 83: never cry movie, EG 6, 51

### Cinema-schede

Yol, EG 1, 63  
The Wall, EG 1, 65  
Missing, EG 1, 67  
Blade Runner, EG 2, 51  
Britannia Hospital, EG 2, 53

Costans, EG 2, 55  
Scusate il ritardo, EG 3, 53  
Victor Victoria, EG 3, 55  
Il verdetto, EG 3, 57  
Lo stato delle cose, EG 4, 53  
Tootsie, EG 4, 55  
Ufficiale e gentiluomo, EG 4, 57  
Colpire al cuore, EG 4, 59  
Cammina cammina, EG 4, 61  
Nostalghia, EG 5, 63  
Sulle orme della pantera rosa, EG 5, 65  
Never cry wolf, EG 6, 55  
Frances, EG 6, 57

#### **Cinema-recensioni**

Gandhi in cartolina postale, EG 2, 57  
Gandhi, EG 3, 59

#### **Cinema-problemi**

Uno spazio giovane siglato C.G.S., EG 1, 57  
Il cinema e i giovani, EG 2, 59  
I giovani nella galassia dei mass-media,  
EG 3, 64  
Il programmatore, EG 6, 59

#### **Cinema-esperienze-C.G.S.**

Club amici del cinema, EG 4, 64  
«L'Elia Comini» di Treviglio, EG 6, 62

---

#### **AUDIOVISI-TV**

Fare televisione, EG 1, 69  
Professione TV - 1 - Cameraman, EG 2, 61  
Professione TV - 2 - Montatore, EG 3, 65  
Il regista televisivo, EG 4, 66  
Lo scenografo, EG 5, 70  
Professione TV - 5 - Speaker e annunciatrici,  
EG 6, 65

---

#### **MUSICA**

La cappella si... stona, EG 1, 69  
La cappella si... stona, EG 2, 63  
Discoforum, EG 3, 71  
Discoforum, EG 4, 68

---

#### **ANIMAZIONE-SCUOLA**

Da un racconto a una scena comico-  
drammatica, EG 1, 76  
Da un racconto a una rappresentazione  
sceneggiata - Scuola natura, EG 2, 73  
La Grande Guerra 1914-18, EG 3, 74  
Una ricerca espressiva sulla stazione  
ferroviaria, EG 4, 74  
Il giornale nella scuola, EG 5, 72  
Fare radio — Fare informazione, EG 6, 73

---

#### **CONCORSO EG '83**

Un soggetto teatrale e cinematografico, EG 1,  
62  
Come scrivere un soggetto teatrale e  
cinematografico, EG 2, 45-80  
L'alchimista, EG 3, 68  
Jazzing, EG 4, 48  
Logos (oppure Sharp), EG 4, 50  
Ultimo spettacolo, EG 5, 77  
Il giudizio, EG 5, 78  
Parzivallo, EG 5, 79  
Il veglione, EG 6, 68  
Dietro il quadro, EG 6, 70

---

#### **FOTOGRAFIA**

Foto-inserito, EG 1, EG 2, EG 3, EG 4, EG 5,  
EG 6

---

## **È APERTA LA CAMPAGNA ABBONAMENTI A: ESPRESSIONE GIOVANI '84**

Rinnovate il vostro abbonamento e trovatene uno nuovo. Grazie!

**Espressione Giovani '84 costa L. 13.000.**

Elle Di Ci. ccp 32684102, corso Francia 214, 10096 LEUMANN (TO).

# EDITRICE ELLE DI CI

## ABBONAMENTI RIVISTE ELLE DI CI 1984

	Italia	Estero
ARMONIA DI VOCI	12.500	19.000
CATECHESI Studi ed esperienze	11.500	19.000
DIAGROUP	48.000	65.000
DIMENSIONI NUOVE	10.000	16.000
<b>ESPRESSIONE GIOVANI</b>	<b>13.000</b>	<b>18.000</b>
MONDO ERRE	8.000	14.000
NOTE DI PASTORALE GIOVANILE	13.500	20.000
PAROLE DI VITA	9.500	14.500
PROGETTO	13.000	16.000
RIVISTA LITURGICA	15.000	23.000

Le Riviste Elle Di Ci sono curate dal Centro Catechistico Salesiano, dal Centro Salesiano di Pastorale Giovanile e da altri gruppi redazionali che collaborano strettamente con i medesimi Centri. Esse servono una vasta gamma di settori pastorali; per le idee e i sussidi che offrono sono efficace strumento di lavoro per parroci, insegnanti, educatori e sicuro veicolo di trasmissione di cultura cristiana per gruppi, famiglie, adulti, giovani, ragazzi.

C.C.P. 32684102 intestato a:  
Riviste Elle Di Ci: 10096 LEUMANN (TO)

**EDITRICE ELLE DI CI**

# giochi a schede



288 proposte di gioco sperimentate, selezionate, realizzabili per animatori ed educatori.

Questo schedario di giochi non è una raccolta di ricette ma una ricca miniera di materiale primo per la ricreazione per l'educazione della creatività dei ragazzi per vivere insieme in armonia. L'originale, in lingua tedesca, è ormai alla 10<sup>a</sup> edizione. Propone giochi da realizzare in cortile, in ambienti chiusi, all'aperto; per gruppi, a coppie e individuali.

**EDITRICE ELLE DI CI**  
**10096 LEUMANN (TO)**