

Una condizione che impone una riforma radicale

Un milione di lavoratori studenti

Gli alti costi umani e materiali della scuola serale - Un convegno a Milano - Le proposte dei comunisti e la necessità di un movimento unitario, autonomo, di massa

Il fenomeno dei lavoratori-studenti ha ormai raggiunto una dimensione numerica che si avvicina sempre più al milione di unità. Il 10% circa dell'intera popolazione scolastica italiana, con una significativa concentrazione nelle aree più industrializzate. A Torino ve ne sono 40 mila di cui 15 mila dipendenti della FIAT. A Milano e provincia 80.900 mila, di cui 22 mila frequentanti scuole serali comunali. L'impegno, almeno sul piano quantitativo, del Comune milanese verso la scuola serale — quattro miliardi di spesa, duemila insegnanti — e le lotte dei lavoratori-studenti che qui si sono svolte con particolare accortezza e con un relativamente alto livello di maturità politica esigono che si ponga la dovuta attenzione al recente convegno « Il Comune di Milano e le scuole serali ».

La scuola serale ebbe il suo boom agli inizi degli anni '60, in concomitanza con le allestiti previsioni dei tecnocrati della programmazione che ipotizzavano la necessità di più alti ed estesi livelli di qualificazione professionale in connessione con un'espansione economica vista in una prospettiva di continuo e lineare sviluppo. Fermarsi a questo dato significherebbe, però, precludersi la strada alla comprensione delle motivazioni soggettive che resero così efficaci i miraggi « promozionali » di indagini come quella della SVIMEZ. Il cosiddetto « miracolo economico », che in quegli anni toccò il vertice della sua parabola, si realizzò — è storia di ieri — sulla base di uno sfruttamento intensivo e massiccio della forza-lavoro (bassi salari, intensificazione dei ritmi, ripetitività e parcellizzazione delle mansioni, attacchi alle organizzazioni sindacali, emigrazione dal sud, ecc.). I giovani lavoratori videro così nella scuola la via maestra per fuggire da una condizione di lavoro disumana la cui organizzazione era data per « oggettiva », ineliminabile.

L'impatto, però, con un mercato del lavoro che non offriva sbocchi adeguati al maggior livello culturale e professionale acquisito; la critica alla oggettività della organizzazione del lavoro propagandata dal padrone come risultato della scienza, critica che ricevette un impulso decisivo da parte del movimento studentesco; la forte ripresa delle lotte operaie contro questa organizzazione; tutti questi elementi hanno determinato il sorgere di una nuova motivazione agli studi da parte del lavoratore-studente. In misura sempre più larga la scuola serale non viene vista dal lavoratore come occasione di fuga individuale senza sbocchi da una condizione opprimente, ma come mezzo da conquistare per lo sviluppo della propria personalità per giungere al possesso di strumenti di conoscenza e comunicazione sociale che gli permettano di assumere il proprio posto

nella lotta per determinare una diversa condizione.

Sono noti, inoltre, i costi materiali e soprattutto umani della scuola serale: 200-300 mila lire annue per tasse nelle scuole private, che accolgono la stragrande maggioranza dei lavoratori-studenti; una media di tredici ore al giorno tra lavoro, studio e spostamenti; una percentuale di dispersione fra abbandono e bocciature del 40-50% degli iscritti; l'isolamento dalla vita sociale e politica; la disintegrazione psicofisica, ecc.

Tutto questo, invece, è stato assente dal convegno di Milano, almeno dalla sua parte « ufficiale », e più in generale è assente nei discorsi del governo, delle forze politiche che lo sostengono, del potere economico e dei suoi « intellettuali ». Innanzitutto, continua a mancare una risposta alle precise indicazioni che il PCI ha da tempo avanzato, e tradotto in proposta di legge, e che ha ribadito al convegno della FGCI nello scorso dicembre: riduzione dell'orario di lavoro a sei ore pagate otto per i lavoratori-studenti, trasformazione della scuola serale in scuola pomeridiana, apertura di sezioni per i lavoratori in tutti gli istituti statali, anche per combattere la piaga della speculazione privata, gratuita completa (tasse, trasporti, libri e altri strumenti didattici, ecc.), rinnovamento di programmi e metodi secondo il bisogno di sapere sociale espresso dagli stessi lavoratori-studenti, democratizzazione e gestione aperta alle forze sociali.

Sarebbe facile, dinanzi alla mancanza di risposta, parlare di una fuga in avanti; basti pensare alle gravi carenze della scuola dell'obbligo e alla mancata riforma della secondaria superiore. Non diversamente, infatti, fu giudicata la ormai consueta mistificazione parolista (educazione permanente, seconda via all'istruzione, ecc.) tanto cara ai « programmatori ». Ma dietro questa cortina fumogea fa capolino un progetto tendente a precostituire, con l'immane alibi della sperimentazione, un assetto del sistema formativo professionale da offrire poi già bello e confezionato al legislatore per la sanzione formale.

Partendo dalla premessa che la rigidità delle strutture scolastiche professionali impedisce un pronto adeguamento alle modifiche della produzione e del mercato del lavoro e che i criteri dell'organizzazione scientifica e della divisione del lavoro sono ancora validi in fabbrica, il progetto mira a trasformare la scuola serale in « scuola alternativa », privata del valore legale del « titolo di studio », che svolge un ruolo di formazione professionale a livello medio e superiore, fra diploma e laurea e oltre la laurea. Ciò, una scuola finalizzata alle esigenze dell'azienda, che già nella premessa si dichiarano intoccabili, tanto è vero che la richiesta della riduzione di orario di lavoro a parità di salario viene formalmente accolta in modo straordinariamente stravolto attraverso la proposta di concentrare il tempo di studio per il lavoratore in due giorni della settimana, soluzione prognosticata negli ambienti padronali.

Alla luce di queste tendenze, viene così ribadita l'urgente necessità di un movimento dei lavoratori-studenti di massa per impegnarsi da una parte nella battaglia per la riforma della scuola secondaria superiore — per la quale anche lo specifico progetto di legge comunista prevede l'apertura di sezioni serali in tutti gli istituti statali — e per inserirsi dall'altra parte nella lotta contrattativa dei lavoratori con il proprio contributo specifico ma al tempo stesso generale. In fatti, la rivendicazione dell'orario di lavoro per i lavoratori-studenti (sei ore pagate otto) mentre apre la via ad un ulteriore assetto, non solo in termini quantitativi, del rapporto studio-lavoro, contemporaneamente rappresenta un momento della generale battaglia per la riduzione dell'orario per tutti i lavoratori e, sul piano dei processi formativi, come il primo passo per la conquista di una scuola dei lavoratori.

Fernando Rotondo

Alle origini del cinema comico: da Mack Sennett a Buster Keaton

POLVERE E CARTACCE DELLA VECCHIA AMERICA

Nelle prime farse quello che più colpisce è il paesaggio: non il mondo dei miliardari, né quello dei cow-boys, ma una immagine di periferia, di realtà suburbana e solitaria - Le torte in faccia, la caricatura della vita e il « crollo delle dignità » - I due poli degli « anni dieci »: Charlot e Ridolini, epilettico manovale della risata

Nelle comiche più vecchie del cinema, nei primitivi francesi e americani, nelle farse marca Keystone almeno fino alla rivelazione di Chaplin — e spesso anche dopo — quello che più ci ha colpito è continua a colpirci non è né l'attore, molte volte mediocre, né la situazione. E' piuttosto il paesaggio, lo spazio straordinario che fa da sfondo alle rapide storie. Chiamarlo paesaggio è probabilmente troppo. Si parla di un esterno polveroso e piatto in cui predominano le costruzioni di legno. Una specie di periferia sconfinata che è la vera città natale del cinematografista, non tra i grattacieli e non in campagna ma a metà fra le due cose, dove lo stabilimento diventa baraccone e l'asfalto cede il posto all'erba. I panciuti serbatoi idrici si gonfiano sui cespugli, i tram sono al capolinea e i pali telegrafici stanno per addentrarsi nelle praterie. Su tutto un'aria di sabbia, fumo e polvere, cui si aggiunge il ricollo delle pellicole logore che scorrendo a pioggia conferisce al quadro un avviso di distruzione.

Tragedia e commedia

E' la prima scoperta del mondo attraverso il cinema. Non l'America dei miliardari né quella dei cowboys, entrambe subito soggette a sofisticazione, a truccatura. Bensì il segno della immensa distanza intermedia, un deposito e un'anticamera di proporzioni gigantesche: terra di cartacce, di gatti, di bazar e di deserto, come l'ha cantata Hart Crane. Essa esiste ed è tragedia e commedia di per se stessa. Ma la prima generazione di spettatori cinematografici imparò a conoscerla come patria d'una esagitata, trionfale comicità.

Ecco dove la « commedia » delle origini assume una validità anche storica e perfino linguistica, che certe risumazioni, sullo schermo e in TV, tramandano. Mentre drama e tragedia si trovano ancora a loro agio nella clausura teatrale delle tre pareti, o nell'interno travestito da esterno, l'invenzione comica si rende conto che per affermarsi abbisogna di diversi polmoni e dell'incontro con l'aria aperta, che le consentiranno nuove impensabili birbonate e campi liberi per la sua smania di velocità; e espedienti originali, provocati dall'impatto con le cose della strada, i veicoli, gli idranti, le buche nel selciato, le bucce di banana. Poiché il cinema è muto, bisogna che il pubblico rida per ciò che l'attore fa. L'umorismo non va detto, ma svolto. Quindi rinnovata conciliazione, mutazione conti-



Mack Sennett interpreta se stesso e prende in giro la Metro Goldwyn Mayer in « Il ragazzo di Hollywood » (1924)

nuova, nuova tecnica espressiva e mimica, soggettistica senza precedenti. Aiutano le scene accelerate, rallentate, sovrapposte. E, sensazione massima, esce dalla lenza cruda del giorno il clown senza più maschera, o con maschera « visibile ». Nel primo caso abbiamo Chaplin, nel secondo Ridolini.

I fondamenti della primissima scuola comica sono tre: la rapidità frenetica, la realtà suburbana e metropolitana come fonte di gags altrimenti impossibili, la solitudine (comica, eroica, eroicomico, drammatica) dei protagonisti. Nell'uragano delle peripezie il personaggio principale non ha amici. Certo sono farse affollatissime, vanno in gruppo le Bellezze al Bagno e i poliziotti; ma quando l'inseguimento si scatena, corrono tutti dietro a uno solo.

L'uomo che organizza la metamorfosi della cultura dal palcoscenico al plein air, ne moltiplica le trovate e fa nascere Charlot, si chiama Mack Sennett. E' stato saltimbanco, cattivo cantante d'opera e comparsa di Griffith. Sarà in seguito regista senza genialità e teorico cinematografico abbastanza ingenuo; ma per un decennio, tra il 1912 e il 1922, anima come super-voce, produttore, inventore fertillissimo la migliore corrente comica americana fungendo da padrino a attori e attrici destinati a popolarità mondiale (oltre a Chaplin, Mabel Normand, Wallace Beery, Gloria Swanson ecc.). Alla società Keystone, poi alla Triangle, alla Paramount, alla First National, alla Pathé, alla Educational cura la produzione di centinaia di brevi farse. Dal suo estro provengono le battaglie a torte in faccia, che cominciano come duello e si allargano poi con prodigiosa velocità a un'intera via, a un quartiere, in un generale « crollo delle dignità », per dirlo con Sennett stesso. « Da questa semplificazione attraverso opposizioni elementari » avverte Davide Turconi « nasceva un film. Il ragazzo di Hollywood (presentato anche dalla nostra TV nella fascia meridiana del sabato, dove si possono reperire ogni tanto campioni interessanti), da lui realizzato a gloria di se stesso. E' un pretesto per reclamizzare gli studi Sennett dell'epoca e gli attori che tiene

sotto contratto. Si vede Sennett, imperturbabile « padrone » al centro d'una ridda di scalmanati, con un leone vivo sulla scrivania; lo sberleffo alla Metro Goldwyn Mayer è evidente.

Abbiamo detto che i due poli estremi della comica degli Anni Dieci sono stati Charlot e Ridolini. Rimandando alla prossima volta gli altri nomi che si vanno formando a quell'epoca, soffermiamoci su loro per notare come la tecnica alla Sennett abbia costituito per l'uno la base di partenza, per l'altro il traguardo finale. Chaplin tende ad autodifinirsi e a uscire dalla fauna sennettiana per isolarsi e umanizzarsi. Ridolini (Larry Semon), che non lavorò mai direttamente per Sennett, fa di quella formula la esasperazione estrema. E' il meno grande dei comici del muto, ma da tutti gli altri sa differenziarsi forse proprio perché non è nemmeno un attore, piuttosto un ideogramma simboleggiante il muto perpetuo. Pochissimo di umano nella sua giangante inafferrabilità; e l'inafferrabilità stessa, questa deformazione dell'esistere, è in Ridolini disumana.

Max Linder

L'arguzia sennettiana era candida, ma sapeva farsi anche appuntata, defamante. Certo è servita ad attori importanti per maturarsi. Chaplin esce presto dal clan di Sennett, ma non tace il debito di esperienza che ne ha tratto. Giova dire comunque che, analogamente a quanto avveniva allora negli Stati Uniti in molti campi, i pionieri stavano entrando svelatamente nei panni dei plutocrati e Sennett non fa eccezione alla regola. Nel 1924 è particolarmente indicativo un film. Il ragazzo di Hollywood (presentato anche dalla nostra TV nella fascia meridiana del sabato, dove si possono reperire ogni tanto campioni interessanti), da lui realizzato a gloria di se stesso. E' un pretesto per reclamizzare gli studi Sennett dell'epoca e gli attori che tiene

so sotto contratto. Si vede Sennett, imperturbabile « padrone » al centro d'una ridda di scalmanati, con un leone vivo sulla scrivania; lo sberleffo alla Metro Goldwyn Mayer è evidente.

Abbiamo detto che i due poli estremi della comica degli Anni Dieci sono stati Charlot e Ridolini. Rimandando alla prossima volta gli altri nomi che si vanno formando a quell'epoca, soffermiamoci su loro per notare come la tecnica alla Sennett abbia costituito per l'uno la base di partenza, per l'altro il traguardo finale. Chaplin tende ad autodifinirsi e a uscire dalla fauna sennettiana per isolarsi e umanizzarsi. Ridolini (Larry Semon), che non lavorò mai direttamente per Sennett, fa di quella formula la esasperazione estrema. E' il meno grande dei comici del muto, ma da tutti gli altri sa differenziarsi forse proprio perché non è nemmeno un attore, piuttosto un ideogramma simboleggiante il muto perpetuo. Pochissimo di umano nella sua giangante inafferrabilità; e l'inafferrabilità stessa, questa deformazione dell'esistere, è in Ridolini disumana.

Su Chaplin non abbiamo niente da aggiungere, né ci corre l'obbligo di riportarlo alla memoria del lettore. E' vicino a tutti noi da quasi sessant'anni (ha esordito sullo schermo nel 1913). Scriviamo un attimo di lui parlando di un altro comico antico, il solo che sul piano della recitazione Chaplin abbia riconosciuto come maestro. E' il francese Max Linder e milita nel cinema fin dal 1905. In apparenza nulla di più dissimile tra lui e Charlot. Linder è un gaudente senza pensieri, agghindato ed elegante; Charlot è quale la miseria e l'indigenza lo vogliono, afferrato e rifiutato da cento mestieri, vagabondo d'autostrada, addosso ai muri di mattoni dell'America. Ma al secondo sguardo già l'abisso tra i due diventa meno profondo. Linder è un uomo non brutto e non insolito, piacente, ma non un vero ricco o un viveur autentico. Vorrebbe esserlo, ma tutta la sua condotta da un film all'altro resta quella di uno zerbino di seconda schiera, di un poveraccio che difende la propria dignità. Nel mondo che si è scelto Max Linder sta scomodo come Charlot sotto

l'arco dei ponti. Per rimanere dove comattato di continuo una battaglia di cortesia e di vanità, spesso vialmente caricaturale.

Le situazioni buffe, goffe, rovinose in cui è travolto ricevono maggior rilievo dalla sua preoccupata rigidità che s'incrina sempre e non si spezza mai. Certamente lo spunto d'ogni avventura è in Linder il caos, non un atto sociale come in Chaplin: si può tuttavia pensare che proprio la componente « tutta della dignità » sia quella che meglio accomuna i due attori. Una dignità avvertita come qualcosa di non rinnegabile, da costruire pezzo per pezzo a dispetto d'ogni scherzo di fortuna per poi restarvi ostinatamente fedele.

Ma c'è a proposito di Chaplin un'altra precisazione da fare su un aggancio molto recente e molto televisivo. Avrete veduto anche voi, in apertura del ciclo su Buster Keaton, un Mario Soldati agitato come un derviscio slanciarsi alla esaltazione di Keaton usando come argomento la minimizzazione di Chaplin. La bravura di Buster non si discute, anzi in quella occasione sarebbe stata da analizzare sarebbe stata da analizzare più a fondo. Ma con sommarietà da imbroglione — « tu lo dico qui lo mago », Soldati ha creduto di spazzar via Chaplin proclamando che il suo non è nemmeno vero cinema, perché avrebbe potuto essere realizzato allo stesso modo sulle scene di un teatro.

Fin dal 1914 Chaplin, nel suo secondo film (s'intitola « Charlot si distingue ») appariva come presenza di disturbo in un documentario sulle corse automobilistiche di Venice, fondendo alla viva realtà il casmo di uno sguardo staccato e malizioso e inserendosi inesorabilmente in una geografia americana impossibile a ricuperarsi se non attraverso l'obiettivo. E la lunga strada finale su cui si incammina ogni volta il suo Vagabondo, con quale simbolo lo potremmo immaginare raccontata in teatro, in questa « arte chiusa » acquisterebbe la stessa dimensione disperata? In che forma se non in un cinema da lui stesso inventato Chaplin avrebbe potuto darci, ad esempio, il finale di « Il pellegrino »? O, per intero, « Charlot soldato » che al confronto di « Il generale Keaton » militarista e antimilitarista, nelle parole di Mario Soldati, ha il torto di essere soltanto antimilitarista?

Le avventure impossibili

Quando a Semon-Ridolini, spendere una parola per questo epilettico manovale della risata può essere ancora piacevole. Ridolini correva e fuggiva senza pretesto purchessia. Non tanto perché facilitate e canonizzate lo inseguivano interminabilmente ma perché, si direbbe, era forgiato lui stesso nella materia del proiettile di schioppo e della palla di cannone. Non era umano, dunque era invulnerabile. Usciva dal nemo di dinamite e di petrolio solo per passare ad altre fughe. « I suoi film » scriveva Aldo Buzzati « non raccontano le sue avventure come quelli di Charlot o di Buster Keaton; sono delle macchine per far ridere, che l'operato Ridolini, vestito suole di cuoio di tutto il lavoro comico, mette e poi mantiene in moto veloce fino alla fine. Dopo di che (si può pensare)... tornava a casa a leggere il giornale, senza preoccuparsi d'altro fino al giorno dopo ».

Ma il fulmine può avere abitudini domestiche? Per nostro conto solo un altro personaggio cinematografico gli somigliava, e non era né un uomo né un carattere, ma un ideogramma senza sosta, in bianco e nero come lui: il Mickey Mouse delle origini. Semon aveva lavorato come disegnatore di fumetti comici a New York prima di entrare nel cinema. Che sia stata quella la sua prima ispirazione, la sua prima scuola di avventure impossibili? Eternamente la stessa ridda, la stessa festa. Vorremmo dire lo stesso balletto. Certi svicolamenti, certi saltavaghi in extremis, certi dondoli sul precipizio fanno davvero pensare a un balletto impazzito, a un Pierrot traballante e senz'anima. Ma sono commozioni che vengono dopo, languori di cinetica. Giustamente Ridolini avrebbe potuto riproporci a faccia franca come Mack Sennett: « Mai visto un balletto in vita mia ».

Tino Ranieri

E' POSSIBILE UNA « POLITICA DEL LIBRO » ?

IL PUBBLICO IGNORATO

Fondamentale, per una modifica dell'attuale situazione che vede largamente predominanti le scelte dell'industria editoriale, il rapporto con i giovani e la scuola - Primi passi da compiere verso la democratizzazione delle strutture produttive e distributive e verso la riduzione dei prezzi

Parlare di « politica del libro » (come si è fatto in un precedente articolo) è evidentemente un modo riduttivo di impostare il problema della diffusione della cultura italiana in senso democratico; perché privilegiare il libro su altre forme d'espressione quali il cinema, il teatro, la musica, gli spettacoli radio-televisivi? Ragioni obiettive non ve ne sono; il solo fatto di anteporre la problematica del « libro » alle altre, può autorizzare il sospetto che si attribuisca a questo particolare prodotto dell'industria culturale un significato di carattere aristocratico, in aperto contrasto con la dimensione popolare che la cultura deve avere per mantenere validi i propri contenuti. E poi: di quale specie di libro stiamo parlando? Di saggiistica, di poesia, di narrativa? Volendo limitarci alla narrativa, ci troveremo già costretti a compiere una ulteriore distinzione fra romanzo e libro di racconti, essendo noto che la novellistica gode in Italia (e forse non solo da noi), di un credito di gran lunga inferiore al romanzo. I libri accolgono malvolentieri i volumi di racconti se non sono scritti da au-

tori noti (e forse non basta ancora); il pubblico non li compra; quindi gli editori li respingono.

Ogni forma di espressione ha ancora, oltre i suoi canali specifici di irradiazione, i propri nuclei di potere economico e politico, le proprie « istituzioni », il proprio particolare « malcostume » da difendere: sia che si parli di Rai, TV, di teatro, di musica. Se unico può essere il discorso politico-culturale da svolgere,

ci si trova comunque costretti a diversificarlo nelle linee di attacco. Ci si dovrà quindi accontentare inizialmente di andare alla ricerca di qualche punto di contatto fra le modalità di pubblicazione di questa o di quella branca culturale?

In tal caso, un elemento di riflessione sulla problematica del libro potrebbe essere offerto dai progetti di riforma del festival veneziano del cinema, dopo le esplosioni contestative del '68, che condussero all'abolizione del Leone d'oro. Per la letteratura qualcosa di analogo venne tentato con la trasformazione del Premio Chiambiano, da cui non uscivano né vinti né vincitori, ma un discorso critico sui libri presentati, in grado di informare il pubblico sul significato delle singole opere. Il problema del rapporto con il pubblico resta in ogni caso centrale.

E' inevitabile pensare il primo luogo al « pubblico » delle scuole, rigorosamente all'oscuro di quanto avviene ogni anno nel settore dell'editoria. Gli studenti ricevono soltanto casualmente notizia dei libri che vengono pubblicati; e siccome le leggi del mercato predominano, i libri

di cui « sanno », sono giocoforza i libri più venduti o premati. Il tradizionale « addio per l'attualità » che affluisce e ancora affligge la scuola italiana, troverebbe un efficace ostacolo in un mezzo, tutto da idearsi nelle sue strutture, atto ad informare con tempestività, quel particolare pubblico; gli scrittori non avrebbero più la sconcertante sensazione di poterlo raggiungere soltanto attraverso il proprio, tardivo inserimento nelle « antologie », o attraverso il « gusto » degli insegnanti; e la cultura troverebbe un concreto stimolo ad aktualizarsi a propria volta, avvertendone dalla base la sollecitazione.

Un collegamento diretto, o efficacemente mediato o imposto, fra l'editoria ed il pubblico delle scuole, comporterebbe come conseguenza una revisione dei prezzi, sempre altissimi. I libri economici, si sa, sono libri già passati attraverso un processo selettivo secondo i modi tradizionali, e di per se stessi non rappresentano altro che una ripetizione di un « successo » già ottenuto in vesti più suntuose. Il filtro selettivo rimane sempre il pubblico borghese

adulto, a cui l'editoria soprattutto si rivolge; una verifica critica, che partisse dalla base giovanile, stimolata ad esercitare la propria influenza, potrebbe dar luogo a una positiva inversione di tendenza.

Informazione tempestiva nel settore della scuola, creazione di biblioteche di quartiere auto-gestite, democratizzazione delle strutture editoriali e distributive, prezzi accessibili per le novità di ogni tipo, interventi critici sulle varie « opere » capaci di essere ribattati « a caldo » dal pubblico a cui ci si rivolge, non avrebbero come conseguenza un livellamento dei valori culturali, come maliziosamente si potrebbe pensare. Sarebbe invece l'inizio di una vera, non artificiosa, selezione naturale del libro, anch'esso affluito da una crisi di sovrapproduzione e di sovraffollamento; la quale trae alimento proprio dalla prospettiva attraverso cui il libro viene « visto », cioè dall'ottica dell'industria editoriale. Si produce tanto nell'intento di dilatare le vendite senza tenere in conto alcuno le istanze critiche del destinatario, il pubblico.

Giorgio De Maria

Dall'8 luglio a Pesaro mostra di Ceroli

L'Amministrazione Provinciale, il Comune e l'Azienda Autonoma di Soggiorno di Pesaro organizzano, per il periodo 8 luglio - 20 settembre 1972 una mostra di Mario Ceroli.

Mario Ceroli è nato a Castelfranco (Chieti) nel 1928. Nel 1962 cominciò la sua ricerca di sculture. Realizzò successivamente le scenografie per il « Riccardo III », per « Orgia » di Pier Paolo Pasolini allo stabile di Torino, per il « Candelario » di Giordano Bruno al Festival del Teatro alla Biennale di Venezia e per il film « Addio fratello crudele » di Patroni Griffi.

Ha preso parte, negli ultimi tempi, alla Quadriennale di Zurigo, alla Biennale di Venezia, alla Biennale di Parigi e alle rassegne di Graz, Pittsburgh, San Marino, Tokio, Darmstadt.

EDITORI RIUNITI

CANDELORO, Il movimento cattolico in Italia

Universale pp. 570. L. 1.500

La storia delle organizzazioni cattoliche in Italia dal Risorgimento in crollo del fascismo.

AA. VV., Dossier sul neofascismo

Il Punto pp. 160. L. 900

La documentazione completa tra organizzazioni neofasciste e ambienti industriali a Bologna.