



MINISTERO DEL LAVORO  
E DELLE POLITICHE SOCIALI



centronazionale  
DOCUMENTAZIONE E ANALISI  
PER L'INFANZIA E L'ADOLESCENZA



Istituto degli Innocenti  
di Firenze

## Ricerca filmografica



21>22  
NOVEMBRE  
2005

# L'ECCEZIONALE QUOTIDIANO

Giornata per i diritti dell'infanzia e dell'adolescenza



## Introduzione

La documentazione che qui presentiamo è tratta dalla banca dati filmografica del **Centro nazionale di documentazione e analisi per l'infanzia e l'adolescenza**, le cui attività sono svolte dall'Istituto degli Innocenti per conto del Ministero del lavoro e delle politiche sociali. La banca dati fa parte del sistema documentario sviluppato dal Centro sulla condizione dell'infanzia e dell'adolescenza in Italia, che comprende anche le due banche dati relative ai progetti della legge 285/97 (prima triennalità e seconda triennalità), la banca dati statistica, quella giuridica e quella bibliografica. Le banche dati sono consultabili nel sito [www.minori.it](http://www.minori.it) e i film citati nella presente filmografia sono conservati e disponibili per la visione presso la **Biblioteca Innocenti Library**, biblioteca internazionale specializzata sui diritti dei bambini, nata da un progetto di cooperazione tra l'Istituto degli Innocenti e l'UNICEF Innocenti Research Centre.

La banca dati filmografica si inserisce nel progetto CAMERA (Centro Audiovisivo e Mediatico sulla Rappresentazione dell'Infanzia e dell'Adolescenza), sviluppato dal Centro nazionale per documentare la rappresentazione cinematografica della condizione minorile. Ogni film della banca dati è corredato di una scheda tecnica di approfondimento con cast&credits, sinossi e una presentazione critica. CAMERA promuove anche momenti di riflessione e di studio, occasioni di formazione, pubblicazioni di saggi e articoli, consulenze per la realizzazione di percorsi di visione e di attività didattiche.

I film segnalati sono divisi per argomento e presentati in ordine cronologico. Ogni film è corredato di trama e scheda critica.

Questo lavoro è stato coordinato da Antonella Schena e realizzato da Elisa Biagi e Rita Massacesi; le schede critiche sono di Fabrizio Colamartino, Marco Dalla Gassa, Giampiero Frasca.

## AFFIDAMENTO FAMILIARE

*Il monello*, di Charlie Chaplin, USA, 1921.

TRAMA Una ragazza madre abbandona il figlioletto. Lo trova casualmente un vagabondo che inizialmente tenta di disfarsene, ma poi lo accoglie nella sua umile dimora e lo cresce. Cinque anni dopo, il bambino aiuta nel suo precario lavoro di vetraio il vagabondo: il fanciullo spacca i vetri delle abitazioni lanciando pietre dalla strada, mentre l'omino con i baffi passa con il suo vetro per effettuare la riparazione. Ma il gioco viene scoperto e i due sono costretti alla fuga. Intanto la madre del 'monello' ha raggiunto il successo come attrice teatrale e comincia a recarsi nella quartiere malfamato dove vive il figlio per scopi filantropici. È lei, infatti, che cerca di fare da paciere tra il vagabondo e l'enorme fratello di un ragazzino al quale il 'monello' ha impartito una sonora lezione, ed è sempre lei che riporta a casa il bambino con la febbre e bisognoso di cure. Una volta guarito, il 'monello' rischia di venire sottratto alle cure del vagabondo e portato in un istituto, ma l'omino si batte e riesce a recuperare il figlio adottivo. Ma sul bambino pesa una forte ricompensa destinata a chi dovesse riportarlo alla centrale di polizia, e così il padrone dell'ospizio, in cui il vagabondo e il 'monello' hanno deciso di trovare ricovero, rapisce il fanciullo durante la notte e lo consegna ai poliziotti. Stanco per le inutili ricerche effettuate, il vagabondo si adagia in un sonno nel quale si origina un sogno che mostra lo squallido quartiere diventare una specie di paradiso, pronto a guastarsi per l'intervento della discordia seminata da alcuni diavoli tentatori. Il successivo brusco risveglio ad opera di un poliziotto è il preludio al ritrovamento del 'monello', ricongiuntosi finalmente con la propria legittima madre.

PRESENTAZIONE CRITICA Il tema del 'figlio della colpa', frutto di un amore occasionale o impossibile, abbandonato a causa delle rigide convenzioni borghesi e per quella superficiale tendenza al rispetto delle apparenze in grado, se non di pacificarla, almeno di tacitare la questione morale, è uno dei *topoi* della letteratura melodrammatica della fine dell'Ottocento. Toni da *feuilleton* hanno anche le prime sequenze del primo lungometraggio di Charlie Chaplin, ormai non più a suo agio nel confezionare pellicole dotate di profondità e analisi nell'angusto spazio delle solite due bobine, metraggio limite nelle produzioni comiche della Keystone di Mack Sennett, il geniale produttore e regista comico che fece arrivare ad Hollywood Chaplin dall'Inghilterra. Una donna dallo sguardo paesemente triste esce con un bambino in braccio da una clinica sotto lo sguardo severo e giudicante di un'infermiera: è chiaramente confusa e non sa che decisione prendere. Un'altra scena mostra un uomo - il padre del bambino - che guarda con apparente passionale interesse la foto della ragazza-madre, ma subito dopo, distratto da un'altra persona, lascia cadere la foto nel camino acceso, dimostrando tutta la sua indifferenza sia nei confronti della donna, sia verso la situazione venutasi a creare. Accostamenti retorici amplificano la materia significativa: l'immagine di una *via crucis* si premura di accrescere la dolorosa passionalità della donna, sempre più disperata e conscia della sua impotenza, la luce riflessa da una vetrata disegna una specie di aureola sulla ragazza, il cui 'unico peccato era la maternità', così come si premura di recitare una didascalia. Ma il bambino abbandonato in mezzo ai rifiuti, attraverso il filtro dei ladri dell'auto, su cui la giovane madre lo aveva riposto, rappresenta l'ingresso della narrazione nelle modalità del comico e si lascia alle spalle il sovraccaricato registro *mélo* che aveva introdotto la vicenda: il vagabondo rischia di essere colpito da una discreta quantità di rifiuti provenienti dall'alto, probabilmente da qualche finestra che dà sulla strada, schiva gli oggetti, si sposta e vede alla destra dell'inquadratura il bambino che giace per terra inerme. L'omino con baffi strani e bombetta guarda alternativamente il neonato e l'immaginaria direttrice aerea dalla quale sono provenuti i rifiuti, pensando che anche il pargolo possa avere la stessa provenienza. Grazie a questa *gag* il comico si giustappone alle modalità del racconto d'appendice e prosegue con esso un percorso parallelo che di sequenza in sequenza punta a far divertire il pubblico lasciandogli al contempo un retrogusto amaro, dato che, così come insegnava Pirandello nel suo fondamentale saggio sull'umorismo, ad un'attenta riflessione il *sentimento* del tragico emerge e fa capolino insistentemente dietro

l'avvertimento del comico. La miseria delle condizioni esistenziali (la catapecchia in cui il vagabondo cresce il 'monello', gli stracci che entrambi indossano, gli stratagemmi che organizzano per potersi garantire pochi spiccioli), la sfortuna di certe situazioni (l'arrivo puntuale della polizia nei momenti meno opportuni, quello dell'energumeno, fratello del ragazzino che il 'monello' ha punito per i suoi dispetti), la singolarità dell'educazione impartita (la frettolosa e smorfiosa preghiera che precede costantemente il frugale pranzo o il riposo notturno), ma anche la dolcezza del rapporto e il dolore della separazione sono elementi che si coagulano tra loro e rendono possibile l'emersione del patetico celato dietro la solarità ludica di una fragorosa risata. È possibile così notare che dietro la storia di un legame nato assolutamente per caso e proseguito con grande affetto e dignità si delinea, tra l'acutezza delle *gags*, una vicenda di meste solitudini che si intersecano e trovano le loro motivazioni nell'interazione affettiva e nella vicendevole giustificazione esistenziale: si pensi alla sequenza in cui è il 'monello' a preparare la colazione a base di frittelle, dopodiché è sempre il bambino ad intimare al pigro vagabondo di alzarsi dal letto per consumare il pasto; l'omino con bombetta si alza con grande fatica, distribuisce salomonicamente le frittelle, istruisce il fanciullo su come adoperare forchetta e coltello, impone una singolare preghiera e termina il pranzo digerendo con somma soddisfazione. I ruoli, ribaltandosi, si integrano reciprocamente: il legame tra vagabondo e 'monello' non è solo un rapporto tra padre e figlio, ma è soprattutto un vincolo tra reietti, tra esclusi dalla società (così come la scena del ritrovamento del bambino da parte del vagabondo fa esplicitamente supporre, sottolineando ironicamente, tra l'altro la comune matrice di appartenenza) che per poter sopravvivere devono necessariamente unirsi, in modo da trovare quel po' di umanità indispensabile per affermare la propria esistenza. (G.F.)

*David Copperfield*, di George Cukor, USA, 1935.

TRAMA Il piccolo David Copperfield nasce sei mesi dopo la morte del padre. Gli anni della prima infanzia trascorrono sereni in compagnia di Mrs. Peggotty, la *nurse*, fino a quando sua madre Clara si risposa con Mr. Murdstone, un uomo arcigno e severo. Le crudeltà del patrigno nei confronti di David presto conducono alla tomba Clara. Dopo la morte della madre, David è costretto a lavorare in un magazzino del patrigno a Londra: qui conosce Mr. Micawber che lo protegge fino a quando non è costretto ad andare in prigione per debiti. Abbandonato a se stesso, David decide di recarsi a Dover presso la zia Betsy che lo affida a Mr. Wickfield, un avvocato suo amico. Gli anni passano sereni, e David, ormai uomo, è uno scrittore sulla soglia del successo: inconsapevole dell'amore provato da Agnes - figlia di Wickfield - sposa Dora Spenlow, che però si rivela donna frivola e poco adatta alla vita matrimoniale. Quando alcuni anni dopo Dora muore, David aiuterà Mr. Wickfield a difendersi dalle mire del viscido segretario Uriah Heep e, infine, sposerà Agnes.

PRESENTAZIONE CRITICA "L'eloquenza delle cose esteriori è sfruttata dal Dickens come lo sarà ai giorni nostri dai registi di cinema, che isolano un oggetto, un particolare significativo per fargli dire quello che le parole non saprebbero". Così Mario Praz, uno tra i maggiori anglisti italiani, descriveva nella sua *Storia della letteratura inglese* la particolarissima arte dickensiana della descrizione attraverso notazioni minute di ambienti e personaggi, e della narrazione per mezzo di intrecci complessi ma al tempo stesso prevedibili nella loro meccanicità. Tali caratteristiche fanno delle opere dello scrittore delle vere e proprie sceneggiature bell'e pronte da usare, forse tanto ricche di avvenimenti rocamboleschi da risultare impossibili da ridurre all'interno dei tempi cinematografici e talmente infarcite di particolari da essere ridondanti nella trasposizione su pellicola. Prescindere dagli aspetti formali dei romanzi dai quali sono tratte le sceneggiature delle moltissime traduzioni cinematografiche delle opere di Charles Dickens sembrerebbe dunque impossibile: probabilmente fu proprio la preoccupazione di doversi confrontare con un testo dalle spiccate caratteristiche cinematografiche a spingere George Cukor ad avvalersi, per il suo *David Copperfield*, del contributo dello scrittore inglese Hugh Walpole per la sceneggiatura - che, ovviamente, è un condensato della mole romanzesca originale - e del giovanissimo

attore Freddie Bartolomew, anch'egli inglese, per la parte di David bambino. Ne risultò un film hollywoodiano con tutte le caratteristiche di certo cinema didascalico inglese, che regge ottimamente il confronto con l'originale letterario nel ritrarre una galleria di personaggi, alcuni dei quali restano memorabili perché fedelissimi alle descrizioni dickensiane: Micawber, zia Betsy, Mr. Dick, Uriah Heep, Mrs. Peggotty, Miss Murdstone, sono interpretati da attori scelti con tale sapienza da farci supporre che, paradossalmente, siano stati proprio loro i modelli per le illustrazioni che a metà dell'Ottocento accompagnarono la prima edizione del romanzo. Ciò in cui il film sembra non riuscire a seguire il romanzo, invece, è la capacità di ritrarre efficacemente, oltre che le singole figure che animano il racconto, anche il contesto sociale che fa da sfondo alle vicende del giovane David: parti essenziali del romanzo come quella sulla sua rigida educazione scolastica (con l'odiosa figura del maestro Creakle), o un'altra relativa al lungo periodo di lavoro in un magazzino di Londra, risultano imperdonabilmente ridotte di efficacia o addirittura tagliate irrimediabilmente dalla sceneggiatura. Così, quel valore di testimonianza storica di un'epoca che hanno i romanzi dello scrittore vittoriano – e ancor più il *David Copperfield*, nel quale, per larghi tratti Dickens riecheggia la propria infanzia resa difficile dai debiti contratti dal padre, del quale il personaggio di Micawber è un'affettuosa rievocazione – si perde nelle pieghe di un film che vive solo grazie ad alcuni momenti decisamente felici: tutti gli aspetti del racconto più crudamente drammatici, la denuncia delle ingiustizie subite soprattutto dai più deboli (i poveri, i bambini, le donne) in una società in vertiginoso ma cieco sviluppo, restano occultati a beneficio di una visione esclusivamente patetica della vita sfortunata del protagonista. Il film accentua, in tal modo, più o meno involontariamente, il carattere sostanzialmente remissivo di David, che sembra accettare, molto più supinamente di quanto non avvenga nel romanzo, le rocambolesche disavventure e gli altrettanto inaspettati colpi di fortuna che la vita gli propone. La materia del racconto ne esce, così, sostanzialmente infiacchita, priva di quell'equilibrio sapiente impostole dal suo primo creatore che riusciva a coniugare armoniosamente tanto l'ideologia positivista e progressista del tempo, sostanzialmente individualistica, quanto la pressoché illimitata fiducia nella provvidenza tipica di un atteggiamento cristiano di chiara matrice puritana. Memorabili sono invece alcune scene che l'uso del mezzo cinematografico riesce a rendere in tutta la loro vividezza: l'arrivo a Londra e l'incontro con la famiglia del bizzarro Mr. Micawber, quello con i Peggotty all'interno della nave-abitazione sulla spiaggia, il volo dell'aquilone di Mr. Dick, il confronto tra la zia Betsy e Mr. Murdstone, l'inquietante dialogo di David con l'untuoso Uriah Heep al lume di candela. In questi casi emerge al meglio l'abilità di un grande regista quale fu Cukor nel descrivere con sapiente ambiguità situazioni e personaggi che restano impressi indelebilmente nell'immaginario dello spettatore. (F.C.)

*Marcellino pane e vino*, di Ladislao Vajda, Italia/Spagna, 1954.

TRAMA In un convento francescano situato nella campagna spagnola, viene abbandonato un neonato in fasce. I frati, dopo averlo battezzato Marcellino, cercano di trovargli una famiglia, prima provando a reperire la madre, poi andando alla ricerca di una coppia caritatevole cui affidarlo. Ma entrambi i tentativi risultano vani e così il priore del convento decide di accoglierlo e di offrirgli un'educazione cristiana, con somma gioia degli altri preti, ormai affezionati alla piccola creatura. Divenuto più grande, Marcellino inizia a domandare ai religiosi (chiamati con epiteti canzonatori come fra Pappina, fra Malato, ecc...) notizie sulla madre, anche perché la sua vita è solitaria, con un amico immaginario, Manuel, come unico compagno di giochi. Insieme al nuovo "amico", Marcellino ne combina di tutti i colori, sia ai frati (con piccoli e innocui scherzi) sia agli abitanti del vicino villaggio. Nel frattempo però il piccolo orfano, nonostante i divieti dei padri, sale nella soffitta del convento e qui trova un crocifisso con cui inizia a parlare. L'effigie risponde alle domande del bambino e tra i due si insatura una tenera amicizia. Gesù ascolta amorevolmente i patimenti del ragazzo, mentre Marcellino porta pane, vino e altre vettovaglie per sfamare il Messia. Quando il ragazzino chiede a Gesù notizie di sua madre e costui gli risponde che si trova

in cielo, il desiderio di conoscerla si fa troppo forte. Così Marcellino, consapevolmente, fa l'ultima richiesta all'uomo sulla croce: portarlo in cielo dalla sua mamma. Tra le braccia del Salvatore, Marcellino muore felice, mentre il paese, venuto a sapere del miracolo, si stringe commosso intorno ai fraticelli, anche loro in lutto per la scomparsa del loro figlio adottivo, ma con una fede ancora più calda nel cuore.

PRESENTAZIONE CRITICA Undici milioni di italiani si riversarono nelle sale cinematografiche per vedere questo film quando uscì nel lontano 1955. Bisogna partire da questo dato, per certi versi impressionante, per comprendere il successo di un certo tipo di film per e con i bambini. Dal punto di vista stilistico, così come da quello contenutistico e tematico, il film non apportava nessuna particolare novità. Non era nuova la storia di un orfanello (si pensi solo al film di Chaplin *Il monello* o ai vari adattamenti di *Oliver Twist* di Dickens), né la grande dose di pietismo melodrammatico che accompagnava la storia di un bambino in cerca di genitori (i film di Shirley Temple lo confermano), non era innovativo lo stile, preoccupato soprattutto di inserire più primi piani possibili del simpatico musetto di Pablito Calvo, né la profonda solitudine del ragazzino, movente che giustificava il ricorso ad un amico immaginario prima e al dialogo con Gesù poi (già presente, ad esempio, nel film di Joseph Losey *Il ragazzo dai capelli verdi*). La ragione del successo di questa pellicola potrebbe risiedere, invece, nell'estremizzazione degli elementi melodrammatici e nel loro evidente distacco dall'esperienza quotidiana: se in altri film analoghi, l'eroe si faceva aiutare da uno dei personaggi secondari per risolvere il conflitto in atto (ad esempio il vagabondo Chaplin che aiuta il monello di turno), qui Marcellino si rivolge direttamente al "Salvatore" per eccellenza, ovvero Gesù, per raggiungere la sua mamma; laddove di solito si riscontrava un'assenza di figure di riferimento, fossero esse genitori o personaggi che ne facevano le veci (ad esempio in *Capitani coraggiosi* il piccolo Harvey, benché finito in una nave piena di marinai, aveva solo un "padre vicario", il pescatore Manuel), qui ci troviamo dinanzi a più di dieci padri, purtroppo per Marcellino incapaci di educarlo; il sacrificio richiesto al personaggio è in questo caso il suicidio, quando abitualmente per arrivare al lieto fine erano necessarie rinunce meno drastiche o che non coinvolgevano direttamente il protagonista (cfr. la morte di Manuel in *Capitani coraggiosi*). Estremizzazione come causa determinante del successo del film e della sua influenza nell'immaginario collettivo: Marcellino non muore agonizzante tra le braccia di un prete o di qualche altro personaggio (come i cliché del melò insegnano), ma tra le braccia dello stesso Gesù. Ad un'analisi ancora più attenta della pellicola, ci si accorge che il ricorso al trascendente non complica il discorso filmico, bensì lo semplifica e lo banalizza. La rappresentazione del cristianesimo, infatti, si pasce di una visione favolistica, elementare e per certi versi pagana della religione. I frati, custodi della parola del Vangelo e degli insegnamenti di San Francesco, sono in realtà delle macchiette comiche (si pensi ai loro nomi) che si pongono pochi problemi educativi nei confronti del piccolo orfanello. Non hanno nessuno spessore religioso, assumendo al contrario la stessa funzione che gli Dei greci o romani avevano per il loro popolo: ognuno esperto di una sola "materia" (chi sa cucinare, chi fare l'orto ecc.), ognuno fondamentalmente buono anche se pieno di difetti, tutti in innocua e rassicurante contrapposizione tra loro. Marcellino, come un novello Dante, entra in un paradiso costellato di figure buone (ma non troppo) che lo avvicineranno alla sfera celeste più alta, la soffitta, non a caso l'elemento scenico più elevato del convento. Diventa così centrale la figura di alter-ego, di amico immaginario inventata dal ragazzino. Manuel è il Virgilio o la Beatrice del caso, aiuta, si sostituisce a Marcellino, lo convince a salire su in soffitta. Non si può dunque leggere questo film in chiave realistica, nemmeno nella sua prima parte, quella dove non compare alcun fattore trascendente. Se così fosse – ma a onor del vero lo stile 'documentario' scelto da Vajda induce e spinge ad una lettura realistica del racconto – bisognerebbe aborrirne di fronte a ministri della chiesa che coscientemente fanno crescere un bambino senza una figura materna, in piena solitudine, senza un'istruzione, che stabiliscono regole che non hanno senso (perché Marcellino non poteva salire in soffitta, quale pericolo correva?) o che gli vietano di uscire dal convento perché è pericoloso, la peggiore direttiva che un genitore potrebbe dare ad un figlio. Occorre così mantenere uno sguardo

“dantesco” nella visione del film: i frati così si trasformano in una specie di angeli arruffoni, la contadina incontrata dal bambino diventa la Madonna, la discesa dalla croce di Gesù non più un miracolo, ma un gesto di “inevitabile” amicizia, il suicidio di Marcellino una cosa assolutamente non dolorosa, visto che egli è, proprio come Dante, già morto. (M.D.G.)

*Alice nelle città*, di Wim Wenders, Repubblica federale tedesca, 1973. TRAMA Felix è un fotoreporter tedesco che è in soggiorno in America per conto di una rivista del suo paese. Deve realizzare un reportage sugli States, ma il paesaggio monotono e iterativo, la pochezza di quel che ha attorno, lo fanno cadere nello sconforto e in una crisi d'ispirazione. Le foto che egli scatta con la sua polaroid sono tutte desolatamente vuote e uguali l'una all'altra. Senza che egli si ribelli, il superiore lo licenzia dalla rivista. Stufo dell'America decide di tornare in Germania. All'aeroporto di New York conosce una sua connazionale, Liza, e la sua piccola figlia, Alice. Aiutata la coppia di madre e figlia nelle pratiche della partenza, il terzetto passa la notte prima del volo insieme. Tuttavia, problemi sentimentali con un uomo sconosciuto trattengono in America Liza, la quale affida momentaneamente la piccola Alice al fotografo. Ma la promessa di riprendersi la figlia ad Amsterdam, il giorno dopo, è vana. Infatti, arrivati in Olanda, Felix e Alice non hanno più notizie di Liza. A Felix non rimane che cercare, contro voglia, la casa della nonna della bambina in Germania. I dati per raggiungere la casa sono però pochi: una fotografia, vaghi ricordi della bambina e nessun nome di città che possa aiutare la strana coppia. Inizia così un peregrinare senza meta precisa all'interno del distretto della Ruhr. Così facendo, il viaggio avvicina poco alla volta Felix ad Alice. L'uomo, dopo aver digerito a fatica l'intoppo di una bambina fra i piedi, in realtà riesce a riacquistare fiducia in sé proprio grazie alla tenera e intelligente Alice. Quando la polizia trova la madre e la nonna della piccola a Monaco, l'ultimo viaggio in treno della coppia ha il sapore della maturazione e di un'esperienza indimenticabile vissuta.

PRESENTAZIONE CRITICA Primo di un trittico di film ambientati 'on the road' - gli altri due sono *Falso movimento* (1974) e *Nel corso del tempo* (1975) - *Alice nelle città* è uno dei più eloquenti film di Wim Wenders, se non altro per la presenza di molti leit motiv del regista: il rapporto con l'America, l'autobiografia nel racconto, la riflessione sui mezzi di espressione e rappresentazione del reale, il viaggio come espressione analogica della vita, la centralità della tematica infantile. L'elemento principale della pellicola è senz'altro il viaggio. Felix, uomo nel pieno di una crisi, trova nella 'strada' l'unica possibilità di cambiamento. Non un cambiamento improvviso e rapido, ma un impercettibile mutamento del sé che avviene nell'atto stesso di muoversi, che è interiore, ma che trova ragione d'essere solo nello spostamento fisico. Alice nelle città è così il primo film dell'autore dove abbondano i luoghi banali, le squallide camere di hotel, gli sporchi e aridi spazi delle stazioni ferroviarie, dei bagni pubblici o dei fast food. La crescita della consapevolezza dei personaggi wendersiani non avviene dunque attraverso il valore simbolico del paesaggio o attraverso la scoperta di elementi significanti del mondo, ma tramite un accumulo stratificato di eventi che modificano le condizioni in atto. Il racconto non esita a mettere in crisi i riferimenti cinematografici più affezionati dell'autore. Il road movie americano, genere a stelle e strisce per eccellenza (si pensi a titoli come *Easy Rider*), viene scardinato dall'interno da Wenders ed eroso delle sue caratteristiche principali: la figura dell'eroe, la funzione redentrice e per certi versi 'positivista' del viaggio, la bellezza del paesaggio e il ritorno panteistico alla natura. Felix viaggia perché è costretto e, in prima istanza, non cerca nulla: non cerca risposte, non cerca di dimenticare, non cerca di scappare, come capita agli eroi americani. Del road movie l'autore tedesco elimina il fattore principale ovvero la ragione del viaggio, il desiderio del cambiamento insito nell'easy rider, anche se poi effettivamente un mutamento avviene anche in Felix e Alice. La dissoluzione dei generi cinematografici classici - nella scena finale, Felix, non a caso, legge che è morto John Ford, il film-maker che più di ogni altro incarna i valori del cinema classico americano - rappresenta un tentativo di liberarsi, più in generale, del mito dell'America. Felix, alter ego del regista, abbandona gli Stati Uniti,

deluso da un'aspettativa che è franata di fronte ad un paese monotono e provinciale, arido e inconsistente. La televisione scaraventata per terra dal fotografo nella sua camera d'albergo è dunque l'atto definitivo di affrancamento da una società che ha nella Tv il mezzo principale di diffusione della propria filosofia. Il tema autobiografico - Wenders all'inizio della carriera ha più volte affermato di essere affascinato dal mito degli States - è confermato dall'approdo dei protagonisti nella regione della Ruhr (dove egli ha passato la propria adolescenza) e, nel finale, a Monaco (dove ha iniziato i suoi studi di cinema). In tutto questo quadro autoriale entra in gioco la figura della bambina che spazza e spiazzava tutto e tutti: Felix e la sua ritrosia, il paesaggio (è solo grazie alla sua amnesia che i due girano per tutte le città tedesche, passando da paesaggi urbani a paesaggi industriali o naturali), il richiamo autobiografico (con la macchina fotografica Alice inquadrerà finalmente il reporter, "per farti vedere come sei" dice), il riferimento ai road-movie (*Alice nelle città* insieme a *Paper Moon* è il primo film che inserisce il bambino, in una parte da protagonista, affianco all'adulto in viaggio). Alice è una ragazzina che comprende al volo la realtà. In una delle scene più belle del cinema di Wenders - quando i due chiacchierano al bar mentre da un juke-box si sente il paradigmatico e splendido canto blues *On the road again dei Canned Heat* - lei fa domande che mettono a nudo la crisi dell'uomo: "Che hai da fare tu?" oppure "Stai sempre a scarabocchiare". L'infanzia è l'elemento che serve al protagonista per uscire dal tunnel, un viaggio a ritroso in se stesso (Felix ad un certo punto vuole anche andare a trovare i suoi genitori) e, in tal senso, Alice non può che simboleggiare l'incontro con l'Altro, un prossimo che ha l'immediatezza del fanciullo e la lucidità dell'adulto. Solo attraverso l'incontro potrà tornare a posto il rovesciamento dicotomico che ha caratterizzato a lungo il film: Felix potrà essere finalmente felice (come richiede il suo nome) dopo essere stato a lungo infelice, mentre Alice potrà andare nel suo paese delle meraviglie (che è Monaco, dove può trovare la nonna, la mamma e lo stesso Felix), dopo aver girato in posti che meravigliosi certo non erano. (M.D.G.)

*Le avventure di Huckleberry Finn*, di Jack B. Hively, USA, 1981.

TRAMA Huckleberry Finn e Tom Sawyer, due inseparabili amici, trovano in un bosco uno scrigno pieno di monete d'oro. Difesi dal malvivente che intende aggredirli, riescono a consegnare l'uomo alla giustizia e diventano i legittimi proprietari del tesoro dal momento che nessun altro lo ha reclamato. Avuta notizia dell'improvviso arricchimento del figlio, il padre alcolista di Huckleberry, scontata una pena detentiva, si rifà vivo con la ferma intenzione di sottrarre al ragazzo la cospicua somma, ma Huck riesce a sottrarsi alla prigionia cui lo ha destinato il padre e a fuggire simulando il proprio assassinio da parte di una banda di malfattori. Le indagini, però, portano a sospettare di Jim, lo schiavo di colore della signora Watson (la donna che si prende cura di Huckleberry), perché l'uomo ha al collo il portafortuna del ragazzo, ricevuto come pegno di amicizia. Per sfuggire all'ingiusta accusa, Jim fugge e approda nell'isolotto di Jackson, territorio che sorge nel mezzo del Mississippi, dove è già approdato Huck. I due, per evitare che di essere rintracciati, salgono a bordo di una zattera e fuggono seguendo il corso del fiume. Lungo il tragitto incontrano due loschi figure in fuga da alcune persone che intendono dare loro una lezione e li prendono a bordo: questi si fanno passare per il Delfino, il legittimo erede al trono di Francia, e per un Duca che le vicissitudini esistenziali hanno portato in giro per il mondo. In realtà sono due imbroglioni che cercano in tutti i modi di raggirare il prossimo. Con il Duca e il Delfino, Huck e Jim si trovano a vivere delle avventure balzane, come quando i due ciarlatani fingono di essere due grandi attori shakespeariani, salvo poi essere rincorsi dagli spettatori buggerati. Ma il Duca e il Delfino entrano in possesso di un manifesto che informa della taglia pendente sul capo di Jim, ed un mattino spariscono portando con sé il pover'uomo. Huck si mette alla loro ricerca ed approda nella città di Jeffersonville, città in cui risiede una zia di Tom. La zia Sally, incontratolo, lo scambia per Tom: Huck sta al gioco, si fa prestare il calesse dalla donna e, lungo la strada, si imbatte in Tom che sta raggiungendo la casa della zia. Superata la sorpresa per l'incontro e dopo aver visto il Duca e il Delfino puniti dagli abitanti della cittadina per l'ennesima malefatta,

Tom e Huck localizzano la capanna in cui Jim è prigioniero e durante la notte riescono a liberarlo. Durante la fuga, tuttavia, Huck è colpito dagli inseguitori e Jim, fermatosi per prestargli soccorso, viene nuovamente catturato. Ma Jim ottiene la libertà dalla schiavitù per volontà della signora Watson, mentre Huck regala all'ormai ex schiavo la sua parte di tesoro affinché possa riscattare la moglie e la figlia.

**PRESENTAZIONE CRITICA** *Le avventure di Huckleberry Finn*, romanzo pubblicato nel 1884 da Mark Twain (pseudonimo di Samuel Langhorne Clemens) introduce nella letteratura americana l'idea del viaggio come fuga dalla società, un argomento che condizionerà molta della futura produzione letteraria statunitense. I due personaggi e compagni di viaggio, Huck, un ragazzo bianco candidamente ribelle, e Jim, uno schiavo di colore, sono infatti due archetipi della cultura americana perché rappresentano rispettivamente Cultura e Natura, binomio inscindibile nella formazione della tradizione del Paese. Essi sono in fuga: nel caso di Huck da un padre alcolista, aggressivo e brutale che rappresenta la violenza dell'istituzione familiare e, in quello di Jim, dalla propria vendita per ottocento dollari che illustra, più o meno direttamente, la prevaricazione istituzionalizzata da parte della società. Essi cercano la libertà, ma lungo il placido quanto interminabile corso del Mississippi i due personaggi ignorano quale faccia tale libertà possa avere, dal momento che ogni contatto con la presunta civiltà si dimostra un autentico bagno nell'ipocrisia e nell'arbitrio. Il film di Jack B. Hively, prodotto per la televisione, giungendo quasi un secolo dopo rispetto la pubblicazione del romanzo, stempera decisamente i toni relativi alla ricerca della libertà (Jim non fugge per evitare la vendita per ottocento dollari, ma perché accusato del presunto omicidio di Huck), vira sul versante del buonismo accattivante (la signora Watson decide di liberare Jim dopo aver riflettuto su un passo della Bibbia, mentre nel romanzo Jim è liberato per l'avvenuto decesso della donna) e spinge sul pedale dell'avventura catturante.

**IL RUOLO DEL MINORE E LA SUA RAPPRESENTAZIONE** Il personaggio di Huckleberry Finn nel film di Jack B. Hively è presentato come un adolescente generoso, solidale, perfettamente conscio del valore dell'amicizia, simpaticamente (e superficialmente) ribelle, progressista nel ritenere Jim non lo schiavo della signora Watson, ma un autentico amico a cui promettere eterna fratellanza attraverso il gesto simbolico del regalo di un portafortuna. Paradossalmente sarà proprio il portafortuna a scatenare i sospetti sul povero Jim, quasi a sottolineare la difficoltà di un'amicizia interrazziale nell'America del dopo Guerra di Secessione. Jim, infatti, verrà sospettato dell'assassinio di Huck perché trovato in possesso del portafortuna del ragazzo: impensabile per la società dell'epoca uno scambio assolutamente disinteressato tra individui che si valutano in base al valore umano e non relativamente al colore della pelle.

Huck ha una notevole paura della civiltà: teme, ad esempio, che la signora Watson, attraverso le ripetute letture dalla Bibbia, possa sottrargli quella sorta di sintonia con la Natura che gli permette di illudersi di essere libero e di sognare avventure mirabolanti in Africa e in Sud America con l'altro suo grande amico Tom Sawyer. Infatti, l'Huck che gira costantemente senza scarpe con un cappellaccio di paglia in testa è sicuramente più genuino ed autentico rispetto allo stesso personaggio costretto in vestiti eleganti e a pose convenienti nel salone della signora Watson mentre questa riflette sul personaggio di Mosè e sulla liberazione degli ebrei dalla schiavitù egizia. È in questo caso che Huck si mostra personaggio acuto e pronto, perfetto osservatore di una società in cui non si riconosce appieno e fustigatore di una civiltà che non accetta perché capace di mortificare l'immediatezza della natura: chiedendo alla signora Watson e alla vedova Douglas se non ci fosse contraddizione tra la liberazione dalla schiavitù dell'Egitto degli ebrei e la cattività cui invece deve essere sottoposto Jim, Huck stigmatizza l'ipocrisia di un periodo e insieme fornisce l'ispirazione per la conclusione della storia con la liberazione dello schiavo Jim. La paura della civiltà di Huck è dovuta anche al pessimo esempio paterno: il genitore è infatti un alcolista, violento e bestiale, privo di qualunque affetto familiare, ma anche assolutamente incapace di provare la benché minima pietà umana. Il padre del ragazzo ritorna dopo un periodo passato in carcere, e tale notizia, comunicatagli da Tom, sconvolge Huck, ben consapevole della difficile situazione che gli si preannuncia. L'uomo,

saputo del ritrovamento del tesoro da parte del figlio, intende soltanto impossessarsi del denaro e scomparire successivamente nel nulla: per questo imprigiona in un capanno il figlio nella speranza che la mancanza di libertà lo costringa a capitolare. Huck riesce a fuggire, ma il ragazzo è ben consapevole che la piena libertà dall'oppressione delle istituzioni è possibile soltanto fingendo di essere morti, arrivando, dunque, a sottrarsi al flusso stesso dell'esistenza. Nonostante le premesse, la versione di Huckleberry Finn di Jack B. Hively concede nel finale una sorta di accomodamento, in linea con i tempi (gli anni '80 del Novecento) e con il pubblico cui è destinato (quello televisivo): Huck torna in una civiltà pacificata che accetta di buon grado la liberazione dalla schiavitù di Jim e l'atto di estrema generosità di donare il suo tesoro per il riscatto della famiglia del suo amico di colore. Del padre violento ed avido non c'è nessuna traccia: forse in una società così, cent'anni dopo l'uscita del romanzo, si può anche vivere.

**RIFERIMENTI AD ALTRE PELLICOLE E SPUNTI DIDATTICI** Il personaggio di Huckleberry Finn ha originato diverse trasposizioni del romanzo, la più famosa delle quali è forse quella del 1960 per la regia di Michael Curtiz. Il confronto può risultare interessante per notare le differenze di caratterizzazione del personaggio, ma anche per analizzare come l'ambientazione e i temi espressi abbiano subito modifiche e spostamenti semantici in base all'anno di produzione. *Le avventure di Huckleberry Finn* può inserirsi con pieno diritto in un percorso didattico che parta dal romanzo per studiare le differenze nella trasposizione cinematografica, ma anche in una discussione che prenda in esame il concetto di libertà all'interno della visione adolescenziale e la possibilità di perseguirla in una società che della liberalità esprime soltanto la facciata. (G.F.)

*La mia vita a quattro zampe*, di Lasse Hallström, Svezia, 1985.

**TRAMA** Svezia, anni Cinquanta. Ingemar ha circa dieci anni e vive con il fratello maggiore Erik, la cagnetta Ziga e la madre, malata di tubercolosi. Incapace di badare ai figli, la donna decide di mandare Ingemar in vacanza presso gli zii Gunnar e Ulla che vivono in un villaggio. Qui la vita è completamente diversa da quella che il bambino ha conosciuto finora: lo zio Gunnar è un buontempone e, per hobby, allena la squadra di calcio giovanile del luogo; Saga, una bambina che cerca di mascherare la propria acerba femminilità per giocare a calcio e tirare di boxe, diviene la sua migliore amica; Berit, la più bella ragazza del villaggio, gli chiede di accompagnarla quando va a posare nuda per uno scultore. L'estate passa in fretta e Ingemar torna a casa: sua madre, tuttavia, sta sempre peggio e, dopo un breve ricovero in ospedale, muore. Il bambino si trasferisce definitivamente dagli zii: dovrà fare i conti con il proprio immotivato senso di colpa per la morte della madre e per aver dovuto abbandonare la sua cagnetta in città. Ad aiutarlo a superare la crisi saranno le cure affettuose degli zii e l'amore di Saga che, ormai, non può più nascondere la propria femminilità.

**PRESENTAZIONE CRITICA** Due mondi contrapposti si offrono all'esperienza di Ingemar e allo sguardo dello spettatore in *La mia vita a quattro zampe*: quello triste, frustrante e realistico della vita con la madre, l'altro spensierato, libero e grottesco del villaggio in cui vivono gli zii. Nel mezzo il protagonista con le proprie riflessioni tenta di difendersi dalla realtà soffocante che lo circonda: più volte nel corso del film la voce over interviene con i toni di un monologo attraverso il quale Ingemar cerca dei motivi validi per continuare a sperare. Sorprendentemente, invece di rifugiarsi in un mondo fantastico, alla stregua di tanti suoi sfortunati coetanei del grande schermo, Ingemar sceglie un atteggiamento precocemente maturo: per consolarsi elenca una serie di eventi tragici – alcuni dei quali grotteschi nella loro dinamica – confrontandoli con la triste condizione della sua famiglia. Così, c'è quell'uomo che, dopo aver visto un film di Tarzan, ha scambiato i cavi dell'alta tensione per liane, ma c'è anche quell'altro che, andato fino in America per un trapianto, è diventato famoso e poi è morto lo stesso e, soprattutto, c'è Laika, la cagnetta mandata nello spazio e morta di stenti perché non aveva più provviste (ed è questo l'aneddoto che ricorre più volte nel corso del film). Quella di Ingemar è allora una 'vita a quattro zampe' perché il suo punto di vista è quello di chi sa accettare la propria esistenza guardando a

coloro che hanno avuto un destino beffardo, dominato dalla fatalità. La realtà, quella realtà spicciola cui nonostante tutto Ingemar rimane aggrappato con questa sua filosofia pessimistica che si ispira alla cronaca minore, sembra, tuttavia, riuscire a compensare una situazione familiare difficile e a ripagare il senso di perdita causato dalla morte della madre attraverso una serie di esperienze tendenti a risarcirlo: il villaggio, i suoi abitanti, l'atmosfera che vi si respira, si oppongono in modo speculare all'esistenza sfortunata del protagonista e alle sue tristi riflessioni. Lo zio Gunnar, gioviale e spensierato, sempre a caccia di nuove avventure sentimentali ma, in fondo, profondamente innamorato di sua moglie Ulla – un personaggio che ricorda quello dello zio Gustav in *Fanny e Alexander*, ultimo film di Ingmar Bergman, di soli due anni precedente a *La mia vita a quattro zampe* – va a fare le veci di una figura paterna che Ingemar non ha mai conosciuto. La prosperosa e vitale Berit quella di una madre da troppo tempo malata e sofferente che vive ormai soltanto in un ricordo nostalgico e sbiadito: durante una delle sedute di Berit presso lo scultore – che sta lavorando, non a caso, a una statua sulla maternità – Ingemar cade in braccio alla donna che sembra accoglierlo, nuda e a braccia aperte, simbolo essa stessa di una rinascita del bambino a una nuova vita. È il ribaltamento definitivo delle riflessioni di Ingemar sulla morte: l'evento, che facilmente avrebbe potuto trasformarsi in tragedia – il protagonista, arrampicatosi sul tetto dello studio sfonda i vetri di un lucernario e cade da diversi metri di altezza – aggiungendosi, così alla serie infinita di cronache minori narrate dal bambino nel corso del film, si trasforma in un aneddoto da raccontare in giro gioiosamente. Il continuo richiamo a una sessualità solare e spensierata di questi due personaggi – Gunnar e Berit – fa dunque da contraltare all'atmosfera di cupa infelicità in cui Ingemar ha vissuto fino a poco prima. Allo stesso modo, le *avances* di Saga – forse il personaggio più riuscito di tutto il film – nei confronti del protagonista vanno a compensare una visione del sesso frustrante e limitata, quella di suo fratello Erik che, per spiegare ad alcuni suoi amici la dinamica di un atto sessuale aveva costretto Ingemar a simulare un amplesso con una bottiglia.

A metà strada tra i *Quattrocento colpi* (per la parte del film che si svolge in città) e *Amarcord* (per la dimensione grottesca delle situazioni e dei personaggi del villaggio), questo primo film di Lasse Hallström presenta due caratteristiche apparentemente opposte che, nel corso della sua carriera, il regista continuerà a riproporre attraverso i propri film: malinconia e fiducia nella vita, pessimismo e tensione verso il futuro sono la chiave del successo anche di *Buon compleanno Mr Grape* e di *Le regole della casa del sidro*. Rispetto a questi ultimi due, tuttavia, la dimensione ingenua di *La mia vita a quattro zampe* è quella attraverso cui Hallström è riuscito a comunicare meglio questa sua particolare visione della vita. (F.C.)

*Il ladro di bambini*, di Gianni Amelio, Italia/Francia, 1992.

TRAMA Nato su una strada fangosa nel 1946 da Katya, una madre ancora giovane, e orfano di padre, perito per le ferite riportate in guerra, il piccolo Sanya ricorda l'incontro, avvenuto all'età di sei anni, con Tolyan, un uomo che segnerà prepotentemente la sua infanzia. Incontrato in un treno vestito da capitano dell'Armata Rossa, Tolyan diventa l'amante di Katya ed una sorta di padre per lo stesso Sanya. Stabilitisi in una delle stanze dell'appartamento di una donna che tutti chiamano zia Tania, Tolyan si accattiva le simpatie dei suoi coinquilini garantendosi la loro fiducia. Una sera, dopo aver pagato loro l'accesso ad uno spettacolo circense, Tolyan torna a casa e svaligia l'intero appartamento. Katya, tornata indietro perché pensa che Tolyan la tradisca con una delle donne dell'appartamento, coglie il suo amante in flagrante ed è costretta a fuggire con lui. Di città in città, di casa in casa, la vita dell'improvvisata famiglia prosegue con la stessa tendenza. Katya non sopporta l'attività di Tolyan, ma lo ama troppo per lasciarlo; Sanya, invece, si vede educare dall'uomo in modo anomalo, rude, quasi dovesse ricalcare le orme. Durante un tentativo di furto a casa di uno stimato medico qualcosa, però, va storto e Tolyan è costretto a fuggire. Mentre accompagna Katya e il bambino al treno, il ladro è catturato dalla polizia ed incarcerato. Sanya raggiunge la convinzione di dover rivedere, nonostante la pena inflittagli, quello che ormai considera come il suo vero padre,

soprattutto dopo la morte per le conseguenze di un aborto di Katya. Ci riuscirà dopo dodici anni, ma l'uomo si ricorderà dapprima a fatica, poi quasi con fastidio, della sua estemporanea famiglia. Deluso dall'incontro, Sanya uccide Tolyan con la pistola che il ladro gli aveva affidato poco prima di essere arrestato.

PRESENTAZIONE CRITICA La tendenza dei registi russi dopo la caduta dell'impero sovietico (ma già dopo il periodo gorbacioviano) è quella di leggere la realtà attraverso il suo specchio storico-metaforico. Le storie narrate hanno sempre un significato ulteriore che va aldilà del puro significato imposto dalla vicenda che prende corpo sullo schermo: così Vitali Kanevskij (in *Sta' fermo, muori e resuscita*), così Nikita Michalkov (in *Anna*), così Pavel Longuine (in *Taxi Blues* o ne *La vita in rosso*) e così anche Pavel Chukhrai, che in questo suo *Il ladro*, il primo dei suoi film ad essere distribuito in Italia a fronte della positiva accoglienza tributata al film durante il festival di Venezia del '97, intreccia la strenua ricerca di un padre da parte del piccolo Sanya al sentimento storico di paternità che il popolo russo ha sempre provato verso il "Grande padre" Josip Djusgavili, al secolo Stalin. La ricerca di una figura paterna come riferimento alle mancanze patite nell'infanzia trasfigura nella metafora di un'intera popolazione orfana di Lenin (dal 1924), colui che aveva guidato il Paese alla Rivoluzione, e bisognosa di una figura forte, di un riferimento che guidasse la rinascita della società e che le consentisse di avere il giusto prestigio internazionale. Sanya, quindi, si trova ad essere figura paragonabile alla società russa; il padre del bambino, morto per le ferite riportate in guerra, è il Lenin che rende orfana la società e le impone di sostituire il ruolo vacante; Katya è la 'Madre Russia' che partorisce il bambino immagine della società in una strada fangosa ed autunnale, in modo del tutto naturale; Tolyan è il padre che si impone come tale alla Madre Russia e alla società, d'altronde egli stesso sostiene di essere figlio di Stalin, giustificando in questo modo il tatuaggio che ha sul cuore. Tolyan diventa il padre all'interno di una famiglia che lo ama alla follia pur riconoscendone le intrinseche contraddizioni, dispone di un grande carisma ed è capace di terrorizzare il bambino pur cercando di operare per il suo bene. Attraverso il personaggio di Tolyan passa pertanto il significato storico di una presenza come quella staliniana, amata per il suo grande fascino e la notevole personalità espressa, e capace di educare la società al rispetto di se stessa (Tolyan permette con la sua semplice presenza a Sanya di vendicarsi dei coetanei che lo hanno malmenato) pur tenendola in uno stato di soggezione assoluta (il bambino si bagna con la sua urina per paura di Tolyan). La metafora organizzata da Chukhrai è fin troppo chiara, così come altrettanto percepibile appare il seguito della vicenda: Tolyan viene arrestato e quindi allontanato dalla famiglia (si allude alla morte di Stalin, avvenuta nel 1953; l'incontro tra Sanya, Katya e Tolyan il film lo pone nel 1952, l'attività reiterata di furti e fughe dura all'incirca un anno), Katya muore a seguito di un aborto (la 'Madre Russia' che si perde inesorabilmente nel corso degli anni cercando di creare una nuova società?), Sanya vive in un orfanotrofio (la patria orfana di cotanto personaggio) con la costante speranza di rincontrare quello che dopo l'arresto aveva iniziato a considerare un padre, dimenticando di conseguenza il vero genitore con la consapevolezza di averlo tradito (allo stesso modo delle basi morali che avevano originato la Rivoluzione). Sanya è la società che vive nel tentativo di recupero della memoria: una sorta di vita sospesa nella cristallizzazione ideale del ricordo, nel recupero assolutamente acritico di quello che fu. Sanya ritrova Tolyan, ma il recupero è traumatico: l'uomo non ha più l'apparenza fiera e superba di dodici anni prima, ma si è trasformato in un individuo trascurato e sciatto, con barba lunga e dipendente dalla donna che vive con lui, smemorato, indifferente a quella che per un periodo era stata la sua famiglia e soprattutto insensibile di fronte alla memoria della donna che è morta in seguito ad un aborto la cui paternità appare chiara. Sanya, alle soglie dell'età matura (ha diciotto anni), è violentemente in preda alla disillusione: l'idealizzazione della figura paterna riposta in Tolyan si è mostrata fallace, situazione aggravata dal fatto che per confidare nell'uomo il bambino ha dovuto tradire il proprio padre naturale (la "destalinizzazione" proposta da Nikita Krusciov al XX Congresso del Pcus nel '56). Così, tra metafore che si incrociano ed elementi simbolici, la società russa, diventando adulta, si rende conto di aver idealizzato in modo errato e cerca di uccidere il ricordo con un

semplice colpo di arma da fuoco, utilizzando l'arma che lo stesso padre le aveva affidato per difendersi. (G.F.)

*Il cliente*, di Joel Shumacher, USA, 1994.

TRAMA Memphis, Tennessee. L'undicenne Mark Sway, assiste per caso, al suicidio di Jerome Clifford, un avvocato che ha acconsentito a difendere una famiglia mafiosa. Poco prima di morire, Clifford svela a Mark il segreto su dove è sepolto il senatore Boyette, ucciso dal mafioso Barry Muldano. Polizia e F.B.I. sono convinti che Mark sappia di più di quello che mostra di sapere e cercano di estorcergli una confessione, non curandosi di calpestarne i diritti di minore. In particolare, il dirigente dell'F.B.I., Roy Foltrigg, pare molto interessato al caso. Il suo interesse è strumentale: egli intende utilizzare la soluzione della vicenda come trampolino di lancio per la sua elezione a governatore della Louisiana. Oppresso dalle forze dell'ordine, il piccolo Mark trova l'unica fidata confidente in Reggie Love, suo avvocato difensore. Mark, messo alle strette dalla polizia, è anche ricercato anche da Barry Muldano, che desidera metterlo a tacere per sempre. Il bambino, prima del processo, viene così introdotto in un carcere femminile per essere maggiormente protetto, ma Mark, con un abile stratagemma, si fa credere in fin di vita e riesce a fuggire dal controllo delle forze dell'ordine. Sfuggito ad un tentativo di aggressione di uno degli sgherri di Muldano, Mark si ricongiunge con Reggie per verificare che il corpo del senatore Boyette sia effettivamente nel luogo indicato da Jerome Clifford: soltanto in questo modo il ragazzo potrà rivelare ciò che sa e usufruire del programma di protezione testimoni. Mentre Mark e Reggie stanno per scoprire il cadavere, sopraggiungono Muldano e i suoi uomini, i quali, venuto meno il controllo asfissiante della polizia, hanno deciso di far sparire il corpo del senatore. La situazione per Mark e Reggie pare precipitare, ma la banda di mafiosi è messa in fuga dai vicini di casa, accorsi a causa del frastuono. Muldano è ormai abbandonato dalla Famiglia e a Reggie non resta che far promettere a Roy Foltrigg, futuro governatore della Louisiana, una nuova identità e una nuova vita per la famiglia di Mark.

PRESENTAZIONE CRITICA La chiave di lettura attraverso la quale lo spettatore ha la possibilità di leggere *Il cliente*, ennesimo lavoro tratto da un best-seller di John Grisham (il terzo, dopo *Il rapporto Pelican* e *Il socio*, di sei - fino al 2001 -, tra i quali vanno annoverati *Il momento di uccidere*, *L'ultimo appello* e *L'uomo della pioggia*), è sicuramente duplice: da una parte c'è il thriller che racconta di come un bambino di undici anni si ritrovi, suo malgrado, invischiato in una torbida vicenda caratterizzata da intrecci politici, reazioni mafiose e risvolti giudiziari (in perfetto *Grisham-style*), dall'altra viene rappresentata, invece, una storia di carattere più intimo e sentimentale, relativa a vuoti affettivi progressivamente colmati. *Il cliente* è entrambe queste cose, e in tutt'e due i casi l'infanzia si trasforma in motore della narrazione e motivo primo delle evoluzioni del racconto. Ma per far questo è necessario caratterizzare adeguatamente il personaggio di Mark, fare in modo che la sua vita abbia degli squilibri, dei vuoti e delle situazioni limite che da una parte incoraggino la narrazione a farne una vittima innocente e predestinata (in modo da garantire la tensione propria del thriller e l'identificazione con il pubblico), mentre dall'altra si creano le condizioni per una presenza protettrice e materna che, sulla base di queste brutture necessariamente patite dal ragazzo, agisca in modo contemporaneamente delicato e avventuroso e funga da aiutante fidato e risolutivo. Mark è il figlio primogenito di una donna separata dal marito a causa delle costanti violenze a cui questi si lasciava andare nel suo eterno stato di ubriachezza. La donna, comprensibilmente stressata, è spesso assente per inseguire lavori estemporanei elargiti da datori di lavoro indifferenti e insensibili (la licenziano perché accorsa al capezzale del figlio minore Rick, caduto preda di un grave stato di shock a seguito della visione del suicidio di Jerome Clifford), e per guadagnare cifre inconsistenti che non le impediscono di vivere accampata in una roulotte stanziata a poche decine di metri dal bosco in cui si consuma la morte dell'avvocato. Mark si comporta con fare protettivo nei confronti del fratello minore Rick, ma è pur sempre un bambino di undici anni, seppur sveglio e coraggioso. Il mancato controllo materno fa sì che i due ragazzini si rifugino a giocare in quel bosco che la donna ha caldamente

consigliato di evitare. Così il divieto infranto produce una sanzione ben peggiore e sproporzionata rispetto a quanto sarebbe lecito. Mark si trova a fronteggiare, così, una realtà che non può comprendere e nella quale invece si ritrova invischiato completamente. I suoi inutili tentativi di salvare la vita al disperato e impaurito Clifford confermano questa sproporzione tra l'azione svolta e la sua età. All'interno di questa devastante rottura di un equilibrio già precario (che le istituzioni non accennano minimamente a ricomporre, dato che il sergente di polizia Hardy cerca di estorcere la confessione al ragazzo con dei tentativi di forzatura psicologica e lo staff di Roy Foltrigg – impegnato a risolvere il caso non per amore della giustizia quanto come tentativo di apporre un ennesimo tassello sull'accurata opera che renderà inappuntabile la sua immagine di futuro governatore della Louisiana – calpesta ripetutamente i diritti di minore di Mark, modalità di prevaricazione non molto dissimile da quella che il bambino ha già vissuto tramite i soprusi paterni), soltanto l'intervento di una persona che nel suo passato ha sofferto e che quindi conosce il valore dell'affetto e della correttezza può apportare l'aiuto di cui Mark ha il necessario bisogno. Reggie Love (il cui vero nome è Regina, una sorta di 'signora dell'amore') ha un passato di alcolista alla quale i servizi sociali hanno sottratto gli amati figli; Mark è invece un figlio che a volte deve fare da padre alla svampita madre (all'inizio del film le ricorda i soldi dell'autobus per recarsi al lavoro che altrimenti avrebbe dimenticato): è assolutamente consequenziale che in questo assurdo e complementare vuoto di affetti i due si incontrino e insieme riescano a riportare la situazione in equilibrio. Perché il thriller richiede l'eroismo, ma la fiducia e la perseveranza a volte esigono la purezza del sentimento. (G.F.)

*Kolja*, di Jan Svěrák, Francia/Gran Bretagna/Repubblica Ceca, 1996.

TRAMA Praga, 1988. Louka Frantisek, un violoncellista espulso dalla Filarmonica per un futile diverbio con un burocrate del regime comunista, sbarca il lunario suonando ai funerali e restaurando tombe. Oberato dai debiti, in cambio di denaro accetta di sposare una ragazza russa in cerca della cittadinanza cecoslovacca, nonostante sia uno scapolo impenitente. Pochi giorni dopo il matrimonio, la donna fugge in Germania lasciando suo figlio Kolja, di soli cinque anni, presso Louka. Questi, infastidito dalla presenza del piccolo, dapprima fa domanda per l'affidamento ai servizi sociali, ma poi, sempre più consapevole del proprio ruolo di padre adottivo, prende a occuparsene amorevolmente. La burocrazia di regime, tuttavia, inizia a sospettare del musicista e del suo matrimonio fasullo: Kolja rischia di essere spedito in un orfanotrofio in Russia e Louka potrebbe avere grossi guai con la giustizia. A salvarli sarà la cosiddetta "rivoluzione di velluto", la pacifica insurrezione popolare che metterà fine al regime comunista: Kolja torna da sua madre e Louka viene reintegrato nella Filarmonica.

PRESENTAZIONE CRITICA *Kolja* è il tentativo di illustrare attraverso un racconto dai toni intimisti il clima sociale a ridosso della cosiddetta "rivoluzione di velluto" cecoslovacca, una tra le prime insurrezioni che, a cavallo tra anni Ottanta e Novanta, più o meno pacificamente, portarono all'abbattimento dei regimi comunisti nei paesi aderenti al Patto di Varsavia. Così, anche se la cronaca degli eventi politici dell'epoca resta sullo sfondo della storia narrata, è possibile leggere il film come il racconto della crescita individuale di due personaggi emblematici di quella determinata situazione storica. Louka è il tipico intellettuale che, pur non essendosi schierato apertamente contro il regime, ne è vittima a causa del suo carattere irruente: tutta la prima parte del film, costruita su una serie di ellissi che mostrano in successione l'industriarsi del protagonista in più lavori cui si dedica per sopravvivere, serve a far conoscere questo dongiovanni che, nonostante tutto, conserva il suo ascendente sulle donne. Spirito libero, incurante delle conseguenze che può avere il trasgredire la legge, pronto a cogliere l'occasione che gli viene offerta, con l'arrivo di Kolja, Louka deve fare i conti, forse per la prima volta in vita sua, con un senso di responsabilità nuovo. È come se la presa di coscienza del protagonista in quanto padre serva a rendere il senso del passaggio alla democrazia di un'intera nazione: con l'entrata in scena di Kolja, Louka è costretto, infatti, a uscire dalla condizione di marginalità nella quale s'è confinato in virtù di un quieto vivere, di un'aurea mediocritas,

ben simbolizzata dalla sua casa-torre dove vive arroccato pensando solo al proprio tornaconto, gestendo la propria intensa vita sentimentale in un'atmosfera bohémien che ben poco si addice a un uomo di mezza età. Il paradosso sta nel fatto che Kolja è russo e che, dunque, Louka deve subire una seconda, incruenta invasione del proprio territorio (della sua casa-rifugio). La presa di coscienza del protagonista avviene anche e soprattutto attraverso la sua capacità di entrare finalmente in comunicazione con il piccolo ospite, dopo aver superato l'ostacolo della barriera linguistica. È proprio su un gioco di parole, infatti, che si instaura il primo contatto tra i due personaggi: costretto a esporre alle finestre di casa le due bandiere – quella russa e quella ceca – in occasione della festa nazionale, Louka contesta scherzosamente Kolja che ha definito la bandiera sovietica "krasnaja". Questo termine, che in russo significa "rosso" (e rosso era, infatti, il colore della bandiera dell'URSS), in ceco vuol dire "bello": il calembour – difficile da cogliere nella versione doppiata della pellicola – si carica di una serie di significati metaforici sul rapporto esistente tra paesi aderenti al patto di Varsavia e Unione Sovietica. Il piccolo "invasore", definito scherzosamente da Louka un "espansionista" al pari dei suoi connazionali russi, sarà invece testimone gioioso della seconda primavera di Praga del 1988. La sua inconsapevole partecipazione all'abbattimento del regime comunista acquisisce, così, una profonda valenza simbolica: l'inquadratura, alternata a immagini di repertorio, in cui lo vediamo partecipare, issato sulle spalle di Louka, alle manifestazioni di piazza San Venceslao, allude probabilmente a un'inversione dei ruoli tra Unione Sovietica e Cecoslovacchia. Gli eventi della "rivoluzione di velluto" saranno, infatti, la prima scintilla di quel generale sommovimento che porterà, nel giro di pochi anni, al superamento di quell'equilibrio basato sul terrore che per più di trent'anni aveva retto l'assetto politico nell'Est europeo e alla dissoluzione del regime comunista anche in Russia. Film poetico, delicato e al tempo stesso ricco di felici notazioni sulla vita in Cecoslovacchia a ridosso del crollo del comunismo, *Kolja* riesce a non cadere nelle facili trappole del sentimentalismo o del patetico grazie alla regia misurata di Jan Sverak – che fa emergere le sensibilità dei due protagonisti attraverso tanti piccoli gesti quotidiani – e all'interpretazione di Zdenek Sverak (autore della sceneggiatura e padre del regista) che riesce a dare vita, con rara maestria, a un personaggio ironico, burbero e affettuoso ad un tempo. (F.C.)

*Central do Brasil*, di Walter Salles, Brasile, 1998.

TRAMA Dora, ex insegnante delle elementari, si è ridotta a scrivere lettere per gli analfabeti che affollano la più grande stazione di treni e bus di Rio De Janeiro. Sono lettere di diversa natura, d'amore, d'affari, di ringraziamento, di rabbia, che raramente Dora imbuca, preferendo vendicarsi in questo modo della solitudine di cui è afflitta. Tra queste, ci sono le lettere che Ana scrive al marito Jesus, alcolizzato e sperduto in chissà quale zona del Brasile, nelle quali spiega quanto il figlio Josué abbia voglia di conoscerlo. Proprio dopo la dettatura di una lettera, Ana muore, travolta da un camion poco fuori la stazione, sotto gli occhi di Josué e della stessa Dora. Josué non ha più nessuno nella capitale e vuole a tutti i costi raggiungere il padre, e non può che affidarsi per la ricerca alla scorbutica Dora. Quest'ultima, che in un primo momento approfitta della solitudine del ragazzino per venderlo ad un losco trafficante della stazione, si ravvede grazie ai consigli dell'amica Irene circa la possibilità che Josué venga usato per il commercio clandestino di organi, si riprende con la forza il ragazzo e decide di aiutarlo nella disperata ricerca del padre. Inizia per i due un viaggio lunghissimo nel Brasile nordorientale, la parte più povera del paese, che li porterà da una parte a superare le iniziali diffidenze e a vivere un rapporto profondo, dall'altra a trovare, per il piccolo Josué, una famiglia che non aveva mai avuto prima.

PRESENTAZIONE CRITICA Nel 1998, *Central do Brasil* di Walter Salles ha conteso a *La vita è bella* di Roberto Benigni l'oscar per il miglior film straniero, dopo aver vinto numerosi premi tra cui l'Orso d'oro al festival di Berlino e il Sundance International Award. Come nel film del comico toscano dove si narra la relazione tra un adulto e un bambino e il tentativo, da parte del più grande, di dare al più piccolo un futuro diverso dal suo (il padre cercherà, infatti, di salvare il figlio dalle

brutture di un campo di concentramento), anche nell'opera dell'autore brasiliano si racconta lo sforzo di una donna matura, un'ex insegnante senza la possibilità di un futuro felice e sereno, di regalare al piccolo orfano che ha accanto un avvenire diverso e più roseo rispetto a quello meritato dalla generazione che ella rappresenta. L'infanzia, in entrambe le produzioni, in una attraverso il linguaggio della comicità, nell'altra attraverso quello della drammaturgia emozionale, è il veicolo simbolico con cui si tratteggia l'innocenza insita nelle nuove generazioni e incontaminata dalle colpe dei padri (in un caso colpevoli dell'olocausto, nell'altro della povertà di una nazione), l'elemento principale di commozione e identificazione spettatoriale. *Central do Brasil* racconta la storia di un viaggio che chiude in sé numerosi altri viaggi: non solo quello di Josué, dunque, alla scoperta di un padre che non conosce, che ostinatamente si immagina buono e affettuoso a dispetto delle numerose descrizioni dei conoscenti che lo vogliono alcolizzato e dedito al gioco d'azzardo, ma anche quello di Dora, in fuga da un destino che l'ha resa piena di rabbia e frustrazione e alla ricerca di un padre che l'ha abbandonata e di cui invece sente, ora più che mai, il bisogno della sua vicinanza, quello dei fratelli di Josué, Moises e Isaia, anche loro ad un bivio della loro vita, titubanti se rimanere ancora appesi ad un passato che non si fa mai presente (il ritorno del padre, promesso nella lettera, ma non ancora avvenuto), o se proseguire da soli nella costruzione della loro vita, quello di Cesar con il suo tir di illusioni e paure, sicurezze e esitazioni. *Central do Brasil* è il film di un popolo in viaggio, di una massa di gente indistinta, ben rappresentata dalle scene ambientate nella stazione di Rio, dove migliaia di persone salgono e scendono da bus, metro, treni, che nel contempo è portatrice di piccole e significative storie anche in questo caso simboleggiate eloquentemente dai primi piani che Salles dedica alle persone che si fanno scrivere le lettere da Dora, depositaria, in quanto alfabetizzata, del loro stesso destino. Il viaggio di Dora e Josué è un itinerario che parte dal centro e va alla periferia del mondo, dalla massa al deserto e in questo modo descrive un'intera società e le sue contraddizioni. In un'operazione stilistica che si avvicina agli esempi del neorealismo, tanto che il film potrebbe essere una rivisitazione sudamericana di *Ladri di biciclette*, le incongruenze di un Paese sono inserite sullo sfondo dell'intreccio filmico, con la consapevolezza di metterle, in tal modo, ancora più in rilievo. I temi sono molteplici: l'ingiustizia (si pensi alla fredda e sommaria esecuzione del ladro), la povertà, il commercio di bambini e di organi, la devozione religiosa, superstiziosa, liturgica, quasi pagana, l'analfabetismo. Quest'ultimo tema è senz'altro il più graffiante del film. L'iterazione delle scene dove povere persone affidano ad una sconosciuta le proprie sofferenze, le proprie gioie, vale a dire la propria vita e la stessa speranza che ripongono nella forza della parola scritta, che per magia sopravvive a loro e cambia il destino di un'esistenza (sono molti coloro che mentono nelle lettere per superare le proprie debolezze o apparire in maniera differente), descrivono, meglio di tanti discorsi o immagini toccanti, il Brasile. Il desiderio di essere altro è l'impulso che spinge la gente a muoversi, a pregare, a rubare, a scappare. È questo stimolo al cambiamento è principalmente sulle spalle di Josué, della sua giovane età, della sua paradossale possibilità di cominciare da capo senza impedimenti, una possibilità di ricominciare che è preclusa a tutti gli altri a cominciare da Dora – interpretata da una bravissima Fernanda Montenegro, vicina alle performance di attrici come Anna Magnani e soprattutto Giulietta Masina, cui è simile anche nell'aspetto – la cui lettera finale è una sorta di testamento, inteso nel suo senso più nobile di richiesta di ricordo, di lotta contro l'oblio. (M.D.G.)

*L'estate di Kikujiro*, di Takeshi Kitano, Giappone, 1999.

TRAMA Masao, un bambino di nove anni che vive con la nonna vorrebbe andare a cercare la mamma che è lontana per lavoro. È estate, le scuole sono finite e tutti i compagni sono andati in vacanza. Quando Masao decide di scappare per andare dalla mamma nella lontana Toyoashi, una vicina di casa lo trova e chiede al marito, Kikujiro, uno yakuza maldestro e attaccabrighe, di accompagnarlo dalla madre. L'uomo però, invece di spendere i soldi per i mezzi pubblici, li usa per giocare alle corse, perdendoli tutti. Solo quando un pedofilo cerca di adescare Masao, i due iniziano il vero viaggio fatto di

autostop, incontri strani (un punk, un vecchio alla fermata del bus, un poeta, due motociclisti dark), soste in lussuosi alberghi e piccoli furti per raggranellare qualche soldo. Quando arrivati a Toyoashi, Masao scopre che la madre ha un'altra famiglia e capisce la sua realtà di orfano, Kikujiro prova di tutto per farlo ridere. Gli regala un campanellino di vetro (dicendo che era stata la mamma a donarlo a lui), lo porta al luna-park e infine in campeggio dove ai due si aggregano anche i motociclisti dark e il poeta. In una gara di gag esilaranti, l'una più surreale e divertente dell'altra, i quattro uomini riusciranno a portare il sorriso al bambino che quando tornerà dalla nonna avrà la certezza di aver passato, come Kikujiro, un'estate indimenticabile, nel bene e nel male.

PRESENTAZIONE CRITICA Takeshi Kitano, scrittore, autore e attore televisivo, comico, pittore dilettante e soprattutto uno dei registi più interessanti degli anni '90, firma con *L'estate di Kikujiro* una delle opere apparentemente più distanti dalle sue corde d'artista. Conosciuto come autore e interprete di noir violenti, in cui i soggetti sono per lo più ispirati al mondo degli yakuza (ad es. *Sonatine*, *Hana-Bi*, *Brother*), dove la violenza – gratuita, senza filtri, terribile compagna di ognuno – è una sorta d'ineludibile rito morale che prepara al sacrificio della propria esistenza (come avviene per gli 'eroi' di *Sonatine* e *Hana-Bi*), Beat Takeshi, nome d'arte con cui è famoso in Giappone, si adopera in una pellicola che evita qualsiasi ricorso alla violenza visiva, che racconta la piccola storia di un viaggio, che torna su uno dei temi più lontani dal gangster-movie, quello di un orfano e del suo incontro con un adulto. Senza conoscere il retroterra artistico che guida il regista, non si può comprendere l'importanza di un film che a prima vista pare non scostarsi molto da un canovaccio narrativo assodato: basta citare, tra i tanti titoli che trattano il tema, il monello di Chaplin, *Alice nelle città di Wenders*, *Paper Moon* di Bogdanovich e i più recenti *Central do Brasil* di Salles o *La vita è bella* di Benigni. L'originalità del film sta nello sguardo lancinante che Kitano volge sul mondo, che sottende una visione tragica della vita ben presente anche in questa pellicola. A differenza dei protagonisti dei film appena citati dove il 'road movie' si trasformava in romanzo di formazione, dove, in altre parole, i personaggi mutavano atteggiamento (soprattutto nel caso dei bambini), in una progressiva presa di coscienza del proprio ruolo e del loro avvenuto cambiamento, qui i personaggi si scoprono alla fine del viaggio uguali a come erano all'inizio, l'uno con una tenue e illusoria speranza di trovare la madre (grazie alla bugia di Kikujiro che regala un campanellino a Masao, 'per conto' della mamma), l'altro con la stessa identica attitudine a combinare niente e a raccontare palle (falsamente assiomatica è la frase che pronuncia nel finale, assicurando al bambino una nuova futura ricerca della madre), entrambi perdenti, compreso il piccolo Masao, cui il regista non regala una vera ed effettiva speranza nel futuro (come avviene, all'inverso, per i piccoli protagonisti di *Central do Brasil* o *La vita è bella*), solitamente offerta a chi possiede, dalla propria, almeno la giovane età e un futuro ancora da venire. Tale amarezza si manifesta accompagnata, in più, da una sottile ferocia che avviene nel fuori campo (la violenza dell'assenza dei genitori per entrambi i protagonisti; la miseria della vita di tutti i giorni, che non è mostrata, ma che si staglia nello sfondo della storia; la crudeltà dei rapporti umani, l'ipocrisia), caricata di una vena emozionale ben più marcata che in altri casi (anche se analoga commozione suscita la storia della moglie morente in *Hana-bi*), duplicata dalla presenza del bambino che è visibilmente l'alter-ego di Kikujiro (tra le tante scene di doppio basti citare quelle in cui i due hanno le camice hawayane, o in cui sono assaliti da incubi notturni), acuita dalla nostalgia del regista per il passato (si vedano i vestiti tradizionali sistemati nelle bancarelle o il demone 'tengu', comparso in sogno a Masao, che appartiene alla tradizione del teatro 'kabuki'), graffiata dal richiamo autobiografico (Kikujiro è infatti il vero nome del padre di Kitano), consegnando in tal modo al film un respiro destabilizzante ben maggiore di quel che può sembrare alla lettura del soggetto. Le gag e i giochi che riempiono la seconda parte della storia appaiono così come l'unico modo che l'uomo ha per ribellarsi contro una solitudine che colpisce trasversalmente tutti (riprodotta meravigliosamente dall'albergo moderno dove i due passano alcune notti, completamente deserto nonostante sia in alta stagione), che è solo lenita ma mai colmata. Masao, in tal senso, non riproduce solo l'isolamento dell'infanzia,

quanto più quello degli spettatori in sala, poiché anch'egli, come il pubblico è il destinatario degli sketch di Kikujiro e compagni. *L'estate di Kikujiro* conferma infine l'originalità stilistica del regista, estremamente pittorica (piena di colori sgargianti che vanno volutamente a cozzare con il grigiore dei personaggi), fatta di attese e campi lunghi, di essenzialità nei movimenti di macchina e negli spostamenti dell'universo filmico, basata sull'accumulo e sulla freddezza della narrazione (mai il film cade nel patetico), influenzata dai grandi comici della tradizione del muto, in particolare da Buster Keaton, cui Kitano sembra ispirarsi nella caratterizzazione del suo personaggio, distaccato e insieme aderente al reale. (M.D.G.)

*Mi chiamo Sam*, di Jessie Nelson, USA, 2001.

TRAMA Sam Dawson è una persona con un evidente ritardo mentale. Il suo sviluppo intellettuale si è fermato all'età di sette anni. Nonostante tale handicap è padre di Lucy, una bambina avuta da una donna fuggita subito dopo il parto. Insieme ad Anne, una vicina di casa, e ad altri amici disabili, Sam educa Lucy all'amore per gli altri, alla generosità, passando gran parte del suo tempo libero con lei. Al settimo anno di età, però, i servizi sociali decidono di togliere Lucy al padre, non ritenuto all'altezza di gestire la crescita della bambina, e di affidarla ad un'altra famiglia. Per Sam il provvedimento è drammatico dato che Lucy è la sua sola ragione di vita. Grazie all'aiuto di Rita, un avvocato in carriera che presta i suoi servizi gratuitamente solo per vantarsene con le colleghe, Sam intenta causa per riavere la custodia di Lucy. Quando, dopo un lungo e sfiante processo, il giudice affida Lucy ad un'altra famiglia, Sam non si rassegna, si trasferisce vicino alla casa dei genitori affidatari e si trova un nuovo lavoro che gli permette di stare più vicino alla figlia. Sia Rita, madre frustrata di un bambino di otto anni, che Randy, la nuova mamma di Lucy, comprendono che non si può separare Sam da Lucy. Al riesame, Sam ottiene di nuovo la custodia della figlia, ma accetta l'aiuto di Randy e Rita, per dare a Lucy la presenza di una figura materna e l'educazione che non può offrirle a causa dei suoi limiti intellettivi.

PRESENTAZIONE CRITICA *Mi chiamo Sam* ha due fonti cinematografiche di riferimento: da una parte il filone di film sui disabili (il più conosciuto dei quali è *Rain man*), in cui il portatore di handicap è depositario di un talento unico e dispensatore di quell'umanità che i normodotati non possiedono (come conferma l'avvocatesa in carriera) e che, solo dopo un bel bagno di umiltà, riescono a comprendere, dall'altra pellicole come *Kramer contro Kramer* di cui sposa la convinzione che anche i padri possano dedicarsi con ottimi risultati alla cura dei figli, forse anche meglio delle madri. In realtà l'opera di Jessie Nelson va ben oltre quella di Robert Benton: se nel film con Dustin Hoffman e Meryl Streep si tentava l'ardito equilibrismo di non schierarsi né dalla parte del marito né dalla parte della moglie (rappresentando le ragioni di entrambi), in *Mi chiamo Sam* la simpatia del regista è rivolta al personaggio interpretato da Sean Penn (la cui prova d'attore è splendida). Il motivo non è solo filantropico: dietro di esso si cela, infatti, la convinzione che la società contemporanea abbia costretto le donne ad aderire ad un modello di vita tipicamente maschile (carriera, soldi, individualismo sfrenato, stress, egoismo, come mostra l'androgina Rita), assegnando ai padri – almeno quelli dotati di umanità e sensibilità come Sam – la responsabilità di essere quell'esempio di moralità che una volta era affidato alla madre. Il film dunque non intende riflettere sul rapporto tra genitori portatori di handicap e figli, quanto essere un monito per i genitori cosiddetti "normali" affinché non dimentichino il loro vero ruolo. Se il finale edulcorato – con la riunione di tutti i personaggi intorno alla coppia Sam/Lucy – prevede l'esaltazione del valore della famiglia tradizionale, dall'altra assistiamo ad una totale "destrutturazione" di essa, fenomeno sempre più diffuso nelle società contemporanee: Lucy in definitiva si trova ad avere due padri (Sam e il genitore affidatario) e due madri (la madre affidataria e l'avvocatesa), senza contare la presenza di Anne, maestra di piano che ha supplito durante la sua infanzia all'assenza della vera madre. Figure che, da sole, non incarnano un punto di riferimento unico e compiuto: c'è il padre buono (Sam) e quello che porta a casa i soldi (il genitore affidatario), c'è la madre casalinga, tutrice del nido (Randy) e quella in carriera (Rita), c'è un fratello adottivo (il figlio di Rita) e alcuni amici che hanno la

funzione di zii e poi ancora una mezza dozzina di cani (Sam fa il dogsitter) che si aggiungono agli "umani" e regalano alla piccola un'ulteriore dose di affetto. Il capovolgimento è completo: da figlia che protegge ed educa il padre, Lucy diventa oggetto di mille attenzioni da parte di una folta schiera di adulti, ognuno dei quali incarna una diversa figura educativa (o diseducativa). Se la proliferazione di tali figure non crea nella bambina confusione e disorientamento, ma un surplus di emozioni e sentimenti, tale scelta finisce per avere un sottotesto alquanto preoccupante: occorre immaginare e sperimentare nuovi modelli famigliari che non si affidino soltanto al ruolo dei genitori.

**IL RUOLO DEL MINORE E LA SUA RAPPRESENTAZIONE** Padre e figlia hanno sette anni. Sam intellettualmente, Lucy fisiologicamente. Entrambi sono perciò minorenni. Eppure il loro è certamente un rapporto genitore/figlio fondato su alcuni comportamenti (di Sam) prettamente paterni: complicità (quando Sam legge le favole prima di andare a dormire), testimonianza e presenza (quando Sam segue le recite della piccola Lucy, cercando di proteggerla quando sbaglia), inflessibilità nell'applicare alcune regole (quando Lucy si rifiuta di leggere o di lavarsi i denti). Si tratta di caratteristiche che Rita, per esempio, non sa offrire al figliolletto Brad perché troppo presa dalla sua professione e da uno stile di vita che non prevede di dedicare tempo e attenzioni ai propri cari. Rispetto ai coetanei, la figlia di Sam si mostra più matura e autonoma: capisce di avere un padre migliore degli altri ("tu vieni a giocare al parco con me, gli altri genitori no!" dice a Sam, preoccupato per le proprie carenze mentali), si accorge di essere sotto esame quando incontra il padre negli uffici dell'assistente sociale, mente spudoratamente al processo per dare al giudice una visione meno problematica del genitore, organizza una fuga in piena regola, soffre per le risate di scherno che i compagni rivolgono al padre e racconta in giro di essere stata adottata, più per proteggerlo che per evitare i giudizi altrui. La caratterizzazione così particolare di Lucy e Sam permette allo spettatore di riflettere su un diverso modo di concepire la "maggiore età". Per stabilire la maturità di una persona non vale più – secondo il regista – un criterio di ordine anagrafico, nemmeno uno che si basa sullo sviluppo del corpo o del cervello, ma uno che si fonda sull'estensione del cuore ovvero sulla capacità di esprimere in maniera spontanea e verace i sentimenti più nobili dell'uomo. Per questo – al contrario di Rita e di alcuni altri adulti presenti nel film le cui emozioni inardite hanno fatto perdere loro di vista le cose importanti della vita – dobbiamo considerare Sam e Lucy maggiorenni a tutti gli effetti.

**RIFERIMENTI AD ALTRE PELLICOLE E SPUNTI DIDATTICI** Per riferimenti cinematografici inerenti al tema dell'affidamento e delle adozioni si veda il percorso di visione presente nel sito. Da un punto di vista didattico, il film può essere utilizzato per lavorare sulla comprensione dell'handicap e sull'educazione alla diversità. Tra i tanti film che si possono collegare a quello di Nelson, suggeriamo *Rain Man* di Barry Levinson, *Anna dei miracoli* di Arthur Penn, *Dietro la maschera* di Peter Bogdanovich, *Gli ultimi* di Vito Pandolfi, *Gli esclusi* di John Cassevetes. (M.D.G.)

*Monsieur Batignole*, di Gérard Jugnot, Francia, 2002.

**TRAMA** Parigi, 1942. Edmond Batignole è un macellaio interessato solo agli affari, con una moglie burbera e una figlia fidanzata con Pierre-Jean, uno scrittore di pièce teatrali, ma soprattutto collaborazionista della polizia filonazista. Tra i vicini di casa ci sono anche i Bernstein, un'agiata famiglia ebrea che, un giorno, viene arrestata grazie ad una soffiata di Pierre-Jean e alla collaborazione di Edmond. Per l'utile "servizio" offerto, i Batignole ottengono in comodato l'enorme appartamento dei Bernstein nel quale si trasferiscono. Ma durante un banchetto organizzato da Edmond al quale partecipano anche molti gerarchi nazisti, si presenta alla porta Simon, il figlio minore dei Bernstein, fuggito di prigione e arrivato a casa sua nella speranza di trovare qualche parente. L'uomo, invece di denunciarlo, decide di proteggerlo, nascondendolo in soffitta. La vita del macellaio diventa improvvisamente pericolosa. Deve prendersi cura del bambino, non generare sospetti in Pierre-Jean, senza nemmeno ottenere la gratitudine di Simon che disprezza Edmond perché responsabile dell'arresto dei genitori. La situazione precipita quando Pierre-Jean

scopre gli imbrogli di Edmond. Messo alle strette, Batignole uccide il genero e scappa con Simon da Parigi alla volta della Svizzera. Dopo aver racimolato un po' di soldi e due cugine di Simon, nascoste presso amici della famiglia Bernstein, Edmond si dirige verso la frontiera. Arrivato ai confini con la Svizzera, non ritorna dalla sua famiglia, ma prosegue il viaggio con Simon, convinto di non poterlo abbandonare.

**PRESENTAZIONE CRITICA** Gérard Jugnot è un caratterista francese, attore e autore poliedrico. Paciocco, pelato, sovrappeso, con un accento marcato e un linguaggio colorito, ha fatto della sua maschera da francese medio – e della conseguente critica alla "medietà" della società transalpina – il suo marchio di fabbrica. In *Monsieur Batignole* l'attore-regista mette la sua caricatura al servizio della Storia, tratteggiando un personaggio ordinario, disinteressato rispetto alla politica e alle ingiustizie consumate dai tedeschi, preoccupato solo dei propri interessi di bottega, incapace di rendersi conto dei cambiamenti drammatici che avvengono intorno a sé. Come già Ettore Scola in *Concorrenza sleale*, il regista propone un'interessante lettura del processo di annientamento dei regimi fascisti, verificatosi non tanto (o non solo) per merito delle decisioni prese dai potenti della terra, quanto piuttosto per una lenta erosione dal basso di quel consenso di cui hanno goduto per lunghi anni i totalitarismi. *Monsieur Batignole*, infatti, nella sua ambiguità caratteriale, morale e sociale, fa parte della cosiddetta "maggioranza silenziosa" da cui si dissocia (e saranno molti quelli che lo faranno dopo di lui) non per ideologia politica o per sofferenze personali, ma per un istinto popolare, medio, genuino, per un'etica del buon senso che gli permetterà di scegliere, nelle situazioni di pericolo, sempre la soluzione migliore. Il regista, in altre parole, si fa portavoce di una visione antropologicamente positiva dell'uomo, che conserva, pur nascosta da preconcetti o momentaneamente accecata, un'indole fondamentale buona. Non è forse simbolo di questa convinzione il furgone di Edmond che cela, sotto la vernice fresca, le scritte in caratteri ebraici del vecchio proprietario (rispuntate al primo scroscio di pioggia)? E il lungo monologo del macellaio che, davanti all'agente di polizia collaborazionista, confessa di essere il padre ebreo del piccolo Simon, non è forse una sottolineatura dell'istintiva compassione degli uomini (nel suo senso etimologico di patire con)?

**IL RUOLO DEL MINORE E LA SUA RAPPRESENTAZIONE** Ultima sequenza. Edmond Batignole ha accompagnato Simon e le sue cuginette al confine con la Svizzera, salvando loro la vita. Il dovere di padre e di marito gli imporrebbe di tornare dalla sua famiglia, in realtà egli non se la sente di lasciare soli i bambini in un paese sconosciuto e prosegue il viaggio fino alla prossima città. Una didascalia conferma allo spettatore che Edmond rimarrà in Svizzera fino alla fine della guerra. Sebbene la scena sia sobria, contenuta sui registri dell'ironia e della commedia dalle continue battute beffarde di Edmond, il messaggio che trasmette è assolutamente decisivo perché sancisce l'inevitabilità della tutela dei minori, che hanno il diritto di essere curati, accuditi e difesi da una figura adulta di riferimento. Certo, *Monsieur Batignole* ha compiuto passi dai quali è difficile tornare indietro (ha ucciso Pierre-Jean, ha sottratto un quadro di grande valore dall'ufficio di un gerarca nazista, ha scoperto quanta differenza ci sia tra il suo buon senso e l'ottuso conformismo della moglie), ma la scelta di rimanere con Simon è dettata soprattutto dalla consapevolezza di avere degli obblighi verso di lui, nati inizialmente dal senso di colpa e poi alimentati dal senso di giustizia e di protezione verso un ragazzino indifeso. La conferma arriva dalla caratterizzazione psicologica di Simon. Rispetto allo "stereotipo" del bambino ebreo, di solito inconsapevole, innocente, ingenuo (si veda *Jona che visse nella balena* di Roberto Faenza, *Il cielo cade* dei fratelli Frazzi o *La vita è bella* di Roberto Benigni), Simon si dimostra molto più in gamba dei suoi "predecessori": è intelligente, furbo, unisce una certa dose di ingenuità a comportamenti molto maturi. È un interlocutore paritario per Edmond, in alcuni casi rifiuta l'aiuto dell'uomo perché – guardandolo dall'alto in basso – lo considera colpevole dell'arresto della sua famiglia, in altri diventa una sorta di suo doppio speculare. Alla fine del film la coppia sembra completarsi vicendevolmente dato che, se Simon "fornisce" una coscienza ad Edmond, costringendolo a chiedersi il perché dei suoi comportamenti e a rispondere ai suoi fantasmi, dall'altra parte Edmond trasmette a Simon il proprio senso

pratico (non a caso la seconda parte del film, quella del riscatto dell'uomo si svolge in campagna), la concretezza del mondo, smontando teorie e convinzioni del ragazzo che funzionano nell'etereo mondo del pensiero, ma che, al contatto con la realtà, si sciogliono come neve al sole. Più che un film sulla shoah e sul tragico destino degli ebrei (in fin dei conti non assistiamo materialmente ad alcuna barbarie da parte dei nazisti), Monsieur Batignole è un saggio sull'altruismo e sulla solidarietà umana: esclusi i nazisti – e i loro più fedeli e ottusi servi – tutti i personaggi che Edmond e i tre ragazzi incontrano nel corso del viaggio si caratterizzano per il loro istinto filantropico: la figlia di Edmond, l'infermiera, la contadina che li ospita una notte, il poliziotto che li lascia scappare, il prete che li accompagna al confine. Così – per una volta – non sono i bambini ad avere l'esclusiva della bontà, ma gli adulti. In fin dei conti, una buona notizia, perché un film medio, semplice e dalle poche pretese, dimostra che, volendo, si riesce a non cadere nei luoghi comuni.

**RIFERIMENTI AD ALTRE PELLICOLE E SPUNTI DIDATTICI** Sono molti i film in cui si raccontano storie di bambini (o famiglie) ebrei: da *Il diario di Anna Frank* di George Stevens a *La vita è bella* di Roberto Benigni, da *Jona che visse nella balena* di Roberto Faenza a *Dottor Korzack* di Andrzej Wajda, da *Arrivederci ragazzi* di Louis Malle a *L'amico ritrovato* di Jerry Schatzberg, da *L'ultimo treno* di Yurek Bogajevicz a *Europa Europa* di Agnieszka Holland. In classe si può studiare il tipo di rappresentazione che viene data degli ebrei, per vedere se esiste, in tutte queste pellicole, un'evoluzione o una cristallizzazione nella caratterizzazione delle caratteristiche psicologiche dei personaggi. (M.D.G.)

*Spider-man*, di Sam Raimi, USA, 2002.

**TRAMA** Il diciassettenne Peter Parker, orfano di entrambi i genitori, vive con gli zii Ben e May in un sobborgo di New York. Timido, goffo, è considerato da tutti un imbranato: ha un unico amico, Harry, figlio del magnate dell'industria bellica Norman Osborn. Nel corso di una visita scolastica in un laboratorio di biogenetica Peter viene punto da un ragno geneticamente modificato: si trasforma in una creatura dai poteri sovrumani e dai riflessi eccezionali che riesce ad arrampicarsi sui muri e a produrre delle resistentissime ragnatele da utilizzare per volteggiare tra i grattacieli della metropoli. Quando tutto sembra andare per il meglio per Peter che, grazie alla propria nuova natura trova persino il coraggio per parlare a Mary Jane, la bella figlia dei vicini di casa della quale è segretamente innamorato, lo zio Ben viene assassinato da un ladro che proprio lui ha lasciato scappare: il ragazzo, preso dal senso di colpa, decide di mettere i propri poteri al servizio della giustizia e del bene, indossando la maschera di Spider-Man. Nel frattempo, Norman Osborn si sottopone a un rischiosissimo esperimento per non perdere i finanziamenti dell'esercito alle sue ricerche: si trasforma in un essere violento e spietato che, per raggiungere i propri fini, è disposto a seminare il terrore: anch'egli decide di indossare una maschera, quella del Goblin, un essere terribile, dalle sembianze demoniache, che tiene sotto scacco la città. Lo scontro tra Spider-Man e Goblin è inevitabile e vedrà coinvolti anche coloro che ai due supereroi sono legati, ovvero Mary Jane, la zia May ed Harry. Spider-Man riuscirà a prevalere nella lotta contro il Goblin, ma Peter, consapevole delle responsabilità che comportano i propri superpoteri, dovrà rinunciare all'amore di Mary Jane.

**PRESENTAZIONE CRITICA** Creato nel 1962 da Stan Lee e giunto in Italia con il nome di Uomo Ragno negli anni Settanta, fin dalla sua apparizione Spider-Man riuscì a portare una carica di umanità fino ad allora sconosciuta nel mondo dei supereroi: a differenza di molti tra i suoi "colleghi" è un essere umano, con tutti i dubbi e le debolezze che ciò comporta, che si ritrova, per di più, a dover imparare a gestire i propri poteri sovrumani nella fase di passaggio dall'adolescenza all'età adulta. A fare da sfondo alle avventure di questo supereroe sono, dunque, i problemi tipici di un'età difficile, durante la quale si fanno i conti per la prima volta con scelte delicate e, soprattutto, con gli errori umanissimi di chi non ha ancora un'esperienza diretta della vita. L'ambiguità di Spider-Man (quella di essere un supereroe dal volto umano) risiede, inoltre, nel suo agire sempre ai margini della legalità, mancandogli quell'investitura ufficiale da parte della società e del potere costituito che motiva l'azione di altri supereroi: ancora adolescente, quest'eroe non si lascia irreggimentare all'interno di un

meccanismo nel quale non riesce a identificarsi totalmente. Soprattutto, spesso non riesce a gestire la propria immagine di fronte alla società (le sue imprese vengono strumentalizzate dalla stampa, in particolare dall'opportunista J. J. Jameson, direttore del quotidiano nel quale Peter Parker lavora come fotoreporter) ed è quasi costretto a riconfermare di volta in volta la propria adesione ai comuni valori civili. L'imperativo morale che muove questo personaggio non è, infatti, un innato impulso al bene instillatogli automaticamente con il veleno che gli ha dato i superpoteri, bensì il frutto di un profondo tormento interiore, il risultato di una dolorosa presa di coscienza delle proprie capacità e dei propri doveri che si completa solo nel finale del film, al termine di una serie di prove durissime non solo dal punto di vista fisico. Lo spessore psicologico dato al personaggio da Sam Raimi nel suo film non è, dunque, il prodotto necessario del passaggio dalle tavole degli albi a fumetti alla pellicola cinematografica: il regista (e soprattutto lo sceneggiatore David Koepp) rimane filologicamente fedele all'atmosfera del racconto originale e, pur portando ai massimi livelli lo spettacolo cinematografico grazie all'uso sapientemente calibrato degli effetti speciali, riesce a costruire tra i vari personaggi una rete di relazioni allo stesso tempo credibili ed emblematiche. Le chiavi di lettura che è possibile adottare per l'analisi di Spider-Man si moltiplicano, alla luce di tali indicazioni, facendo di questo film il centro dell'agglomerarsi di una serie di tematiche tutt'altro che banali.

**IL RUOLO DEL MINORE E LA SUA RAPPRESENTAZIONE** Una sorta di tradizione non scritta vuole che molti tra i supereroi più popolari siano orfani: da Batman a Superman, solo per citare i due più conosciuti, fino, appunto, a Spider-Man, il supereroe è sempre costretto a vivere l'infanzia e l'adolescenza in solitudine, privo dell'affetto dei propri genitori naturali, affidato a madri e padri putativi (è il caso del maggiordomo Alfred per Batman, gli anziani coniugi Kent per Superman). Sulla figura del supereroe, creata per un pubblico prevalentemente adolescente, si vanno ad accumulare, quindi, una serie di dilemmi propri dell'adolescenza (la ricerca della propria identità, la diversità come fattore di distinzione e al tempo stesso di isolamento rispetto alla massa, il conflitto tra bene e male, quello tra potere e dovere) su cui grava, oltretutto, l'assenza di una vera famiglia che possa mediare tra il suo membro più giovane e il mondo. Il supereroe è, anzitutto, un diverso: se i suoi poteri da un lato vanno a soddisfare quel desiderio comune a tutti gli adolescenti di diversificarsi dalla massa per trovare una propria identità, dall'altro ne fanno un individuo destinato a rimanere per sempre solo proprio perché troppo diverso dagli altri. Su questa tematica si innesta quella (banale solo se analizzata manicheisticamente, come lotta tra il bene e il male) del dilemma morale che, in Spider-Man, diviene una sorta di scelta del padre putativo. Orfano, il giovane Peter si trova a dover scegliere tra due figure di riferimento sostanzialmente opposte: lo zio Ben, che incarna gli ideali di onestà e responsabilità, e Norman Osborn, animato, invece, dall'arrivismo e dall'orgoglio. Se gli insegnamenti dello zio Ben (ma, soprattutto, il senso di colpa per la morte di questi che attanaglierà Peter per molto tempo) vengono recepiti dal giovane protagonista come un ammonimento necessario ad agire per il meglio, è con Norman Osborn che Peter condivide moltissimi punti in comune, ed è soprattutto con questa figura paterna che dovrà fare i conti. Peter è il "vero" figlio di Norman, quello che l'uomo avrebbe voluto e che Harry non riesce a incarnare, ma soprattutto Osborn è, per Peter, l'immagine di ciò che lui stesso potrebbe diventare nel caso in cui non riuscisse ad imbrigliare moralmente le potenzialità che i superpoteri gli offrono. Insomma, Osborn è una sorta di "padre negativo", nel quale specchiarsi per agire di conseguenza, un padre da distruggere (persino fisicamente) per affrancarsi e riuscire a trovare la propria vera identità. Ancor più significativo appare questo dato se letto alla luce della morte dell'altro padre, lo zio Ben, all'origine di quel senso di colpa che darà il via alla battaglia di Spider-Man contro il male. Quasi si tratti delle due facce della medesima medaglia, le due figure paterne presenti all'interno del film vengono riconosciute in quanto tali da Peter solo dopo che sono state eliminate. Molti i riferimenti alla ricerca della propria identità: primo tra tutti quello della sequenza in cui vediamo Peter tentare di disegnare il costume che indosserà nel suo primo combattimento, quasi un tentativo di definire un'individualità ancora sconosciuta. Il passaggio dall'adolescenza alla maturità, del resto, è scandito da una serie di

tappe durante le quali, di volta in volta, cambia il rapporto del protagonista con i propri poteri: dalla prima goffa e gioiosa scoperta delle proprie straordinarie capacità al tentativo ingenuo di sfruttarle per il proprio tornaconto, dalla decisione di usarle per vendicare la morte dello zio all'assunzione sempre più consapevole di un ruolo (quello di difensore del Bene) indipendentemente dal proprio vissuto personale.

RIFERIMENTI AD ALTRE PELLICOLE E SPUNTI DIDATTICI Eroe adolescente, Spider Man ha la responsabilità di gestire correttamente una grande forza e un grande potere senza, tuttavia, avere l'esperienza sufficiente data dall'età. Per questo è possibile accostare *Spider Man* ad altri film nei quali bambini o adolescenti si ritrovano investiti da responsabilità più grandi della loro età: enormi responsabilità politiche come quelle che può avere un giovane imperatore (*L'ultimo imperatore* di Bernardo Bertolucci) o politico-religiose come quelle del futuro Dalai Lama (*Kundun* di Martin Scorsese). (F.C.)

*White Oleander*, di Peter Kosminsky, Germania/USA, 2002.

TRAMA La quindicenne Astrid è figlia di Ingrid, un'artista dalla forte personalità. Il rapporto di Ingrid con Barry, un giornalista, è burrascoso al punto che la donna decide di uccidere il suo amante avvelenandolo. Con Ingrid in prigione, condannata a trentacinque anni di reclusione, per Astrid inizia la girandola degli affidamenti alle famiglie. La famiglia deputata ad ospitarla è quella di Starr Thomas, una spogliarellista ex alcolista convertitasi alla fede in Cristo. Starr convive con Ray, un uomo che ad Astrid ricorda il padre che non ha mai conosciuto, e la ragazza gli si affeziona sempre di più, fino a vivere un rapporto ambiguo che provoca l'isteria della donna. Starr, che nel frattempo ha ricominciato a bere, una sera, infatti, spara un colpo di arma da fuoco verso Astrid, che si salva per miracolo. Guarita, la fanciulla è condotta nella comunità che ospita i ragazzi in attesa di affidamento. L'ambiente è squallido e la convivenza con le compagne risulta difficile a causa dell'aggressività di queste ultime. Nella comunità Astrid conosce però Paul, un ragazzo sensibile, dotato di uno spiccato talento artistico, dal rapporto con il quale nasce una piccola storia d'amore. Ma la relazione è subito interrotta: Astrid si trasferisce a casa di Claire Richards, una delicata attricetta che, in crisi per la costante lontananza lavorativa del marito (del quale sospetta una relazione extraconiugale), le dona incondizionatamente tutto il suo affetto. Ma Ingrid, gelosa del rapporto nato tra la figlia e la donna, spinge per conoscere Claire e impone così tutta la sua personalità: durante l'incontro in carcere, Ingrid esaspera le insicurezze di Claire al punto da spingerla nei giorni successivi (e dopo l'intenzione palesata dal marito di lasciare l'abitazione) al suicidio. Profondamente addolorata e furente nei confronti della madre, reputata responsabile del suicidio, Astrid si chiude in se stessa, rifiutando l'affetto di Paul e l'affidamento ad altre famiglie, per accettare quello ad una donna bizzarra di origine russa, Rena, che la obbliga a girovagare per trovare nei rifiuti vestiti da vendere successivamente nei mercati. Trascorsi tre anni dall'omicidio di Barry, l'avvocato di Ingrid propone ad Astrid di testimoniare a favore della madre per ottenere una revisione della pena. La ragazza, ormai alle soglie della maggiore età e sempre più ostile nei confronti di Ingrid, baratta la sua falsa testimonianza con la verità della donna sul rapporto con il marito. Astrid scopre così che il padre era un artista, fuggito dopo sei mesi dalla sua nascita e che Ingrid stessa, impaurita dalla responsabilità della maternità, la abbandonò per circa un anno. Astrid, riconosciuto l'egoismo della madre, accetta di testimoniare. Il giorno del processo, tuttavia, Ingrid non la chiama in causa per non coinvolgerla, accettando completamente la sua pena detentiva. Astrid si trasferirà a New York per vivere con Paul.

PRESENTAZIONE CRITICA *White Oleander* si propone come affresco/carrellata sulle diverse caratteristiche delle famiglie americane, vissuto attraverso l'esperienza della quindicenne Astrid, figlia di un'artista dalla personalità ingombrante, egoista e possessiva, tiranna di una ragazza che deve ancora sbocciare. Per fare questo, il regista Peter Kosminsky, esperto di film per la televisione, utilizza un registro molto variabile, che accompagna lo spettatore nelle varie stazioni del particolare percorso di formazione di Astrid, grazie alla macchina da presa a mano, che aderendo al personaggio,

seguendolo passo per passo, mostra un mondo in costante e progressiva rivelazione. Giostrando tra le diverse tonalità dei generi cinematografici (si passa, infatti, dal melodramma familiare al thriller causato da motivi passionali, passando per le sequenze proprie di un prison movie, il film d'ambientazione carceraria, il dramma urbano, non dimenticando il personale percorso di formazione condotto da Astrid all'interno delle varie famiglie cui viene affidata), Kosminsky offre uno spaccato delle differenti possibilità che si offrono al disagio adolescenziale, mostrando un necessario tragitto a ritroso fatto di responsabilità indirette e successive redenzioni. Grazie ad una fotografia che cambia a secondo dell'ambiente in cui Astrid è inserita (candido e ovattato quello materno, acceso e pronto ad esplodere quello di Starr Thomas, placido e apparentemente sereno lo spazio di Claire Richards, squallido e alienante per la comunità di soggiorno in attesa dell'affidamento, bizzarro e kitsch quello della russa Rena), Kosminsky suggerisce fasi differenti del variegato e doloroso cammino da compiere per ritrovare quella serenità mancata negli anni dell'adolescenza indifesa e dolente.

IL RUOLO DEL MINORE E LA SUA RAPPRESENTAZIONE L'oleandro che dà il titolo alla pellicola è un fiore dalla grande eleganza e dalla particolare ferezza. Ma è anche pianta velenosissima. La metafora su cui si basa il film è chiara: la bellezza e l'eleganza di Ingrid Magnussen, artista di talento, nascondono un veleno insidioso pronto a colpire chi si frappone tra lei e suoi disegni, tra lei e i suoi affetti, tra lei e i suoi obiettivi. Ma, nonostante le apparenze, *White Oleander* non è un oscuro thriller con protagonista una sorta di mantide religiosa: la storia, infatti, mette in evidenza quanto sia velenosa la bella Ingrid fin dalle prime scene, mostrando l'omicidio di Barry Kolker, il suo l'amante. Nessuna tensione rivolta alla scoperta di un assassino, nessun colpo di scena: il crimine di Ingrid viene piuttosto osservato e analizzato nelle nefaste conseguenze sulla delicata Astrid, adolescente bisognosa di affetto e attenzioni da parte di una madre troppo attenta a se stessa e alla sua vita irregolare per preoccuparsi dei piccoli ma importantissimi bisogni della ragazza. Abbandonata nel suo percorso scolastico (Astrid comunica al suo insegnante che, nonostante il suo rendimento non sia dei migliori, la madre non potrà partecipare all'incontro con gli insegnanti), lasciata sola per il lunghissimo periodo della detenzione, Astrid inizia un viaggio negli inferi della trascuratezza e, allo stesso tempo, un percorso all'interno della varietà dei nuclei familiari americani. Dapprima Starr Thomas, integralista religiosa che cerca di cancellare un passato difficile fatto di eccesso di sostanze alcoliche ed esibizione disperata del proprio corpo. Starr cerca di costruire un altrettanto precario presente con una famiglia da inventare e con rapporti problematici da gestire (soprattutto quello con la ribelle figlia Carolee, che ritiene la madre una debole ipocrita schiava delle idee religiose del predicatore Daniels; ma anche quello con il compagno Ray, attratto dal candore di Astrid, la quale rivede nell'uomo una figura vicaria del padre mai conosciuto). Poi Claire Richards, vulnerabile attrice innamoratissima del marito, bellocchio, importante e indifferente, sempre lontano da casa per lavoro. Infine la russa Rena, pronta a gestire come una famiglia una sorta di "corte dei miracoli" formata da ragazze disadattate, pronte ad investire il loro tempo in una vita trasandata, vissuta per la mera sopravvivenza, senza alcuna speranza di un futuro migliore. Quello di Astrid appare come un autentico percorso di formazione a ritroso, una specie di viaggio agli inferi dell'affetto e della sicurezza familiare, iniziato da una situazione di apparente equilibrio (con una madre che, nonostante le mancanze, è pur sempre l'unica presenza certa) e vissuta come una spaventosa progressione verso il basso dei sentimenti, della sensibilità e del rispetto umano. Astrid, da candido giglio diventa un oscuro e tetro fiore notturno: il suo stesso aspetto, da ingenuo e limpido (vestiti chiari e capelli biondissimi), passa ad essere crepuscolare e torbido (capelli dapprima tagliati irregolarmente, poi tinti di nero; vestiti non più delicati e gradevoli, ma volgari e provocanti), una serie di elementi, questi che sottolineano il suo trauma affettivo anche sul piano iconico. Una madre che ha sempre pensato a se stessa, tentando arrogantemente di emergere, di influire anche sulle famiglie a cui Astrid è stata affidata, provoca uno sconvolgimento da cui la ragazza può uscire soltanto con la redenzione della stessa Ingrid. La redenzione avviene: la donna rinuncia alla libertà per amore della figlia. Astrid, dal canto suo,

recupera una madre e può finalmente pensare a sé e alle proprie future, entusiasmandosi esperienze di vita.

**RIFERIMENTI AD ALTRE PELLICOLE E SPUNTI DIDATTICI** Si riscontra una singolare coincidenza di temi e situazioni narrative tra *White Oleander* e un film poco noto di Stuart Heisler del 1947 dal titolo *Una donna distrusse*. Anche in questo caso si racconta di una giovane artista (come Ingrid in *White Oleander*) che sposa un collega (che nel film di Kosminsky fugge dopo sei mesi dalla nascita della figlia), ma se nella pellicola con Michelle Pfeiffer la donna rimane terrorizzata e delusa dall'esperienza materna, tanto da fuggire affidando la figlia ad una vicina di casa per un anno, per poi ritornare e assumersi a modo proprio le sue responsabilità di madre, in *Una donna distrusse* l'artista si dà per insoddisfazione all'alcool, causando la ripulsa del compagno che chiede l'affidamento della bambina. La conclusione sarà inevitabilmente tragica, a differenza di *White Oleander*, in cui la tragedia quotidiana diventa il percorso obbligato per redimere le colpe altrui e recuperare un rapporto perso miseramente per egoismi, perversità e paura di essere sostituiti nella considerazione affettiva.

Queste pellicole possono servire come esempio all'interno di nuclei didattici in cui si prenda in esame la figura dei minori affidati a famiglie diverse per mancanze, incapacità o impossibilità dei genitori legittimi. (G.F.)

## Servizi residenziali per minori

*La città dei ragazzi*, di Norman Taurog, USA, 1938.

**TRAMA** Padre Edward J. Flanagan, sacerdote cattolico, dopo aver assistito un condannato a morte che ha accusato le istituzioni di non averlo debitamente aiutato durante l'infanzia e l'adolescenza, decide di fondare una comunità per ragazzi sbandati. Grazie all'aiuto di un amico, padre Flanagan riesce ad edificare il primo nucleo abitativo, ma le ristrettezze economiche sono notevoli. Tuttavia il sacerdote vorrebbe una vera e propria città dei ragazzi, in cui i giovani meno fortunati possano essere educati e responsabilizzati. Grazie alle offerte della gente, il prete, insieme ai suoi ragazzi, costruisce la 'città'. Intanto Joe Marsh, un criminale, incontra padre Flanagan affinché si prenda cura del difficile fratello Withey, nella speranza che non segua le sue orme. Flanagan riesce a far entrare nella città il ragazzo, ma questi non è docile e attira subito il sospetto dei compagni, i quali cominciano a punire la sua boria con scherzi pesanti. La situazione peggiora quando Withey si candida alla carica di sindaco della cittadina: la sconfitta provoca una rissa con il sindaco uscente che viene risolta regolarmente su un ring con padre Flanagan come arbitro. La pesante batosta spinge Withey a fuggire dalla città, ma il ragazzo viene inseguito da Briciola, un giovane ragazzo della comunità. Egli, però, nel tentativo di trattenere Withey, viene investito da un'auto. Sconvolto dal senso di colpa, Withey vaga per la città fin quando si imbatte nel fratello che ha appena svaligiato una banca. Ferito da un colpo partito proprio dal fratello, il ragazzo viene raggiunto da Flanagan, che si fa garante del ragazzo di fronte alla polizia, la quale crede che il egli sia coinvolto nella rapina. L'episodio spinge un grande quotidiano ad aprire una campagna di stampa sfavorevole nei confronti della città dei ragazzi, la quale, anche a causa dei debiti contratti, rischia la chiusura. Per evitare questo, Withey si reca, seppur ferito, nel nascondiglio del fratello e lo esorta a fuggire per evitare la chiusura della città, ma intanto sopraggiungono tutti i ragazzi della città e catturano i banditi, ristabilendo la credibilità della comunità di Flanagan. Withey conclude felicemente la sua parabola diventando sindaco della città.

**PRESENTAZIONE CRITICA** La convinzione di padre Edward J. Flanagan è una sola: che nessun fanciullo nasca cattivo, ma sono le conseguenze di un'educazione lasciva ed indifferente, dell'oppressione da parte delle istituzioni, della miseria e della mancanza d'affetto provocano il teppismo e la delinquenza dei ragazzi. Un po' come Jean-Jacques Rousseau nel suo trattato pedagogico *L'Emilio o Dell'educazione* (1762), in cui il filosofo francese sosteneva che ogni uomo è stato forgiato buono dalle mani del Creatore e che, se sostenuto con affetto e principi basati sul

sentimento e non sulla ragione, il fanciullo crescerà in modo sano sfruttando le condizioni adatte che il suo ambiente gli ha offerto, padre Edward Flanagan pensa che i giovani non debbano essere puniti e vessati per le loro malefatte, ma difesi, amati e sostenuti con tutta la forza necessaria a creare una società migliore. L'ottimismo antropologico di Flanagan si scontra però con la diffidenza di chi lo circonda: con quella di Davide, il suo amico commerciante, il quale però decide di aiutarlo finanziariamente un po' per filantropia, un po' perché conosce la tenacia del sacerdote; con quella della polizia, che non crede – rappresentando la fredda istituzione che Flanagan cerca di aggirare – che i metodi del prete cattolico possano portare dei frutti; con quella di John Hargraves, direttore del grande quotidiano, ancora più scettico sulla metodologia utilizzata, pronto ad attendere che le ragioni di Flanagan naufragino per poterlo attaccare con tutta la ferocia possibile; con quella, infine, dello stesso Withey, il quale sostiene la parte dell'orgoglioso bullo tutto grinta, disprezzo ed impassibilità, opponendosi con tutto se stesso ad abbandonarsi all'umanità presente all'interno della città, salvo poi sottrarre la città alla chiusura con un atto che è insieme di coraggio e grande amore (ossia l'uscire dalla città anche se ferito ad una gamba e cercare di salvare contemporaneamente il fratello – spingendolo alla fuga – e la comunità dei suoi compagni, la sua seconda e più affidabile famiglia). È importante però sottolineare come i conflitti all'interno di questa pellicola di Norman Taurog, che ha fruttato a Spencer Tracy l'Oscar come migliore attore protagonista, siano tutti accennati, mai deflagranti, come nella migliore tradizione hollywoodiana. Il film esce alla vigilia della Seconda Guerra Mondiale, in un momento in cui l'ottimismo di facciata del New Deal rooseveltiano ha raggiunto i suoi massimi livelli: i conflitti all'interno della società americana sono proposti esclusivamente come prova da superare all'interno della narrazione; in realtà, l'immagine proposta è di un mondo in cui tutto appare edulcorato, nel quale i contrasti sono la necessità benevola che mette alla prova un'umanità volitiva, in grado di superare qualsiasi ostacolo se si pari davanti con la sola forza dell'ottimismo. Nove anni prima c'era stato il triste giovedì nero di Wall Street, da quel momento si era originata la tristemente famosa Grande Depressione che aveva condotto l'opinione pubblica verso una sfiducia nelle possibilità economiche del Paese e nel suo – propagandato a più riprese – illimitato sviluppo. I film di Hollywood erano soltanto uno dei veicoli utilizzati per ricondurre la fiducia della gente dentro i binari della fiducia nella società, l'altro era il gigantesco progetto di risanamento economico promosso da Franklin Delano Roosevelt e ricordato con il nome di New Deal, nuovo piano. Ottimismo innanzitutto. E poi umanità sparsa a piene mani. Ingredienti che nel film di Taurog sono presenti in gran quantità. Si pensi al personaggio di Tony, insicuro a causa del suo handicap fisico che lo porta a zoppicare vistosamente, timido e generoso per costituzione, al quale, per infondergli la forza necessaria che la volontà del Paese impone, viene ricordato l'esempio più calzante in una situazione simile, quella dello stesso presidente Roosevelt, costretto su una sedia a rotelle a causa di una poliomielite, ma uomo di un coraggio talmente estremo da caricarsi sulle spalle il peso dell'intera America. Ed anche il personaggio di Withey, l'unico che mostri una certa riottosità a conformarsi alle regole della comunità tacitamente accettate da tutti, rappresenta la difficoltà insita in un sistema, la variabile impazzita – per un breve attimo – che deve necessariamente essere ricondotta nella normalità di una nazione che si basa sulla forza di ogni individuo. Withey compie un percorso che lo porta con la forza del sentimento a diventare addirittura sindaco della città dei ragazzi: dietro le apparenze c'è sempre del buono in una società come quella americana in cui l'ottimismo è la regola, la riuscita individuale il fine ultimo. (G.F.)

*Proibito rubare*, di Luigi Comencini, Italia, 1948.

**TRAMA** Un prete missionario giunge a Napoli, dove deve imbarcarsi per l'Africa. Subito viene derubato da alcuni scugnizzi della valigia. L'inseguimento del ladro tra i vicoli di Napoli, fa scoprire, al giovane religioso, l'estrema povertà che perdura in città. Egli trova la sua Africa nei quartieri popolari partenopei e lo scopo del suo sentirsi missionario: costruire una "Città dei ragazzi", per dare un tetto agli scugnizzi che vivono per le strade e sopravvivono solo grazie a piccoli

reati. Dapprima i ragazzi non vengono, poi accorrono con il solo scopo di nascondere la refurtiva di un furto e aspettare l'uscita di prigione del loro capo, Totò. Trovatosi con venti scugnizzi, Don Pietro cerca i soldi necessari, ma nessuno vuole aiutarlo. Il piccolo Peppiniello decide allora di vendere la refurtiva, di nascosto dai compagni e dal prete. Quando Don Piero trova sessanta mila nella cassetta delle offerte, può finalmente dar vita al suo grande progetto, anche perché le offerte continuano ad arrivare copiose. Ma alla vigilia dell'inaugurazione della "Città", Don Pietro scopre che i soldi erano il frutto di un furto. Egli, insieme ai ragazzi, si consegna alla polizia. Ma non tutto il male viene per nuocere: il derubato strappa la denuncia, il vescovo s'interessa dell'attività del missionario e, quel che più conta, i ragazzi decidono di restare con il prete, abbandonando il vecchio capo, venuto a riprendersi il bottino e costretto alla fuga.

PRESENTAZIONE CRITICA Nel 1938, Spencer Tracy impresta la faccia, la fisionomia e le proprie capacità interpretative a Padre Flanagan, famoso religioso che aveva fondato in Nebraska una città dei ragazzi. Il film, intitolato *La città dei ragazzi* (Boys Town), ha un successo strepitoso – tanto che Tracy vince l'oscar per il migliore attore, regalando la statuetta al vero Edward J. Flanagan – perché sa incarnare da una parte lo spirito educativo dei più illuminati cittadini americani, dall'altro perché, in pieno periodo di totalitarismi, afferma l'aspirazione alla democrazia presente nel popolo statunitense.

Dieci anni dopo, in un contesto completamente diverso, il trio composto da Suso Cecchi D'Amico, Luigi Comencini e Gigi Martello (al quale va il maggiore merito dell'operazione essendo, oltre al principale soggetto, anche uno dei due produttori della pellicola) decide di aggiornare e trasportare l'esperienza del missionario americano tra i quartieri di Napoli. Don Pietro afferma, in una delle prime scene, di essersi andato a vedere il film di Norman Taurog e di aver deciso di ripercorrere le orme di Flanagan, costruendo la sua Boys Town. La pellicola vuole essere così una risposta al pessimismo senza appello dei film neorealisti come *Sciuscià*, che descrivevano l'infanzia maltrattata e abbandonata di quegli anni. *Proibito rubare* è programmato per giungere al lieto fine. Difficoltà economiche, disagio giovanile, indifferenza della popolazione, distacco tra il progetto del missionario e le alte cariche della Chiesa, immobilismo delle autorità statali, salvataggio miracoloso del progetto per merito di una refurtiva, finale apparentemente drammatico, redenzione dei ragazzini, servono per rendere l'happy end più che mai necessaria. La descrizione del disagio sociale è, in modo particolare, funzionale all'epilogo dal momento che il largo uso di luoghi comuni, che non aiuta certo l'approfondimento di un discorso, evidenzia con maggiore chiarezza, il messaggio teso all'emancipazione dell'infanzia. Gli stereotipi, specie all'inizio del racconto, quando si vuole immergere lo spettatore in un contesto dai marcati risvolti sociali, sono numerosi: la povertà dei bambini (non hanno neanche uno straccio da mettersi addosso) contrapposta agli atteggiamenti aristocratici di un nobile decaduto, la presenza eccessiva degli elementi della tradizione partenopea (i mandolini, il pazzariello, gli altarni) paragonata alla freddezza e alla logica incarnata dal turista americano, il propagarsi della delinquenza in tutti gli strati sociali e in tutte le età della popolazione in opposizione con la cultura missionaria di Don Piero. Ne esce fuori un spaccato collettivo approssimativo, non attento ad andare alla radice dei problemi, certamente più edificante degli analoghi film neorealisti del primo dopoguerra diretti da De Sica o Rossellini. In *Sciuscià* o in *Paisà*, ad esempio, il mercato obiettivo riformista passava esclusivamente attraverso operazioni di carattere simbolico, nei quali la presenza del minore rimandava ai mali dei padri, piuttosto che alla possibilità di riscatto dei giovani. In *Proibito rubare*, la prospettiva è modificata in favore di una fiducia illimitata verso le nuove generazioni libere dalla guerra. Ecco perché la seconda parte del film, quella dove si abbandona il trattato sociale per descrivere la nascita di una comunità, è più convincente. C'è un ricorso più limitato al pathos ed a una catechistica rappresentazione dell'infanzia. I ragazzi lavorano, scappano, dimostrano vitalità, si disinteressano delle cariche assegnate (il sindaco della città, un ragazzino tra i tanti, è trattato come gli altri), non ascoltano le prediche di Don Mario, ma, quel che più conta, vivono insieme, condividendo quasi senza saperlo un progetto comune. Tanto che si accorgono della vicinanza tra loro solo a tragedia sfiorata (quando il prete si sente male e sviene), senza

ricorso a paternali o scene illuminanti. Dal punto di vista stilistico, il film di Comencini è un inno al cinema del passato. Qualche anno prima di *La valigia dei sogni* (1953), storia di un ex attore del cinema muto e restauratore di vecchie pellicole, precursore dei nostalgici film di Tornatore (*Nuovo cinema paradiso*, *L'uomo delle stelle*), il regista lombardo dimostra, già in alcune scene di *Proibito rubare*, il suo affetto sconfinato per i primordi della settima arte. Eccezionali, soprattutto per la freschezza che hanno ancora oggi, le scene dell'inseguimento iniziale, dove il ragazzino con la valigia si fa beffa delle persone che lo inseguono, e della baruffa finale. Entrambe le scene si rifanno al mondo delle comiche e degli slapstick di inizio secolo. Insieme alla lanterna magica che compare in una delle prime sequenze e alla citazione di *La città dei ragazzi* di Norman Taurog, costituiscono un invisibile filo rosso dedicato alla settima arte e alla sua ancora fresca adolescenza. (M.D.G.)

*Preferisco il rumore del mare*, di Mimmo Calopresti, Francia/Italia, 1999.

TRAMA Rosario è un ragazzo quindicenne calabrese chiuso e scontroso. Ha da poco perso la madre per una vendetta mafiosa, mentre il padre è rinchiuso in carcere. Vive solo in un collegio di Reggio Calabria. Al suo destino si interessa un suo lontano parente, Luigi, dirigente di un'industria di Torino. Quando quest'ultimo viene a sapere che Rosario è stato incarcerato per aver spaccato la testa ad un ragazzo, fa in modo che venga preso in una comunità di recupero gestita da Don Lorenzo, un prete di strada di un quartiere residenziale del capoluogo piemontese. Salito a Torino, Rosario inizia a lavorare in una libreria, a studiare diligentemente e a frequentare il figlio di Luigi, Matteo. Coetaneo di Rosario, Matteo è tutto il contrario dell'amico calabrese: insicuro, snob, succube dell'autoritarismo del padre e sofferente per la separazione dei genitori. Luigi, infatti, vive da solo con Matteo e frequenta segretamente Serena, una ragazza innamorata dell'uomo, ma sofferente per la loro storia clandestina. Tra alti e bassi l'amicizia tra i due ragazzi va avanti fino a quando Matteo ruba un orologio del padre, facendo in modo che Rosario venga accusato, ingiustamente, del furto. Il ragazzo decide così di non volere più aver niente a che fare con quella famiglia. La solitudine e la disperazione di Matteo si acuisce sempre di più: non solo ha perso un amico, ma anche il padre sembra non capirlo per niente, preoccupato per la relazione con Serena e soprattutto perché il titolare dell'azienda, suo suocero, lo ha invischiato in un giro di corruzione. La notte di capodanno, mentre Rosario festeggia in comunità e Luigi partecipa da solo ad una festa, Matteo, ubriaco, distrugge tutta la casa e prende un flacone di medicine. In fin di vita chiama Rosario che corre ad aiutarlo. Poco dopo sopraggiunge anche Luigi che soccorre il figlio e lo porta in ospedale. Prima di salire in auto, minaccia Rosario urlandogli di non farsi più vedere. Il ragazzo calabrese, oramai irretito, decide di tornarsene in Calabria, accompagnato da Don Lorenzo.

PRESENTAZIONE CRITICA Iniziamo dalla fine: Matteo è ricoverato in un ospedale torinese; Rosario, rinchiuso in un carcere minorile di Reggio, è sfontato dai compagni perché non gioca a pallone con loro ma legge un libro; Luigi ha perso Serena, stufa della relazione clandestina e delle poche attenzioni dell'uomo, e rischia di essere incriminato per corruzione, anche se sembra che il vero responsabile degli atti illegali sia il suocero, proprietario dell'industria che dirige Luigi; Don Lorenzo non è riuscito a fermare la fuga di Rosario e soprattutto non ha mai preso in considerazione una ragazza tossicodipendente che se ne stava sempre all'ingresso della sua comunità e che invece ora è morta per overdose senza che il prete non avesse fatto nulla per evitare quest'ennesima tragedia. Tutti i personaggi si trovano davanti al loro fallimento, davanti alla solitudine e alla consapevolezza della propria inadeguatezza. Inadeguatezza a parlare e a comunicare con gli altri soprattutto: Matteo si è fatto scappare l'unico amico che aveva per non aver saputo parlare con lui; Luigi si è fatto sfuggire Serena perché incapace di capirla, non è riuscito a creare un contatto con Matteo per lo stesso motivo; Don Lorenzo, nonostante la sua continua opera di bene, non ha compreso il linguaggio con cui la tossicodipendente chiedeva aiuto; lo stesso Rosario, chiuso in lunghi silenzi, culla la propria solitudine ignorando, respingendo o

disprezzando gli altri, tanto che di fronte alla richiesta di alcuni ragazzi di giocare a pallone, egli risponde leggendo un libro da solo. Il panorama descritto da Mimmo Calopresti è dunque intriso di linguaggi che non si comprendono, che si intrecciano ma non si uniscono, divisi da differenze di classe, di provenienza geografica, di generazione. Un segno di sconfitta che sembra radicato nel dna di ognuno, un destino che coincide non solo i personaggi principali del film ma anche le figure secondarie come la madre di Matteo, il nonno, la tata, la stessa Serena. L'incapacità di comunicare si riflette sull'incapacità di scelta: i personaggi del film non sanno scegliere, fanno in modo che le scelte siano stabilite da altri o, alla peggio, decidono per gli altri e non per se stessi. Il suocero di Luigi sceglie e stabilisce il destino del cognato, quest'ultimo si rivale sostituendosi al figlio Matteo (ordina per lui al ristorante, gli 'impone' l'amicizia con Rosario) o modificando il destino degli altri (come nel caso di Serena e di Rosario), Matteo tenta di crearsi una propria identità minacciando il destino degli altri (ruba i soldi e l'orologio sapendo che sarebbe stato Rosario l'accusato del furto) o addirittura cancellando il proprio con il suicidio. Rosario è alla fine l'unico personaggio che sa scegliere, che 'preferisce' il rumore del mare, dunque che stabilisce una direzione arbitraria, anche se non libera, alla propria strada. Il titolo del film è ispirato ad un verso del poeta Dino Campana che, nel suo poema *I canti orfici*, asseriva: "Fabbricare, fabbricare, fabbricare, preferisco il rumore del mare". L'unico gesto di vera comunicazione sembra essere, così, la nuotata di Rosario nel mare, se per comunicazione si intende appunto un immergersi nell'altro, un compenetrarsi di due entità. Per il resto, e altre citazioni ci indicano lo scacco della scelta, non c'è abbastanza forza per prendere delle decisioni, disattendendo l'esempio dei modelli che i protagonisti, di volta in volta, fanno propri: la canzone *Il pescatore* di Fabrizio De André nella quale la comunicazione tra un pescatore e un assassino avviene senza parole, ma solo attraverso uno sguardo; il libro *Cuore*, una sorta di opposto speculari dell'amicizia tra Matteo e Rosario; la passione di Luigi per la squadra di calcio del Torino che ha alcune caratteristiche unanimemente riconosciute e assolutamente assenti in Luigi: cuore, temerarietà, capacità di soffrire. Il periodare di Calopresti, sempre a tono basso, dalle tinte grigie (si veda l'ufficio dove lavora Luigi), e dai lunghi silenzi, si scontra tuttavia contro una rappresentazione dei personaggi che appare stereotipata: il ragazzino viziato e problematico che sente la musica ad alto volume e che soffre in silenzio per la separazione dei suoi genitori; il ragazzo meridionale introverso che attacca tutti e spara solo verità; l'amante segreta che soffre in silenzio; il dirigente di industria cinico, duro, ottuso alle richieste del figlio e con i sensi di colpa. In tal modo, gli stereotipi e anche una recitazione poco convincente finiscono per rovinare, occorre dirlo con rammarico, lo stile con cui Calopresti guida la macchina da presa. Il suo essere vicino e insieme distaccato dai suoi personaggi è, infatti, un buon modo per entrare, con pudore e senza una smaccata identificazione, nelle storie dei personaggi. Storie che in definitiva appartengono ad ogni individuo: un'amicizia destinata a finire in fretta ma intensa e indelebile, la crisi di un uomo di mezza età di fronte a ciò che è diventato nella vita. (M.D.G.)

## Istituti per minori

*La porta proibita*, di Robert Stevenson, USA, 1944.

TRAMA *Jane Eyre*, orfana di entrambi i genitori, viene rinchiusa dalla ricca e crudele zia nel collegio femminile di Lowood dove passa tutta l'infanzia e l'adolescenza ricevendo un'educazione improntata su principi disumani e umilianti. Divenuta adulta, Jane trova impiego presso il castello del signore di Rochester come istitutrice di Adele, sua figlia illegittima. Sulla casa grava un'atmosfera cupa – c'è una stanza nella quale è proibito a chiunque di entrare – che ben si addice all'animo rude e tormentato del padrone. Jane s'innamora di Rochester e, quando questi glielo chiede, accetta di sposarlo. Tuttavia, il giorno delle nozze si scopre che l'uomo ha già una moglie che, uscita di senno, vive rinchiusa da anni in un'ala del castello. Jane abbandona Rochester e torna dalla zia che, in fin di vita, la lascia erede delle sue non più floride sostanze. Un giorno viene raggiunta

dalla notizia che il castello è andato distrutto a causa di un incendio: potrà tornare da Rochester, divenuto vedovo e cieco in seguito al disastro e, finalmente, sposarlo.

PRESENTAZIONE CRITICA *Jane Eyre*, uno tra i più grandi romanzi della letteratura vittoriana scritto da Charlotte Brontë, incomincia, come tanti altri classici della stessa epoca, con la storia di un orfano, gettato nella vita senza altro aiuto che non sia la sua forza d'animo e un innato senso morale. Sono tante le storie di questo genere che hanno per protagonisti dei bambini – si pensi soltanto ai tre capolavori di Charles Dickens *Oliver Twist*, *David Copperfield*, *Grandi speranze* – molte meno quelle che hanno per protagoniste delle giovinette. E, se il registro avventuroso è quello più appropriato per le storie che narrano le vicende di personaggi maschili, quella sentimentale è la dimensione in cui si muovono le protagoniste femminili. A un ragazzino si dà sempre la possibilità di una qualche via di fuga che lo sottragga, almeno momentaneamente, a un parente crudele, a un istitutore dispotico, a un padrone violento. A una bambina, invece, no. È proprio per questo che la statura morale e psicologica delle eroine dei grandi romanzi ottocenteschi è sempre altissima: data l'impossibilità di una via di fuga, di un cambiamento concreto del loro stato, è proprio nell'intimo dell'animo delle protagoniste che si svolgono quelle avventure dai maschi vissute altrimenti. *Jane Eyre* è il prototipo di questo genere di letteratura fiorita nella seconda metà dell'Ottocento soprattutto in Inghilterra, scritta da donne e rivolta anche e soprattutto alle tante donne che, proprio in quel periodo, alfabetizzandosi uscivano da una condizione di inferiorità secolare, tanto che alla sua eroina si è spesso guardato come a una femminista ante litteram. È proprio per questo che il romanzo e le molte versioni cinematografiche da esso tratte (tra le quali questa del 1943 di Robert Stevenson e quella più recente del 1995 di Franco Zeffirelli sono tra le migliori) dedicano una parte consistente all'educazione che la giovanissima Jane riceve nel collegio di Lowood. Se nei romanzi di Dickens a essere messe sotto accusa sono spesso le tremende condizioni di lavoro dei ragazzi nell'Inghilterra del diciannovesimo secolo, in *Jane Eyre* la critica si rivolge soprattutto all'educazione rigida e mortificante ricevuta dalle bambine. Alle piccole protagoniste della storia, infatti, il dispotico istitutore Mr. Brocklehurst può rimproverare molte più 'nefandezze' che a un ragazzino: alla naturale inclinazione verso la ribellione, propria di qualsiasi bambino, si aggiunge, infatti, la vanità, la convinzione che il male si radichi molto più facilmente in una donna che in un uomo. Jane viene pubblicamente additata come cattivo esempio alle sue compagne ma, in effetti, non la vediamo mai protagonista di episodi che la mettano in cattiva luce: è evidente la volontà da parte dell'autrice di evidenziare il pregiudizio nei confronti delle donne da parte di istituzioni scolastiche fondate sull'ipocrisia puritana. La morte della piccola Elena (l'unica tra le bambine del collegio che sia divenuta amica di Jane, punita da Mr. Brocklehurst a causa dei suoi capelli ricci considerati troppo provocanti) è la cesura simbolica che annulla definitivamente nell'animo della protagonista la fiducia nella propria avvenenza e, al tempo stesso, rafforza il suo desiderio di indipendenza dalla convenzionalità dell'educazione ricevuta. Quell'orgoglio continuamente frustrato negli anni dell'istituto e il suo aspetto dimesso, misterioso e anticonvenzionale divengono le armi di una seduzione intellettuale e passionale al tempo stesso: Jane sposerà un uomo poco raccomandabile, con un torbido passato alle spalle, dell'animo del quale, però, saprà scoprire il lato migliore. Per la versione cinematografica del 1943, che si avvale dell'interpretazione di Orson Welles nella parte di Rochester, di quella di Joan Fontane per Jane da adulta (e di una giovanissima Elizabeth Taylor nella parte di Elena), il regista Robert Stevenson utilizza tutti gli elementi tradizionali della messa in scena cinematografica (recitazione, scenografie, luci, costumi) al fine di ricreare sullo schermo quelle atmosfere gotiche che, riflettendo lo stato d'animo dei personaggi e accompagnandone espressivamente le vicende, hanno fatto la fortuna del romanzo. Attraverso l'impiego della luce in funzione enfatica la pellicola risulta particolarmente suggestiva non solo nella descrizione del castello, ma anche nelle sequenze del collegio: memorabile è quella in cui la piccola Jane, immobile nel cortile della scuola dove è stata messa in punizione, è circondata da una fitta trama di ombre proiettate dall'alto che danno l'idea di una gabbia invisibile dalla quale è impossibile evadere. (F.C.)

*Lamb*, di Colin Gregg, Gran Bretagna, 1985.

TRAMA Irlanda. Un giovane ecclesiastico cattolico, fratello Sebastiano (al secolo Michael Lamb), si prende cura di un bambino disadattato ed epilettico, Owen Kane, che la madre ha abbandonato in un collegio gestito da religiosi. Owen è un ladruncolo incorreggibile, sensibile e fragile. Mentre gli altri religiosi lo trattano con modi autoritari, Owen trova solidarietà e comprensione in Lamb, il quale sta attraversando una crisi spirituale. Una notte, Lamb e Owen fuggono insieme, con una piccola somma che il giovane prete ha avuto in eredità dal padre da poco morto. Fingendosi padre e figlio, raggiungono Londra dove vanno a vivere in un albergo e spendono, poco per volta, tutti i soldi che l'ex prete ha messo da parte. Proprio per via della scarsità di denaro, la coppia è costretta ad andare prima in un albergo di infima qualità, poi in una casa comune occupata da abusivi. In più la polizia, spinta dal direttore del collegio cattolico, ha considerato la fuga dei due come un rapimento e quindi è sulle tracce di Michael per arrestarlo. Nel frattempo le condizioni di Owen peggiorano. Durante una partita di calcio dell'Arsenal, di cui Owen è grande tifoso, il bambino ha una forte crisi epilettica e diventa sempre più difficile curarlo perché le medicine sono finite e senza ricetta non se ne ottengono altre. Michael allora decide di tornare in Irlanda in aereo (come sognava di fare il ragazzino) e dirigersi verso nord. Raggiunta la costa, Michael e Owen passano una serena giornata al mare. Ma proprio sulla spiaggia Owen è vittima di un altro attacco epilettico. In un disperato gesto di rabbia e d'amore, Lamb lo annega per liberarlo dal suo destino, cercando poi invano di morire anche lui annegato.

PRESENTAZIONE CRITICA Qual è il significato dell'amore? Chi ha diritto di giudicare se un'azione è giusta o sbagliata? Come si fa a fuggire da se stessi? Michael ha rapito il bambino o lo ha sottratto alla violenza dei suoi genitori e ancor di più ai metodi coercitivi del preside del collegio? Lo ha ucciso o gli ha salvato la vita, liberandolo da un destino di dolore? Il finale del film lascia irrisolte molte domande che vertono sul valore etico delle azioni umane, sul trascendente, sulla contraddizione del mondo. Domande che sono lasciate in mano allo spettatore senza risposte. Sebbene Colin Gregg, regista del film, non aiuti a sciogliere i nodi irrisolti dell'epilogo, indica al pubblico qual è la radice, l'origine di tali questioni. La macchina da presa entra nel confessionale e qui assiste al tentativo, da parte di padre Sebastiano, di espiare i propri peccati e cercare i perché alle domande esistenziali che tanto lo angustiano. Il giovane uomo è in crisi mistica. Egli non sa più se credere in Dio, ma soprattutto non sa più se credere nelle istituzioni ecclesiastiche che il preside del collegio rappresenta. Le sue crisi sono come le crisi epilettiche di Owen, le confessioni come le medicine, ma la 'malattia' resta. Il ragazzino, così diverso dal prete (fuma e dice le parolacce come un vero uomo, mentre il religioso appare molto meno esperto nelle cose pratiche, quasi come un bambino), non può che inframmezzarsi nel suo cammino. Ma l'incontro, solitamente fonte di risoluzione dei problemi e di risposta alle domande cercate (è il caso ad esempio di *E la vita continua* di Abbas Kiarostami oppure di *Alice nelle città* di Wim Wenders) non scioglie gli enigmi. Anzi, la strada, luogo che nel *road movie* spesso assume il valore della formazione o della redenzione dell'eroe (si pensi a *Verso il sole* di Michael Cimino), conduce Michael verso una spirale che si agita verso il basso, verso la tragedia. Eppure la fuga aveva un perché – l'oggettiva crudeltà del preside del collegio – il viaggio dei due protagonisti, sebbene inseguiti dalla polizia, appariva come un tentativo di ricominciare una nuova vita lontana dalle rispettive sofferenze causate dal loro essere figli (Michael, infatti, ha visto morire il padre, ha perso fiducia nel suo padre spirituale e nel padre del cielo, mentre Owen più volte è stato picchiato dal papà con la cinghia). La storia si mantiene dunque sul filo etico del dubbio e della plusvalenza dell'esperienza umana. Ogni azione può possedere diversi valori, può avere buoni motivi e portare a cattivi risultati o viceversa. Può avere buoni motivi e portare a buoni risultati o viceversa. Chi ha solo certezze (come il preside della scuola) o solo dubbi (come Michael) è destinato a commettere errori, in buona o mala fede. La visione cattolica del regista Gregg è in ogni caso confermata dalla sospensione del giudizio che egli adopera verso i suoi personaggi. Pur omicida, l'autore non si permette di giudicare

l'azione di Michael (ad altri l'arduo compito), egli si limita a descrivere la complessità della sua vicenda umana e la difficoltà di scegliere. Si limita a mostrare che i percorsi di vita anche di un religioso (cioè di colui che dovrebbe avere meno dubbi di altri) non sempre portano alla salvezza. Owen finisce così per avere un ruolo funzionale alla crisi dell'uomo. Specchio di Michael, in cui facilmente si possono riflettere le analogie e le differenze tra i due, il ragazzino raramente viene seguito con attenzione dal regista. Quindi anche la problematizzazione della sua condizione, il profilo psicologico appaiono poco curati. Tuttavia se il profilo del fanciullo risulta schematizzato – non basta fumare una sigaretta o dire qualche parolaccia per rappresentare le problematiche dei ragazzi disadattati – il suo ruolo all'interno dell'intreccio filmico è senz'altro più interessante. Egli è un figlio senza padre (paradossale situazione visto che Owen chiama Michael 'padre', così come gli avevano insegnato in collegio) e proprio quando egli scopre il forte legame con Michael (nella scena finale della spiaggia) viene da quest'ultimo ucciso. Egli è anche una sorta di vittima sacrificale, quasi fosse un Isacco nelle mani di un Abramo che questa volta uccide il figlio, pur senza una richiesta esplicita di Dio. Invece di essere ponte verso la salvezza (come solitamente accade per i bambini) Owen è un Caronte che traghetta Michael verso l'inferno. Egli è, infine, vittima necessaria della società degli uomini. Gli adulti che lo incontrano gli fanno del male: i genitori lo picchiano e poi lo abbandonano in collegio; il preside lo punisce per un atto che non ha compiuto (la scritta su un muro); l'abitante della casa comune fa fumare marijuana al ragazzo e probabilmente abusa sessualmente di lui; Michael, deciso a salvarlo da questo mondo ingiusto, lo uccide. Se le domande suscitate dal finale rimangono irrisolte, la visione del mondo che ne esce non è certo edificante. (M.D.G.)

*La frattura del miocardio*, di Jacques Fansten, Francia, 1990.

TRAMA Per evitare di finire in un orfanotrofio, Martin decide di tenere nascosta agli adulti del paese in cui vive la morte della madre. Aiutato dai propri compagni di classe il ragazzino organizza in tutta segretezza una sorta di funerale e seppellisce il corpo nella campagna. Ma il comportamento di Martin, abbattuto per la perdita, non passa inosservato e gli insegnanti chiedono al ragazzino di poter incontrare la madre. Ben presto si scopre la verità, la polizia viene informata e il corpo ritrovato: per un po' Martin può nascondersi sapendo di poter contare sull'aiuto e l'omertà dei suoi compagni e di qualche adulto ma, alla fine, deve arrendersi. I suoi amici non lo abbandoneranno neanche quando sarà mandato nel tanto temuto orfanotrofio.

PRESENTAZIONE CRITICA È forte il rischio di scadere in un sentimentalismo di maniera quando si mettono in contatto due realtà opposte come l'adolescenza e la morte: basandosi principalmente sulla convinzione che queste due dimensioni debbano dare vita oltre che a traumi irreversibili anche a un melenso patetismo che priva i giovani protagonisti delle storie di qualsiasi capacità reattiva di fronte al dolore, il cinema ha spesso tentato di ricondurre i loro comportamenti a una serie di stereotipi che ricalcano, scimmiettandoli, quelli degli adulti. Il merito principale di *La frattura del miocardio* è, invece, quello di spiazzare le attese dello spettatore, dando un'immagine dell'adolescenza di fronte alla morte, inedita e probabilmente più veritiera. Se la morte resta certamente un evento doloroso essa appare, in superficie, meno traumatica di quanto non si possa immaginare: la scomparsa della madre di Martin, innanzitutto, è lasciata fuori campo e ridotta, nel racconto fatto dal protagonista ai suoi compagni, a un episodio che può persino apparire banale nella sua dinamica ("È andata a riposare e, quando le ho portato la cena, non si muoveva più"). Il fatto è subito ricondotto a un ambito razionale, è così sottratto alla dimensione puramente emotiva: uno dei compagni del ragazzino, figlio di un medico, si affretta a 'certificare' che la donna è deceduta per la frattura del miocardio. La diagnosi, per quanto fantasiosa e scientificamente inattendibile, costituisce tuttavia un primo, fondamentale passo in quel processo di elaborazione del lutto che consiste nel ricondurre a una dimensione accettabile un evento tragico come la perdita di una persona cara: è impossibile avere un medico legale e, così, i ragazzi si arrangiano, fanno di necessità virtù,

aggrappandosi alle poche ingenuità certe di cui possono disporre. Il funerale, poi, è poco più di una serie di gesti necessari, una sorta di rituale laico, magari goffo e approssimativo nella sua 'messa in scena', ma profondamente civile, privo di quell'ostentazione dei sentimenti tipica del mondo adulto. C'è piuttosto un'accettazione serena dei fatti che solo a uno sguardo superficiale può essere scambiata per volontà di negazione: la morte è realmente un evento privato, e nascondere il corpo della madre di Martin è l'unico espediente per non lasciare che gli adulti, scandalizzati per l'occultamento del cadavere ma incuranti del destino del ragazzino, si impossessino della situazione. L'intelligenza del film sta nella volontà di non cedere a un facile psicologismo che avrebbe intaccato il fragile ma armonioso equilibrio creato dal regista tra il senso del surreale prodotto dal contatto con la morte – che, tuttavia, non cede mai alla tentazione di trasformare la curiosità in gusto per il macabro – e invece la misura nella descrizione dei sentimenti, delle paure e delle angosce dei giovani protagonisti. Il taglio dato al racconto e alle immagini contribuisce non poco alla riuscita della pellicola: inizialmente concepito come prodotto televisivo, il film è retto da una regia che non facendo mai sfoggio di particolare originalità si limita semplicemente a seguire i protagonisti della storia, calandoli in un'atmosfera dimessa, da cronaca scarna eppure efficace. Proprio per questo motivo la prima parte del film, che vede protagonisti quasi esclusivi Martin e i suoi compagni di classe, appare più riuscita della seconda, nella quale entrano in scena gli adulti: a parte alcune rare figure di genitori, i rappresentanti delle istituzioni (insegnanti, poliziotti, educatori dell'orfanotrofio) sono raffigurati in maniera poco credibile e, a tratti, addirittura caricaturale. Certo questo è un modo per evidenziare ancora meglio la maturità dei ragazzi di fronte alla situazione ma, alla lunga, va a inficiare il bilancio complessivo di un'opera altrimenti pienamente riuscita. (F.C.)

*Benvenuti a Sarajevo*, di Michael Winterbottom, Gran Bretagna/USA, 1997.

TRAMA Michael Henderson è un reporter inglese che documenta gli strazi della guerra in Bosnia. Sempre pronto, in compagnia del suo fido cameraman Gregg, a scattare ad ogni minimo accesso del conflitto, Michael comincia a prendere a cuore le sorti di un orfanotrofio di Sarajevo in cui i bambini ospitati rischiano quotidianamente la loro stessa esistenza. La sua attenzione si punta su Emira, una bimba di nove anni che per tenerezza e dolcezza lo colpisce al punto tale da pensare addirittura di portarla a casa con sé ed adottarla. Messa al corrente la moglie del suo proposito, Michael comincia ad organizzare, tra mille difficoltà, il trasferimento dei bambini dall'orfanotrofio alle nazioni europee che dovranno ospitarli. Il viaggio si dimostra molto pericoloso: i ceceni prelevano lungo la strada alcuni bambini ritenuti musulmani e li riportano indietro. Giunta in Inghilterra, Emira si integra perfettamente trovando una famiglia e la felicità grazie a Michael e alla moglie Helen. Ma da Sarajevo gli amici giornalisti comunicano a Michael che in realtà la madre di Emira è viva e reclama la figlia, nonostante l'abbia abbandonata durante la guerra. Michael ritorna in Bosnia con la ferma intenzione di non restituire Emira ad una madre che in nove anni l'ha vista soltanto due volte, ma è la stessa donna che, parlando al telefono con la figlia e notando che questa non comunica con lei in serbo-croato ma in inglese, si dichiara disposta a firmare la pratica che sancisce di fatto per Emira una nuova vita lontano dalle brutture dei Balcani.

PRESENTAZIONE CRITICA Più che un film sulla crudeltà della guerra, più che un resoconto sull'effeatezza del conflitto balcanico e più ancora che una cronaca dettagliata sulle conseguenze dell'arbitrio umano, *Benvenuti a Sarajevo* è un racconto sull'inesorabile perdita dell'innocenza. Tutto il cinema di Michael Winterbottom ruota attorno a due precisi vertici in grado di stimolare e motivare le azioni, le sensazioni, le reazioni, le gioie e le delusioni. Il concetto di perdita dell'innocenza, nella sua valenza di estrema mancanza, si lega inescandibilmente all'altro tema fondamentale del regista di Blackburn, quello dell'istituzione familiare intesa come polo di aggregazione affettiva in cui far convogliare dolori, patimenti, gioie ed insicurezze. Due grandi motivi che entrano in un'interazione profonda e grazie ai quali Winterbottom organizza la sua materia narrativa, stimolando

costantemente lo sviluppo del racconto, mostrandosi sempre pronto ad una commistione tra i due termini per giungere ad una situazione finale (che può ribaltare quella di partenza oppure inverarla saturando le caratteristiche fornite in partenza) nella quale risultano nuove prese di coscienza e progressive acquisizioni d'esperienza. Così è stato nel passato per *Family*, nel quale la mancanza all'interno della famiglia si originava per il deterioramento di quei valori che abitualmente regolano i pacifici rapporti familiari, per *Jude*, in cui il protagonista abbandonava presto il sogno di una vita soddisfacente per dedicarsi al sostentamento di una famiglia destinata tuttavia ad estinguersi tragicamente, per *Go Now*, dove il sopraggiungere di una terribile malattia all'interno di una coppia originava un vuoto di sensazioni faticosamente superato, e per *With or Without You*, nel quale il malessere di una famiglia si concentrava nell'impossibilità di avere figli. In *Benvenuti a Sarajevo*, la mancanza si moltiplica per mille e si lega saldamente al concetto di famiglia devastata in tutti i suoi possibili significati. Emira, il personaggio-simbolo di un'infanzia martoriata dalla protervia della guerra, non ha famiglia e non dispone nemmeno di un possibile futuro data la contingenza bellica in cui si trova: la sua possibilità è affidata esclusivamente ad un intervento esterno che colmi il vuoto creato dall'assenza di legami affettivi e sia in grado di proteggerla dalla devastazione e dall'idea di morte e distruzione. Michael è il personaggio che può offrire questo approdo sicuro, l'unico capace di recepire la tacita richiesta di aiuto della bambina e fornirle il necessario corredo per avviare a ciò che la guerra pare averle tolto. Emira, quindi, come immagine dell'innocenza persa (si pensi a quando viene redarguita perché sta fumando una sigaretta americana ottenuta chissà come) da un intero popolo a causa del sonno della ragione, ragione che si può recuperare soltanto con una vera e propria assunzione di responsabilità, cosa che non sono assolutamente capaci di garantire i governanti del mondo - mostrati attraverso filmati televisivi che con il loro statuto iconografico ribadiscono la modalità di creazione visiva su cui si basa il film: immagini televisive proposte, da un lato, come vera documentazione della guerra imposta all'interno della finzione filmica, dall'altro, in qualità di testimonianza fedele della violenza in atto, non importa se data da un'immagine vera o riprodotta dal filtro cinematografico, perché l'importante è il criterio di impatto emotivo - governatori, dicevamo, persi in considerazioni lontane dalla realtà dei fatti e totalmente aliene dalla cruda verità che vede gente lottare anche per recuperare un po' d'acqua con cui lavarsi. Risulta quindi necessario un atto coraggioso di presa di coscienza individuale come quello di Michael, un'azione che vada al di là della diplomazia di facciata e renda concreto un impegno suscettibile di andare oltre l'incomprensione linguistica per ergersi sul valore universale della solidarietà umana, significato che supera di gran lunga i fittizi legami familiari per inglobare l'umanità in un unico grande insieme basato sull'aiuto reciproco: non è un caso che il film si concluda con la telefonata tra la madre ed Emira, con questa che non riesce a comunicare con colei che l'ha abbandonata preferendo parlare con Michael in una lingua - l'inglese - che non è la sua. La scena di fatto sancisce il distacco definitivo tra madre e figlia e l'assunzione per la bambina di una nuova realtà basata sulla certezza, sulla pace e sul sentimento. (G.F.)

*Le regole della casa del sidro*, di Lasse Hallström, USA, 1999.

TRAMA Stati Uniti, anni Quaranta. Il dottor Wilbur Larch dirige l'orfanotrofio di St. Cloud, all'interno del quale, clandestinamente, pratica l'aborto alle donne che gliene fanno richiesta. Dopo due tentativi di adozione falliti, il dottor Larch si rassegna all'idea che Homer Wells, uno dei piccoli orfani, rimanga per sempre nell'istituto: praticamente lo adotta e gli insegna la professione medica. Diversi anni dopo, una giovane coppia di fidanzati, Wally e Candy, si presenta all'orfanotrofio per abortire. Dopo l'intervento Homer, che nel frattempo è diventato un valente chirurgo ostetrico, decide di seguirli per andare a lavorare nella fabbrica di sidro di cui Wally è proprietario. Quando quest'ultimo parte per la guerra, Homer, rimasto a dirigere la fabbrica, si innamora di Candy. La loro relazione durerà poco: Wally, ferito in battaglia, torna a casa paralizzato. Prima di ripartire alla volta del St. Cloud - dove sostituirà il dottor Larch che nel frattempo è

morto per un'involontaria overdose di etere – Homer pratica il suo primo aborto (fino ad allora si era sempre rifiutato di eseguirne) su una operaia della fabbrica, messa incinta dal padre.

**PRESENTAZIONE CRITICA** Due idee di fondo animano *Le regole della casa del sidro*: la prima è che non si devono seguire regole dettate da altri, bensì solo le proprie, frutto dell'unica vera fonte di conoscenza per l'uomo, l'esperienza; la seconda è lo straordinario attaccamento alla vita e al suo significato precipuo – ossia proprio quello di ininterrotta esperienza personale – di chi dalla vita stessa ha avuto pochissimo, quasi niente. Interessanti sono, a tal proposito, i riferimenti espliciti e impliciti nel film all'opera di Charles Dickens e, in particolare, a due tra i suoi romanzi più celebri, ovvero *David Copperfield* - la cui lettura è pratica quotidiana nell'istituto - e *Grandi speranze*. Homer, il giovane protagonista della storia, è un personaggio prettamente dickensiano e, come tale, assume su di sé la funzione di verificare la validità di tali assunti: egli è la dimostrazione vivente dell'amore per la vita e per i suoi valori più profondi proprio di chi non avrebbe nulla di buono da sperare e che, anzi, proprio partendo dalla propria condizione di inferiorità, riesce a trarre la forza per ribaltare il destino e aprirsi straordinariamente a ogni possibilità che il futuro gli offre. Nella prima parte del film assistiamo, infatti, al capovolgimento della condizione iniziale di Homer: da essere uno dei tanti bambini che aspettano (spesso per anni e invano) di essere adottati, il protagonista, dopo due tentativi di adozione falliti – la prima volta viene restituito perché non piange mai, la seconda perché piange troppo – passa allo status di "orfano a vita". Una condizione, questa, paradossale – è amato e protetto dal dottor Larch ma, allo stesso tempo, sa che non potrà mai avere una vera famiglia – e solo apparentemente svantaggiosa che, invece, consente a Homer di affrontare la vita con estrema fiducia e senza alcun vincolo che ne possa predeterminare le scelte. Significativo, a tal proposito, il rifiuto da parte del protagonista di praticare quegli aborti clandestini che il suo mentore definisce un male necessario a evitare conseguenze ben peggiori: Homer – come del resto tutti gli ospiti dell'orfanotrofio – contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, ha un forte rispetto per la vita. Un valore, questo, testimoniato quotidianamente dal dottor Larch, grazie all'amore profuso nella sua professione di medico e di educatore, sebbene sia un convinto assertore della libertà di abortire delle donne che gliene facciano richiesta. Esempio è, poi, la scelta di Homer di abbandonare l'orfanotrofio e una sicura carriera di medico per scoprire il mondo, confrontarsi con la vita, confutare una legge che lo vorrebbe relegato in un ruolo di eterno orfano cui il premuroso dottor Larch lo ha necessariamente costretto. Nel suo approccio al mondo, Homer è al tempo stesso ingenuo e spregiudicato: così come non ha pregiudizi nel condividere la stessa abitazione occupata dai braccianti di colore che estraggono il sidro dalle mele, allo stesso modo intreccia una relazione imbarazzante con Candy, la fidanzata dell'uomo che gli ha affidato la propria azienda. Proprio come il responsabile dei braccianti, Mr. Rose, che afferma di non aver mai seguito le inutili regole affisse nel loro alloggio – si tratta, in effetti, di cinque norme una più stupida dell'altra – perché scritte da altri, Homer si lascia guidare semplicemente dal proprio istinto, facendo tesoro delle esperienze acquisite da quando si è gettato nella vita. Procurerà il suo primo aborto alla figlia di Mr. Rose e, grazie a questa ennesima esperienza, comprenderà quale sia la sua reale vocazione.

Tratto dall'omonimo romanzo di John Irving – autore anche della sceneggiatura – questo film di Lasse Halström tratta, con la solidità di un impianto narrativo collaudato e la levigatezza dei modi di rappresentazione tipici di un ottimo prodotto dell'industria hollywoodiana, tematiche che, ancor oggi, appaiono profondamente attuali. Il merito del regista – ma soprattutto dello sceneggiatore – sta nel riuscire a comunicare un tema fondamentale come quello del rapporto esistente tra libertà morale e responsabilità personale, attraverso una serie di personaggi assolutamente credibili perché pervasi da un'autentica ambiguità. (F.C.)

## AGGREGAZIONE E PARTECIPAZIONE

*Les roseaux sauvages*, di André Téchiné, Francia, 1994.

**TRAMA** Sud-Est della Francia, 1962: nella classe della professoressa Alvarez (insegnante di lettere del locale liceo) arriva Henri, figlio di coloni francesi costretti a tornare in patria dopo la concessione dell'indipendenza all'Algeria. Henri simpatizza per l'OAS, il movimento di estrema destra contrario all'abbandono dell'ex colonia da parte della Francia e ben presto riesce a farsi odiare da Serge, un suo compagno di classe il cui fratello, militare, viene ucciso in Algeria dai terroristi, e a farsi disprezzare da Maïté, figlia della professoressa Alvarez, iscritta al partito comunista. L'unico che sembra sopportarlo è François (amico di Maïté e di Serge) spaventato dalla propria omosessualità e attratto sia da Serge sia da Henri. Quando la professoressa Alvarez cade in un profondo stato di depressione per la morte del fratello di Serge (il giovane le aveva chiesto di aiutarlo a disertare), un supplente tenta in tutti i modi di aiutare Henri a superare l'esame di maturità: inutilmente, dato che il giovane, dopo aver tentato di dare fuoco alla locale sezione del partito comunista decide di abbandonare gli studi. Prima di partire per l'Algeria Henri avrà l'occasione di incontrare Maïté durante una gita al fiume in compagnia di Serge e François e di fare l'amore con lei. Con la partenza di Henri anche i tre amici rimasti avranno la sensazione di essere usciti dall'adolescenza.

**PRESENTAZIONE CRITICA** Sullo sfondo la guerra d'Algeria e i tragici fatti ad essa connessi, poco più che echi di una realtà ormai lontana da una provincia francese rassegnata e indifferente rispetto all'evolversi degli avvenimenti. In primo piano quattro adolescenti diversissimi tra loro, le cui storie si intrecciano andando a comporre un complesso mosaico di relazioni. I giovani protagonisti, scelti esemplarmente per rappresentare un particolare atteggiamento di fronte alla vita (François timido e sensibile, Serge forte ed impulsivo, Henri introverso e sprezzante, Maïté apparentemente fredda e moralista ma in realtà passionale e generosa), sono accomunati dalla medesima esigenza, quella di dover crescere, e soprattutto di dover operare delle scelte che, forse, cambieranno per sempre il corso delle loro esistenze. François è colui che tiene le fila delle relazioni tra tutti gli altri membri del "gruppo" ed è facile riconoscere nel giovane omosessuale una sorta di alter-ego del regista, un personaggio con il quale Téchiné s'è identificato e che funge da trait d'union, non solo da un punto di vista strettamente drammatico. François è, infatti, l'unico che cerca la mediazione tra i caratteri opposti di Serge, Henri e Maïté: fa in modo che nel rapporto tra Serge, colpito dalla morte del fratello in Algeria, e Henri, simpatizzante dell'OAS, non prevalga la violenza; tenta di far avvicinare Maïté, militante nel Partito Comunista Francese, ad Henri che dalla ragazza è visto come un fascista; malgrado sia innamorato di Serge, spinge Maïté a consolare l'amico. Il personaggio di François è, dunque, colui che ha compreso, forse prima degli altri, che le posizioni radicali e apparentemente irremovibili tipiche dell'adolescenza dovranno ben presto essere mitigate con l'entrata nell'età adulta e che la maniera migliore per farlo è attraverso la tolleranza verso coloro che sembrano più distanti da noi. Ciò non vuol dire che sia necessario scendere a compromessi con le proprie idee, ma anzi che il confronto è tanto più necessario per vivere fino in fondo le proprie passioni, i propri sentimenti. Henri, che più di ogni altro tiene a marcare la propria diversità, rappresenta alla perfezione questo assunto: andrà via dal paese senza aver mutato le proprie convinzioni e, tuttavia, senza il rancore che aveva connotato inizialmente il suo comportamento. Le vicende storiche della guerra di Algeria, dunque, sono tutt'altro che un semplice pretesto cronologico per completare una ricostruzione semplice ma raffinata delle atmosfere dell'inizio degli anni Sessanta: i notiziari diffusi dalle radio, veri e propri squarci di realtà che irrompono in una provincia sonnolenta e immersa in una natura lussureggiante, costituiscono il terreno su cui si confrontano non solo i vari protagonisti (l'ostinazione coloniale di stampo fascista di Henri, la solidarietà con gli algerini della comunista Maïté, la rabbia di Serge per il lutto che ha colpito la sua famiglia) ma anche due generazioni diverse. Le discussioni politiche sulla questione algerina sono appannaggio dei (rari)

personaggi adulti, come ad esempio la madre di Maïté e il supplente, due figure che falliscono le proprie rispettive "missioni" (la prima cade in depressione per essersi rifiutata di nascondere il fratello di Serge, il secondo non riesce a "recuperare" Henri). Nell'incontro tra Maïté ed Henri, invece, ben presto la politica lascia il campo ai ricordi, a un vissuto doloroso e, dunque, inaspettatamente "maturo". Il titolo originale, *Les roseaux sauvages* (tradotto letteralmente "i giunchi selvatici") allude alla celebre fiaba di Jean de La Fontaine nella quale si assiste al dialogo tra uno stelo d'erba che è costretto a flettersi al minimo alito di vento e una possente quercia che sarà schiantata da una tempesta: allo stesso modo i ragazzi, vivendo in maniera totale le proprie emozioni emergono nel finale del film come le figure più convincenti, mentre gli adulti, apparentemente razionali e distaccati rispetto alla realtà ne escono con le ossa rotte. Inizialmente concepito come un episodio della serie televisiva dal titolo *Tout les garçons et les filles de mon âge*, un progetto che, di film in film, doveva ricostruire l'evoluzione dei costumi giovanili dal secondo dopoguerra in poi, *Les roseaux sauvages* venne "allungato" in una versione cinematografica che riscosse un ampio successo di critica e pubblico. (F.C.)

*Del perduto amore*, di Michele Placido, Italia, 1998.

TRAMA Don Gerardo è il parroco di un paese presumibilmente pugliese. Mentre sta celebrando messa, la sua memoria ritorna indietro nel tempo, fino al momento dei suoi quattordici anni, precisamente nel 1958, alla vigilia delle elezioni per il rinnovo del consiglio comunale del paese, che vive una netta contrapposizione tra partiti della maggioranza e quello comunista. Espulso dal collegio per un presunto caso di omosessualità, Gerardo torna al paese dove si trova a dover fronteggiare le dicerie della gente. Al paese stringe amicizia con Liliana, una giovane attivista comunista, la quale decide di aprire una scuola che viene frequentata soprattutto da ragazze che hanno abbandonato anzitempo gli studi. Liliana, di cui Gerardo si è segretamente innamorato, si candida alle elezioni comunali, ma viene inesorabilmente contrastata dai politici del paese, retrivi e conservatori, spaventati dagli insegnamenti impartiti all'interno della scuola fondata dalla ragazza. Liliana comincia a subire l'ostracismo delle forze che le si oppongono: si chiacchiera del suo rapporto con il dottor Satriani, il medico del paese, le madri cominciano a non mandare più le figlie a scuola. Profondamente amareggiata, Liliana si getta con tutta la forza e l'impegno nella lotta politica, ma durante un accalorato comizio la donna viene colta da un grave malore e muore improvvisamente.

PRESENTAZIONE CRITICA *Del perduto amore* è essenzialmente la storia di un'educazione alla vita in un paese del sud Italia lacerato dai pregiudizi, dai conflitti ideologici e dall'ipocrisia. Gerardo è un muto testimone di quello che gli succede intorno, in quello che può essere considerato un perfetto spaccato del Paese alla fine degli anni Cinquanta, quello che si riconosce soltanto nei credi e nelle convenienze politiche e lascia da parte la genuinità dei rapporti con il prossimo, la lealtà e la solidarietà. L'amore per gli altri si contrappone all'interesse particolare, agli odi privati, ai preconcetti, all'ignoranza. E Gerardo, nel suo ruolo di osservatore privilegiato, vede delinearsi davanti a sé uno scenario dove la rivalità politica serve per raccontare con sagaci annotazioni la mentalità retriva nei confronti di chi non si allinea e si conforma. Perché infatti il personaggio di Liliana non ha nessuna intenzione di conformarsi alla bruttura generalizzata dalla paura del 'pericolo rosso' rappresentato dai comunisti, scomunicati ed accusati di apostasia, ma nemmeno di adeguarsi alle direttive di un P.c.i. capace da una parte di accusare Pasquale, un onesto militante che nel tentativo di far quadrare il bilancio familiare accetta il ricatto della parte democristiana del paese, e colpevolmente incapace, dall'altra, di dar voce alla gran massa delle donne escluse dalla politica attiva, nel timore di affrettare troppo i tempi e di proporre scelte non accettate dalla base elettorale prettamente maschile. Sola contro tutti nel suo utopico tentativo di organizzare materialmente una scuola per le ragazze che hanno dovuto abbandonare gli studi per cause di forza maggiore, sola nella strenua e generosa volontà di salvare la vita alla figlia maggiore del suo più acerrimo nemico politico, quando avrebbe potuto sfruttare lo scandalo (un aborto nella famiglia del più deciso sostenitore dei valori cristiani) a fini elettorali,

Liliana vive la sua ideologia comunista come dono, come abnegazione ed altruismo verso il prossimo meno fortunato, più indifeso, maggiormente soggetto alle angherie dei falchi della politica (che trovano il loro sintomo più evidente nel democristiano Cucchiari e nel missino Italo) e degli antichi privilegi baronali (il vecchio e sbocciato zio della stessa Liliana). Liliana diventa per il piccolo Gerardo il modello, l'ideale di un'umanità ancorata ai veri valori del cristianesimo delle origini (il bambino, infatti, le dirà che più che comunista è cristiana, al che la giovane risponderà dicendo che una cosa non esclude l'altra), il simbolo di un amore pronto a sublimare in ammirazione smodata, in mito. La ragazza, al contempo, diventa l'immagine speculare di Gerardo, anch'esso guardato con sospetto dal consorzio sociale a causa delle maligne dicerie paesane circa una sua presunta storia di omosessualità. L'esperienza e l'educazione all'umanità del bambino si fonda attraverso la giovane attivista comunista Egli, anche relativamente alla sua futura vocazione che lo farà ordinare sacerdote, non avrà modelli differenti dalla ragazza perché gli esempi che si offrono al suo sguardo non possono prestarsi all'idealizzazione (i bassi compromessi della politica, la scarsa moralità dei propugnatori di elevati valori, l'odio dello zio di Liliana, l'educazione repressiva del parroco, le pregiudiziali anticomuniste e lesive della reputazione di Liliana da parte della madre). E nell'idealizzazione della donna, nonostante le obiezioni di essa (che accusa Gerardo di considerarla alla stregua della Madonna e di non guardare oggettivamente alla realtà dei fatti), Liliana si trasforma in figura cristologica: subisce il tradimento di Gerardo (il quale dà fuoco all'improvvisata scuola messa in piedi dalla ragazza, dopo aver scoperto la relazione della giovane con il dottor Satriani) e muore per un embolo dopo un'accurata difesa delle proprie posizioni durante l'ultimo comizio elettorale, sacrificando la sua vita ma facendo acquisire una coscienza alle donne del paese che la voteranno in massa. Gerardo, ormai prete, tornato quarant'anni dopo sulla soglia della scuola che tante volte aveva solcato, sorride nostalgico e soddisfatto, riconoscendo che la sua vocazione si è originata dalla generosità e dal sentimento espresso da quello che era stato un giovanile, ma sintomatico 'perduto amore'. (G.F.)

*Pleasantville*, di Gary Ross, USA, 1998.

TRAMA David è un grande appassionato della sit-com intitolata *Pleasantville*, una fiction che mostra un mondo perfetto, ritratto in un bianco e nero laccato, nel quale la temperatura è sempre di 25 gradi, le persone sono inappuntabili e niente, se non il piccolo inconveniente di un gatto rimasto sui rami di un albero, pare turbare l'invidiabile equilibrio regnante. Dopo aver rotto il telecomando a seguito di un litigio con l'inquieta sorella Jennifer, David riceve la visita di uno strano tecnico televisivo che lo dota di un particolare telecomando in grado di catapultare il ragazzo e la sorella all'interno della fiction. Trovatisi improvvisamente all'interno della città di *Pleasantville* nelle sembianze di due personaggi, Bud e Mary Sue Parker, David e Jennifer cominciano a vivere la loro nuova vita in bianco e nero. Ma l'intraprendenza sessuale di Jennifer provoca un trauma nel mondo ripetitivo e immobile di *Pleasantville*: il perfetto equilibrio viene turbato, la reiterazione esasperata di azioni, sensazioni e giornate sempre uguali a se stesse rende possibile un'alterazione decisiva che provoca un mutamento nella stessa composizione cromatica della città. A *Pleasantville* compaiono, infatti, i colori. Dapprima sui fiori, poi sugli oggetti, infine anche sulle persone, provocando una sorta di razzismo da parte degli uomini in bianco e nero nei confronti degli individui che progressivamente mostrano la compiutezza del loro cromatismo umano e non più virtuale. Accusato insieme al signor Johnson, pittore dilettante, di essersi servito di colori proibiti per dipingere un grosso murale, David viene processato dal sindaco della città, ma durante la sua difesa il giovane riesce a far ammettere la propria umanità anche ai pochi abitanti della città ancora rimasti in bianco e nero, trasformando così *Pleasantville* in un ambiente scintillante di una gamma vastissima di colori differenti.

PRESENTAZIONE CRITICA Un adolescente (due, se si tiene conto della sorella Jennifer, la quale funge da scardinatrice dell'equilibrio iniziale) viene catapultato in un'epoca differente e deve necessariamente confrontarsi ed adeguarsi all'esistenza quotidiana della nuova realtà.

Detta così, quella enunciata sembra la trama molto succinta di Ritorno al futuro di Robert Zemeckis, ma Pleasantville, esordio dietro la macchina da presa di Gary Ross, aggiunge un elemento fondamentale allo spaesamento cronologico del buon Marty/Michael J. Fox, il fatto, cioè, che la città di Pleasantville, oltre a rappresentare un paese della provincia americana degli anni Cinquanta, è una comunità virtuale che esiste soltanto all'interno di un televisore con le sue tonalità in bianco e nero ormai *démodé*, e con quei modi che appaiono così inattuali e inconsueti (magistrale l'idea di Ross di inserire nella stessa inquadratura l'ideale e plastificata vita familiare della famiglia Parker, che si evidenzia dallo schermo televisivo, e la tensione cui è sottoposta la disfatta madre di David mentre parla al telefono con il fidanzato più giovane di nove anni). David, grazie ad un telecomando e ad uno strambo tecnico televisivo, si trova così in una realtà due volte differente, per i tempi e per la sua virtualità. Ma Ross, nel tentativo di allontanarsi il più possibile dal pericoloso solco scavato da Zemeckis, non lavora sui tempi, bensì sulla limitatezza di una realtà differente, non vera perché televisiva, non falsa perché in piena realizzazione davanti agli occhi di David e Jennifer. Ed il racconto, di conseguenza, si trasforma in allegoria. La Pleasantville televisiva non è altro che l'immagine dell'America all'indomani della Seconda Guerra Mondiale, proposta con l'intenzione di mostrare il migliore dei mondi possibili, nel quale tutto si svolge in modo prevedibile e conforme, dove tutti vivono felici senza alcun tipo di tensione non solo sociale, ma nemmeno sensuale o anche contingente (non esiste il concetto di pioggia e nemmeno quello di incendio, visto che i pompieri accorrono soltanto nel caso un gattino rimanga intrappolato su un albero). Vista così, nella sua perfezione smaltata in modo monocromatico, priva di qualunque tipo di conflittualità ed esente da qualsiasi scarto alla reiterazione esasperata e perfettamente riconoscibile, Pleasantville pare molto più simile alla Seaheaven di Truman Burbank in *The Truman Show* (Peter Weir, 1998) che alla Hill Valley di Ritorno al futuro: sia nel film di Weir, sia in quello di Ross è presente, infatti, la componente fittizia data dall'imposizione dell'apparire, dal proporre ad un ipotetico pubblico (e quindi alla grande massa) un mondo perfetto in cui tutto resti uguale a se stesso e che in qualche modo rassicuri il resto della società. Ma se nel primo caso la resa della perfezione era mirata al controllo di un'unica persona (Truman), in Pleasantville l'idealizzazione della società è fornita come immagine di quel mondo che negli anni Cinquanta era in preda all'isteria della presunta invasione comunista. E sempre metaforica, quindi, risulta la prima rottura dell'equilibrio interno alla comunità: David dice allo spasimante di Jennifer che sarebbe meglio se lasciasse perdere il tentativo di seduzione nei confronti della sorella. La volontà di David è lodevole, egli vuole impedire che il mondo chiuso di Pleasantville possa deteriorarsi, ma lo spasimante non è abituato alla contraddizione: il suo è un misto di delusione scorata e rabbia implosiva, ed il suo tiro a canestro per la prima volta non va a segno, scardinando di fatto il procedere a-temporale della cittadina che non conosce il significato del divenire e non contempla l'esterno (e quindi il diverso). È la prima rottura dell'equilibrio: qualcosa si è spezzato e da questo momento in avanti le cose non saranno più come prima. Due adolescenti, uno con il raziocinio (David), l'altra con una carica inusitata di vitalità (Jennifer), cambiano il modo di intendere e di essere di una comunità. Ma il pericolo del diverso negli States (ma non solo, purtroppo) è sempre in agguato: quella messa in atto dagli abitanti di Pleasantville rimasti nel loro grigiore cromatico è un'autentica 'caccia alla streghe' di mccarthiana memoria (ma potrebbe anche ricordare un fenomeno non meno atroce, quello della 'segregazione' della popolazione di colore, al punto che in un negozio della cittadina compare un cartello con su scritto "No Colored"). È David il personaggio che riesce a far guardare ogni individuo al di là delle apparenze e scoprire il lato 'a colori' dentro di sé. È un adolescente che riesce a mostrare agli altri la vera umanità. Non è il più vecchio, ma è il più vero. Forse più vero e concreto anche della madre alla quale fornisce una parola di saggio conforto una volta ritornato nel mondo reale. (G.F.)

*Come te nessuno mai*, di Gabriele Muccino, Italia, 1999.

TRAMA Il sedicenne Silvio vive in una famiglia borghese di Roma, insieme ai genitori ex sessantottini, un fratello universitario e una

sorella boy-scout. Liceale, sempre insieme all'amico Ponzi, egli è innamorato segretamente di Valentina, la ragazza di un suo compagno di classe. Durante l'occupazione della scuola, decisa per lottare "contro la privatizzazione e l'omologazione dell'individuo", riesce finalmente a baciarla, ma commette l'errore di raccontarlo a Ponzi, il quale dà il via a un giro di voci incontrollabile. Pur di dormire la notte a scuola in modo da stare ancora con Valentina, Silvio litiga furiosamente con i genitori. Andando contro il parere del padre, a cui rinfaccia l'imborghesimento e l'incapacità di capirlo, prende il sacco a pelo e ritorna al liceo. Nel frattempo però la "voce" del bacio è arrivata alle orecchie di Martino, il ragazzo di Valentina, il quale si vendica picchiandolo. Silvio si ritrova così pestato e inoltre abbandonato dalla ragazza, che non voleva far sapere in giro l'accaduto. Disperato ritorna a casa. Il giorno successivo la polizia entra con la forza nella scuola arrestando molti ragazzi. Silvio, insieme a Claudia, una compagna di classe segretamente innamorata di lui, è tra i pochi a fuggire. Lo scampato pericolo dà la forza alla timida Claudia di svelare l'amore per l'amico. Silvio, dapprima sorpreso, decide di ricambiare l'affetto e fa con lei per la prima volta l'amore.

PRESENTAZIONE CRITICA Come te nessuno mai, secondo lungometraggio di Gabriele Muccino, narra le avventure sentimentali e scolastiche di un gruppo di adolescenti sotto forma di ballata, grazie alla capacità del regista di assemblare al motivo musicale predominante (la storia di Silvio e dei suoi coetanei), alcuni movimenti melodici secondari che si stagliano sullo sfondo e che riescono così ad arricchire il quadro sociale raccontato (si vedano le crisi dei genitori sessantottini o quelle di Alberto, fratello maggiore di Silvio). Anche i passaggi narrativi del film seguono la falsa riga di uno spartito, alternando sapientemente momenti di pausa (le scene in cui i ragazzi parlano dell'amore o della politica) a vere e proprie contorsioni collettive (la scena dell'occupazione o dell'arrivo dei celerini), momenti di riflessione a ritmi canzonatori e divertenti (come la descrizione del modo di vestirsi dei giovani romani), ritornando su alcuni classici leit motiv del genere (la contestazione, la sorella "secchiona") e terminando il racconto, in modo circolare, con la riproposizione della prima sequenza della pellicola, come se tutta la storia dovesse finire chiusa in se stessa, proprio come un brano musicale. Muccino, aiutato dal fratello-attore Silvio e dalla compagna di classe Adele Tulli, co-autori della sceneggiatura, ai quali bisogna ricondurre una leggerezza e una partecipazione emotiva non riscontrabile in film analoghi, ha avuto il merito di descrivere in modo autentico lo spirito di un'età fatta di pulsioni incontrollabili, di repentini cambi di idee (si veda come il protagonista Silvio perdoni l'amico Ponzi o si innamori di Claudia), di prove autenticamente difficili da superare (la confessione amorosa di Claudia, l'intervento di Silvio durante l'assemblea studentesca, la confusione sentimentale di Valentina), e di emotività spiccata che fa vivere ogni momento della vita con la "pancia" e non con la "testa". Non per ultimo, ha saputo ricostruire puntigliosamente un microcosmo – gli studenti romani "di sinistra" e i loro genitori, giocando sulla paranza, sulle idee e sui falsi preconcetti – senza emettere giudizi, senza dare delle ricette. Ne nasce uno spaccato di giovani interessati solamente, e verrebbe anche da dire inevitabilmente e giustamente, all'altro sesso, all'amore, ai sentimenti e alle emozioni, per colpa di un mondo che non ha più muri e confini nei quali schierarsi, e che per questo è un tutt'uno di superficialità. Si pensi alla scena dello scontro tra gli studenti di sinistra e i naziskin a causa dell'ingresso di un giovane di destra nella scuola occupata dove la sua entrata non era provocata da contrapposizioni ideologiche, ma da semplici motivi amorosi. L'adolescenza ritratta dal film non può essere però bollata come disimpegnata, anche se la tentazione in cui poi cadono i genitori ex sessantottini di Silvio è forte, né tanto meno può essere considerata semplicemente confusa o irruente. Lo slogan "contro la privatizzazione e contro l'omologazione" così superficiale e così usato dai ragazzi, quasi senza sapere il significato o, forse sarebbe meglio dire, quasi privo di significato per l'inflazione d'uso, alla fine è il vero messaggio profondo che la generazione degli adolescenti lancia al mondo degli adulti, una generazione che è contro la privatizzazione intesa simbolicamente come ripiegamento nella sfera del privato o come solitudine (i ragazzi cercano, nelle scene serali, la confidenza reciproca e il confronto) e contro l'omologazione vista come mancanza di espressione personale (perché al di là dei vestiti e dei

comportamenti, i ragazzi sono tutti diversi). Lo slogan, come il ritornello di una canzone che si ripete più volte all'interno dello stesso brano e che col tempo si impara a memoria canticchiandolo quasi senza accorgersene, diventa così il simbolo di una coscienza generazionale che gli adulti hanno fatalmente perso. (M.D.G.)

*Election*, di Alexander Payne, USA, 1999.

TRAMA Alla High Carver School di Omaha (Nebraska) è tempo di elezioni: Tracy Flick, l'allieva più brillante dell'istituto, sembra la sola candidata realmente motivata a ricoprire la carica di presidente del consiglio studentesco. Tuttavia, Jim McAllister, docente di educazione civica ritenuto da tutti un insegnante modello, considera Tracy un'arrivista priva di scrupoli e propone a Paul Metzler, il capitan della squadra di football, di candidarsi per la medesima carica. La sorpresa di Tracy nell'apprendere di non essere l'unica candidata sarà ancora più grande quando vedrà scendere in campo anche la sorella di Paul, Tammy, desiderosa di vendicarsi del fratello, colpevole di essersi fidanzato con Lisa, una ragazza di cui si era invaghita. I tre candidati non potrebbero avere programmi più diversi: se Tracy punta al miglioramento dell'efficienza dell'istituto, Paul si concentra sulle attività ricreative. Tammy, al contrario, si pone in palese rottura con il sistema scolastico invitando gli studenti ad astenersi. Nel frattempo la vita sentimentale di McAllister si complica: frustrato dalla monotonia coniugale, stringe una relazione con Linda, moglie di un suo ex collega licenziato a causa di una relazione proprio con Tracy. Quando la campagna elettorale giunge al culmine, Tracy, schiacciata dalla pressione psicologica, strappa tutti i manifesti elettorali affissi da Paul. Viene aperta un'inchiesta: interrogata da McAllister, Tammy si autoaccusa, scagionando Tracy che, in questo modo, ottiene una vittoria di misura su Paul. McAllister, tuttavia, non ci sta: incaricato dello spoglio, fa sparire alcune schede, proclamando vincitore Metzler. Il trucco viene però smascherato proprio quando la moglie di McAllister scopre di essere stata tradita. Licenziato, ridotto sul lastrico dal divorzio, il professore è costretto a trasferirsi: riuscirà a farsi una nuova vita e, qualche anno dopo, incontrerà casualmente Tracy a Washington, ormai lanciata in un'irresistibile carriera politica.

PRESENTAZIONE CRITICA Durante la sua pur breve carriera Alexander Payne ha dimostrato una capacità non comune di descrivere la realtà sociale americana, le sue ossessioni, le sue nevrosi, attraverso i moduli della commedia nera. Rielaborata per mezzo di una visione sarcastica e pungente, che in taluni momenti si fa spietata, la realtà statunitense emerge in tutta la sua contraddittorietà attraverso personaggi che, schiacciati dal contesto sociale nel quale vivono, portano le situazioni narrative a un punto di rottura, e dunque di non ritorno. *Election* è una piccola indagine grottesca sul mondo degli adolescenti americani che fanno le prove generali della vita adulta proprio a partire da quello che negli Stati Uniti è considerato uno dei momenti più qualificanti e importanti dell'essere cittadini, ovvero l'elezione democratica dei propri rappresentanti negli organi di governo. Ma quella che dovrebbe essere per l'appunto una sfida democratica, il momento di massima espressione del pluralismo di una comunità, sia pure su scala ridotta come la High Carver School, si trasforma, per i protagonisti della pellicola di Payne, in un'occasione per scaricare il peggio di se stessi all'interno della competizione, mostrando il proprio vero volto. È palese la centralità dei personaggi nell'economia filmica: con grande sapienza il regista riesce a creare una serie di tipi (la piccola donna in carriera, il ragazzone sportivo e un po' tonto, la ragazzina anticonformista e ribelle) attraverso i quali ottenere una presa immediata sull'immaginario del pubblico, senza che, tuttavia, diventino figure bidimensionali da "college-movie". In ognuno dei personaggi, infatti, Payne riesce a inserire una caratteristica, un particolare dissonante, che ne accresce la credibilità (per Tracy, studentessa "secchiona", la relazione con il proprio insegnante, per McAllister, professore e marito modello, la passione per la moglie del proprio miglior amico), riuscendo a rendere tali atteggiamenti plausibili proprio attraverso le giustificazioni fornite dai diretti interessati. Quasi a voler dimostrare anche per mezzo della forma del racconto adottata quanto possano essere fallaci e relativi i punti di vista e i giudizi espressi dai personaggi, il regista adotta, infatti, uno stile narrativo che potremmo definire polifonico. La

narrazione si articola, così, attraverso le rievocazioni dei vari avvenimenti da parte di McAllister, Tracy, Paul e Tammy, le cui voci fuori campo si avvicendano nell'introdurre e nell'accompagnare le immagini, spesso contraddicendone l'apparente banalità, facendone emergere il senso reale, almeno fino alla testimonianza successiva, pronta a smentire quanto appena affermato nella precedente. L'assenza di un vero e proprio protagonista nonché di un centro della narrazione certo sono il risultato di uno stile quanto mai ricco di invenzioni (flash-back evocati dal ricordo di un personaggio, interrotti dalle riflessioni di un secondo e chiusi dal commento di un terzo; falsi filmini familiari che rievocano l'infanzia dei protagonisti; fermo-immagine che congelano la narrazione per dare spazio alle riflessioni fuori campo dei personaggi) che, tuttavia, non è mai fine a se stesso: lungi da ogni intento dimostrativo, il film, con il suo finale che si può considerare ottimista (tutti i personaggi riescono in qualche modo a farcela), è un perfetto esempio di cinema "positivo" e progressista, una rappresentazione a tutto tondo dell'America di rara intelligenza.

IL RUOLO DEL MINORE E LA SUA RAPPRESENTAZIONE *Election* è uno dei pochissimi film capaci di dare un ritratto ironico e impietoso dell'adolescenza, estraneo a quella visione stereotipata che vuole a tutti i costi dipingere i giovani come vittime di volta in volta della società, degli adulti, della famiglia o, più in generale, del cosiddetto "sistema". I giovani protagonisti del film sono, al contrario, perfettamente integrati nella società in cui vivono, sanno bene come sfruttare le possibilità che essa offre loro, sono determinati nel perseguire i propri scopi o, per lo meno, capaci di farsi "trasportare dalla corrente" senza troppi traumi, evitando di entrare in conflitto con il mondo degli adulti. È questo il caso di Tammy, la spregiudicata e indisciplinata sorella di Paul che, dopo aver dato sfogo durante la campagna elettorale a un ribellismo tutto di facciata, volto più ad attirare l'attenzione su di sé che a ottenere un reale cambiamento, accetta di buon grado il proprio destino (per punizione viene mandata in una rigida scuola cattolica), consapevole che, in ogni caso, riuscirà a cavarsela. Diverso, anzi opposto, il caso di Tracy, la cui esistenza è tutta proiettata verso il raggiungimento di un successo professionale che la riscatti dalla condizione relativamente umile dalla quale proviene e dalla quale, allo stesso tempo, guarda con invidia, ma anche con molto orgoglio, a chi è più fortunato di lei (in particolare Paul, figlio di un magnate dell'edilizia). Vista in questa ottica, la sequenza in cui i tre candidati espongono agli studenti i programmi elettorali diventa dunque una sorta di dichiarazione dei propri personalissimi programmi di vita: nel finale, infatti, che siano stati eletti o no, Tracy, Paul e Tammy riusciranno comunque a mantenere fede a ciò che si erano ripromessi, a realizzare i propri desideri. Desideri, tuttavia, mai nutriti da una vera e propria passione, da quello slancio vitale che dovrebbe sostenere i propositi di qualunque adolescente: i giovani di *Election* agiscono tanto con fredda determinazione quanto con cinica indifferenza, quanto, infine, con un ottuso senso di accettazione degli eventi, ma mai con vero entusiasmo. Paradossalmente, l'unico personaggio che agisce spinto dalla devozione al proprio ruolo è McAllister: accecato dalla passione per la propria funzione di insegnante di educazione civica, oltrepassa il confine dell'etica sconfinando in quello della morale, contraddicendo nel finale (con l'occultamento delle schede elettorali) proprio quanto affermato in una delle sue lezioni all'inizio del film. In tal modo *Election* si offre alla visione anche come campo di scontro e confronto tra due generazioni anagraficamente vicine ma lontanissime per la visione della vita e del mondo: è solo grazie alla propria autoironia, una qualità del tutto assente nei suoi studenti, che McAllister riuscirà a ridare un senso alla propria esistenza in barba al cinismo e all'arrivismo degli altri tre protagonisti.

RIFERIMENTI AD ALTRE PELLICOLE E SPUNTI DIDATTICI Caso raro ma non unico di sguardo lucidamente pessimista sul mondo degli adolescenti, *Election* divide tale primato con poche altre pellicole quasi contemporanee: il tema dell'arrivismo, dell'ossessione per il successo, che sfocia in una malcelata frustrazione sessuale, sono presenti allo stesso modo in *Da morire* di Gus Van Sant, la cui protagonista è una sorta di Tracy Flick ormai donna e avviata alla carriera di giornalista. Nondimeno, una rappresentazione dell'adolescenza altrettanto impietosa è presente in *American Beauty* di Sam Mendes: tuttavia, a differenza di quest'ultima pellicola, che pare quasi compiacersi e

giocare cinicamente con le situazioni e i personaggi, portandone i comportamenti all'eccesso e dunque facendone dei "casi patologici", *Election* riesce a trovare un maggiore equilibrio nella rappresentazione dei suoi caratteri, fornendo della società statunitense una rappresentazione universalmente valida. (F.C.)

## CONDIZIONI SOCIALI

*Le avventure di Oliver Twist*, di David Lean, Gran Bretagna, 1948.

TRAMA Durante una notte di tempesta, una donna incinta approda nella casa di una vecchia signora. È molto malata, ma poco prima di morire riesce a dare alla luce il figlio. Il bebè viene portato nell'orfanotrofio di una parrocchia. Qui, al nome di Oliver Twist, vive per otto anni, finché non viene affidato ad un mercante di bare a cui serve un aiutante. Malgrado il carattere remissivo, Oliver non riesce a sopportare le ingiurie che continuano a piovergli addosso. Dopo l'ennesimo insulto alla madre, il ragazzo picchia l'artefice delle offese e scappa, nottetempo, verso Londra. Arrivato nella capitale, il bambino è facile bersaglio di una banda di ladri-ragazzini capeggiati dall'ebreo Fagin, che lo assolda per compiere furti e piccoli reati. Durante un borseggio cui Oliver assiste da spettatore, egli viene per sbaglio arrestato e picchiato. Liberato in seguito ad una testimonianza favorevole, il ragazzo viene accolto in casa del signore rapinato, il ricco Mr. Bronlow. Ripresosi dalle percosse e finalmente felice, Oliver durante una commissione in città viene rapito dai ragazzini di Fagin per paura che egli spifferi alla polizia i traffici illegali dell'ebreo. Mr. Bronlow riesce però a mettersi in contatto con Nancy, la ragazza di Sikes, il principale complice di Fagin. Quest'ultima, per amore del piccolo, racconta quello che sa al ricco signore, ma il compagno sentimentoso tradito, per vendicarsi, la uccide. Ormai la fine della banda è vicina: nascosti in una catapecchia, la gang dei ragazzini viene scovata dalle guardie pubbliche e dalla folla del quartiere. In un disperato tentativo di fuga, Sikes viene ucciso dal colpo di un fucile. Fagin è arrestato e Oliver, finalmente, può tornare da Mr. Bronlow, il quale scopre che il ragazzo è suo nipote. La madre del ragazzo, infatti, non era altri che la figlia scomparsa del vecchio signore.

PRESENTAZIONE CRITICA Tratto dall'omonimo romanzo di Charles Dickens, *Le avventure di Oliver Twist* forma, insieme a *Grandi speranze* (realizzato l'anno prima), un dittico di film dedicati da David Lean al celebre scrittore dell'ottocento, di cui il regista ammirava sia l'abile capacità di elaborare complesse e verosimili evoluzioni psicologiche nei suoi personaggi, sia la cura certosina nel restituire le cupe atmosfere dell'Inghilterra, veri e propri chiaroscuri paesaggistici che rappresentavano il motore narrativo del racconto o, in taluni casi, il doppio ambientale degli eroi dickensiani. In queste due direzioni principali (introspezione della psicologia dei personaggi, funzione connotativa del paesaggio) si dirigono le trasposizioni di David Lean. Per facilitare l'opera di indagine caratteriale delle figure del racconto, il regista anglosassone parte da una sensibile semplificazione dell'intreccio narrativo, eliminando alcuni protagonisti del libro come Rose Maylie (nel testo scritto si tratta di una zia di Oliver che cura il ragazzo quando viene ferito), accorpando insieme le funzioni di più personaggi o di più eventi (l'arresto e il ferimento di Oliver sono separati nel libro e uniti nel film), e concentrando in poche sequenze, la parte dedicata alle origini di Oliver, alla lotta per l'eredità voluta da Mr. Monks, alla parentela finale con Mr. Bronlow. In questo modo, David Lean può maggiormente soffermarsi sulla situazione di prigionia (elemento non così accentuato nell'opera letteraria) in cui versano i suoi eroi. Oliver, innanzi tutto, il quale passa da un carcere all'altro, dall'orfanotrofio alla fabbrica di bare dove il ragazzo dorme tra una cassa da morto e l'altra, dalla casa sui tetti di Fagin alla catapecchia dove nel finale viene liberato dalla banda di Fagin. Anche quando Oliver si muove da una prigionia all'altra l'ambiente che trova (con l'eccezione della casa di Bronlow) è tutt'altro che fulgido: egli fugge solo di notte, si imbatte in una Londra caotica e affollata,

perennemente sotto la pioggia o un cielo grigio, e così via. Non è solo Oliver in uno stato di carcerazione. Lo è Nancy, che pagherà con la morte lo sforzo di liberarsi dal giogo del compagno Sikes, lo è il signor Bronlow, quando attende invano il ritorno di Oliver (quando è già stato rapito), lo è lo stesso Fagin, costretto a scappare alla prima avvisaglia di pericolo, lo è Dawkin, il ragazzo che spiffera a Sikes il tradimento di Nancy e che, dopo la morte della donna, quasi rinsavito dallo stato di segregazione psicologica in cui era oppresso, aiuta la polizia a rintracciare la banda. Lo stato di prigionia influenza anche il comportamento della folla, vero coro greco del film. Lo dimostra il cambiamento di condotta che attua la massa nei confronti di Oliver: all'inizio, nella confusione e nel disordine in cui versa, essa non si accorge della presenza del ragazzo; in seguito si amalgama quando gli si avventa contro sia nel caso del furto ai danni di Mr. Bronlow, sia quando permette a Nancy di rapirlo, dimostrando un'aggregazione sociale basata su una scelta di campo sbagliata; infine cambia totalmente atteggiamento nei suoi confronti, quando partecipa alla cattura di Sikes e contribuisce alla sua uccisione. È evidente così una nemmeno troppo celata critica verso i comportamenti cosiddetti collettivi, contraddistinti da uno stato perdurante di cecità morale e barbarie. Accanto all'idea di prigionia, allegria, inoltre, la presenza costante della morte. Ed è Oliver a subirne le maggiori conseguenze: sua madre muore appena nasce, il ragazzo si trasferisce a otto anni in una fabbrica di bare, Nancy perisce per salvarlo, Sikes è ucciso quando cerca di rapirlo. L'idea di morte, accostata ai ragazzi, rinvia così ad un 'decesso' educativo. Reclusione sociale di identifica con la morte di ogni speranza di crescita sana. Tuttavia, ad una visione distanziata nel tempo, la caratteristica più interessante del film risulta essere, senz'altro, la cura del paesaggio e degli slums londinesi, la trasposizione gotica ed espressionista delle scenografie, di cui gran merito va a T. Hopwell Ashe e Claude Momsay. I profondi e marcati chiaro-scuri, gli elementi scenici ricostruiti per vie verticali (palazzi altissimi, tetti), per dare l'idea dell'immensità e dell'angoscia che doveva suscitare la Londra della rivoluzione industriale in un bambino di otto anni, l'atmosfera cupa e soffocante, gli esterni per lo più ripresi di notte con poche e barcollanti luci, il paesaggio esterno brullo e diabolico (si veda la prima sequenza), trasformano gli elementi scenici in veri e propri nodi narrativi. Essi chiariscono il valore di ogni dialogo, il profilo dei personaggi, il senso del loro stato emotivo. In tal senso, si può dire che, meglio di ogni voce narrante o di ogni didascalia, essi riescono a riprodurre la ricchezza del testo dickensiano. (M.D.G.)

*Il lamento sul sentiero*, di Satyajit Ray, India, 1955.

TRAMA Apu è il fratello minore di una povera famiglia dell'India bengalese. Ha una sorella, Durga, di qualche anno più grande, un padre, di nome Harihar, quasi sempre disoccupato, una madre, Sarbojaya, intenta a mantenere in vita, con il poco che ha, tutta la famiglia. Nella casa di Apu vive anche una vecchissima zia, di nome Indira. La povertà in cui versano i protagonisti del film è disarmante: la piccola Durga, un po' per gioco e un po' per fame, ruba qualche frutto di un frutteto di vecchia proprietà della famiglia e lo regala alla zia, Apu non viene accettato dal gruppetto di amici perché ha degli stracci al posto dei vestiti. Il padre, che vorrebbe diventare scrittore di testi religiosi, è costretto ad andare a lavorare nella capitale Benares per portare a casa qualche soldo, Sarbojaya va avanti con qualche manciata di riso e qualche foglia di spinacio. La vita quotidiana viene spezzata nel suo triste corso per colpa di un monsone che spazza via l'abitazione della famiglia di Apu. Nel corso della tempesta perde la vita anche la piccola Durga. La famiglia deciderà di abbandonare per sempre quella casa e andare a vivere in città.

PRESENTAZIONE CRITICA Primo film di una trilogia che racconta la vita del giovane Apu (qui ancora ragazzino; in *Aparajito*, 1957, nell'età dell'università; in *Il mondo di Apu*, 1959, poco più che ventenne), *Il lamento sul sentiero* fu una delle prime pellicole asiatiche (insieme ai film giapponesi di Akira Kurosawa) a varcare i confini nazionali e a trovare spazio nei circuiti cinematografici occidentali. Fu un vero e proprio shock, siccome era quasi del tutto assente, negli spettatori europei, un immaginario dell'Oriente, almeno visto dal punto di vista della settima arte. Più ancora del cinema di Kurosawa, che ben rappresentava, attraverso i suoi film di samurai, la diversità e la

lontananza dell'Asia, l'opera di Satyajit Ray mise lo spettatore europeo di fronte ad una realtà povera, quella dell'India post-coloniale, che nell'epoca del boom industriale esso avrebbe volentieri ignorato. Tanto più che il linguaggio cinematografico utilizzato dal regista indiano si avvicinava molto alla lezione del *neorealismo* italiano, assimilando quindi un alfabeto filmico facilmente comprensibile da qualsiasi tipo di pubblico. Non a caso il film fu a lungo censurato dall'Ufficio cinema di Bombay in quanto promuoveva all'estero un'immagine troppo negativa del Paese d'origine – dimostrando che tutto il mondo è paese, giacché già dieci anni prima si volevano censurare per lo stesso motivo anche i capolavori di De Sica e Rossellini. La vita della famiglia di Apu si sviluppa nella quotidianità di ogni giorno: lotta per sfamarsi, piccoli litigi famigliari, dialoghi semplici tra marito e moglie, scene di giochi tra ragazzi, feste di paese. Grazie ad una prospettiva che potremmo definire minimalista, in realtà, poco alla volta si manifestano tutti i problemi, le false illusioni, le fatiche di un nucleo familiare 'qualsiasi' indiano e tutti i conflitti tra esso e la collettività: la difficoltà a educare e sfamare i figli, l'assenza degli uomini dalla gestione della casa (non solo il marito di Sarbojaya, ma anche i vecchi del villaggio compaiono solo all'esterno di qualsiasi domicilio), l'esclusione dalla comunità (quando Apu viene allontanato perché troppo povero), il desiderio di ascesa sociale (il padre vorrebbe diventare scrittore) destinato ad essere frustrato. Al centro di ogni questione c'è in ogni caso il denaro e il suo opposto la miseria. Lo sconvolgente assunto del film è che la radice di ogni problema ha esclusivamente una natura economica. Burga ruba dei frutti senza compiere in realtà alcun reato, innanzitutto perché è affamato, in secondo luogo perché il frutteto era di proprietà dei suoi genitori, prima che lo perdessero a causa di una grave crisi economica. Come spiegare ad una ragazzina che quello che è stato di sua proprietà fino al giorno prima ora non lo è più? Come spiegarle che se ha fame non può raccogliere i frutti che trova per strada? Eppure sono proprio i piccoli furtarelli della ragazza (destinati a diventare sempre più grandi, come dimostrerà il furto della collana) che causano l'estromissione della madre dalla comunità, esasperandola, portandola a picchiare la ragazza o a cacciare la vecchia zia più volte. L'educazione, la relazione con la collettività, la relazione matrimoniale (il marito costretto a lavorare a Benares non sta mai con la moglie) vengono avvelenati dalla mancanza di soldi. La figura di Apu è semplicemente quella dell'osservatore, lo strumento di passaggio del messaggio filmico: egli è quasi sempre in silenzio, ma osserva ogni cosa, attento a carpire quello che gli succede intorno. E' insieme lo sguardo di Ray sul reale e l'attenzione curiosa dello spettatore sulla società bengalese. Egli è presente, infatti, in tutte le sequenze principali: quando la madre punisce la figlia perché sospettata di aver rubato una collana, quando il padre abbandona la famiglia e quando ritorna, quando Burga si ammala e poi muore a causa del tifone, quando arriva lo spettacolo teatrale a ravvivare la monotona vita della sua famiglia. La tragedia della morte di Burga, evento che modifica il destino dei protagonisti, venuto a spazzare la terrificante quotidianità della famiglia, benché appaia come l'atto di un Dio malvagio o di un fato cinico e arrogante, a ben vedere in realtà è un prodotto sociale: l'unica famiglia che viene colpita gravemente dal tifone è quella di Apu, la più povera. La morte della sorella sveglia finalmente la comunità che cerca di dissuadere, invano, Harihar e Sarbojaya a non emigrare nella capitale. Ma ormai è troppo tardi. Il dramma della morte di Burga è dunque, secondo Ray, il risultato stesso di una società ingiusta, nella quale i poveri pagano il dazio maggiore. E tra i poveri, i più deboli sono senz'altro i vecchi e i bambini: non a caso la vecchia zia Indira muore lontano da casa (l'unico posto dove voleva morire) e la piccola Burga perisce sotto la furia di un tifone. Solo il piccolo Apu sopravvive e il suo gesto finale – il lancio della collana nel fiume per non far sapere agli altri che Burga era effettivamente molto più che una ladruncola – è un modo per mantenere intatto il buon nome della sorella. Ai poveri, dunque, sembra non rimanere altro che la dignità. Tutto il resto non c'è più. (M.D.G.)

*Oliver!*, di Carol Reed, Gran Bretagna, 1968.

TRAMA Oliver vive in un grande orfanotrofio con tanti piccoli compagni. E' un bambino completamente innocuo, ma viene cacciato dalla casa dei poveri perché ha osato chiedere ancora un po' di minestra alla cuoca. Preso come garzone da un costruttore di bare e utilizzato per guidare i cortei funebri dei bambini, Oliver litiga con un altro garzone perché quest'ultimo ha offeso la dignità e la memoria della madre morta. Espulso anche da lì, Oliver decide di scappare a Londra a trovar fortuna. Qui incontra "Il dritto", un ragazzino esperto in borseggi e piccoli furtarelli. Costui lo inserisce nella comunità di piccoli ladri, guidati dal losco e malvagio Fagin. Il vecchio uomo sfrutta la bravura dei ragazzi a rubare per mettere insieme una piccola fortuna in denaro e gioielli. Egli è in affari con Sikes e la compagna Nancy, anche loro ladri professionisti. Alla prima uscita da rapinatore, Oliver viene arrestato, anche se il furto del portafoglio al ricco signor Brownlow è opera di "Il dritto". Scarcerato grazie all'intervento di un testimone, Oliver è accolto dal caritatevole e ricco signor Brownlow. Tuttavia Fagin e Sikes temono che il ragazzino spifferi a qualcuno dei loro traffici e incaricano Nancy di rapire il piccolo. Alla prima uscita di casa, Oliver viene sequestrato e portato nel rifugio di Fagin. Sikes decide di utilizzare il bambino per un suo furto, infischiosene della disapprovazione di una pentita Nancy. Anzi, quando Sikes si accorge che la ragazza cerca di riportare il bambino da Mr Brownlow, per la rabbia la uccide. Ripresosi Oliver, Sikes prova a sfuggire alla polizia ormai sulle sue tracce, ma durante la fuga viene ucciso da un colpo di pistola. Oliver può finalmente riabbracciare Mr. Brownlow, che è in realtà suo parente in quanto si scopre che la mamma del bambino è nipote del ricco signore, mentre Fagin e "Il dritto" possono tornare tranquillamente a rubare.

PRESENTAZIONE CRITICA 1968. Anno di grandi contestazioni, di rivoluzionamenti nelle arti. Il cinema risponde al momento di grande riformismo con *Hollywood party* di Blake Edwards e *2001 Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick. Dall'altra parte, l'industria americana, prima di rendersi conto che la contestazione poteva anche essere un veicolo di guadagno e non solo di messa in crisi dei suoi apparati (*Easy Rider* di Dennis Hopper uscito nel 1969 e prodotto dalla Columbia con un budget di 500000 dollari, ne incassa 25 milioni), attraverso i premi Oscar, sua maggiore vetrina, fa trionfare Oliver! (ben 6 statuette), in una sorta di risposta conservatrice alla voglia di cambiamento. *Oliver!* è un musical, genere cinematografico tipicamente hollywoodiano, girato da uno dei grandi vecchi del cinema come l'allora sessantaduenne Carol Reed (*Il terzo uomo*, *Idolo infranto*) con grandi scenografie, in un film completamente ricostruito in studio. Una vittoria del disimpegno, nascosta sotto l'egida della favola e della vittoria delle buone intenzioni e dei 'lieto fine'. Pur lontanissimo, per esiti estetici, dai film che ha sconfitto nella corsa all'Oscar, Oliver!, nato da un musical di grande successo di Lionel Bart, ennesimo rifacimento del capolavoro dickensiano - se ne contano almeno una ventina tra film e Tv movie, anche se i principali rimangono *Le avventure di Oliver Twist* di David Lean, *l'Oliver Twist* di Frank Lloyd con Jackie Coogan nella parte dell'orfanello e questo di Carol Reed - non rimane esente da una certa influenza riformatrice e 'progressista' tipica di quel periodo. Tre appaiono i meccanismi di critica sociale: in primo luogo Reed dà un'impronta di chiara inettitudine al suo protagonista. Più che negli altri casi, questo Oliver appare in balia degli eventi: accetta senza fiatare l'ingiusta punizione nell'orfanotrofio, si accorge solo per caso che può evadere dal laboratorio, diventa ladro senza entusiasmo e ne esce quasi senza accorgersene, non si ribella al suo rapimento o quando viene costretto da Sikes a fargli da complice. Quest'incapacità di ribellione sembra essere il peso più grande che subisce il ragazzo, una dappocaggine che Oliver ha in comune con tutti i suoi coetanei - infatti, ad eccezione di "Il dritto", gli altri ragazzi sono trattati come pupazzi o come automi, come nella prima scena dell'orfanotrofio - e che sembra essere la risposta ad un mondo che non lascia spazio all'infanzia. Più che la morte dei personaggi loschi (Nancy e Sikes), appare quindi più tragicamente emblematica la 'finta' morte del ragazzino, prima rinchiuso emblematicamente in una bara e poi apparentemente investito da un treno. Non a caso, come seconda caratteristica del film, riscontriamo il ripetersi del meccanismo comico-tragico dell'inseguimento. Oliver, infatti, dall'inizio alla fine del film è sempre inseguito da qualcuno: dalla cuoca nell'orfanotrofio, dai padroni della

fabbrica, dalla folla nel falso furto del portafogli, nel rifugio di Fagin, nella fuga con Sikes. Ma se nelle gag comiche l'inseguimento non riusciva mai ed era il motore della risata liberatoria, qui Oliver viene sempre e immancabilmente preso, come se l'idea di fuga dall'oppressione fosse improponibile. Una terza peculiarità risiede nella rappresentazione deformata e deformante della giustizia. Il giudice che condanna e poi libera Oliver assomiglia come una goccia d'acqua a Fagin, non ascolta nessun testimone e prende una decisione assolutamente personalistica, secondo criteri di pura apparenza. Lo stesso Fagin, a differenza del film di Lean, scampa all'arresto e la pellicola si conclude con la sua vittoria (il vero finale del film è, di fatto, quello di Fagin e di "Il dritto" che si allontanano nel tramonto, in una scena che segue le regole più classiche del "the end", piuttosto che il vero epilogo e cioè quello dell'abbraccio tra Oliver e la tata). Anche la figura di Sikes subisce un'insospettata scissione del proprio ego, a causa di un fatto di giustizia. Quando il rapinatore uccide iniquamente Nancy (non l'aveva tradito, come lui pensava, ma anzi continuava ad amarlo), il cane dell'uomo, vero suo alter ego, si dissocia dal gesto del padrone come se avesse un senso etico più grande degli umani. Quello che si può dedurre dalla messa in serie di questi meccanismi cinematografici (il doppio tra giudice e malvivente, il finale nascosto, la separazione delle coscienze in Sikes) è che siamo di fronte ad una forte critica ai giudici e ai giudicati, in un diffuso e mancato senso di giustizia. Per il resto, il film si dimostra un musical tra i più riusciti soprattutto a livello coreografico e scenografico, mentre appare una scelta suicida il doppiaggio in italiano delle canzoni, facendo venire meno la capacità recitativa degli attori e l'amalgama dei significati tra testo e musica. (M.D.G.)

*L'albero degli zoccoli*, di Ermanno Olmi, Italia, 1978.

TRAMA Una casa colonica nella campagna bergamasca nell'arco di tempo che va dall'autunno 1897 alla primavera seguente. Quattro famiglie e una quotidianità scandita da azioni semplici, gesti elementari che si collocano nell'universo lavorativo e s'inscrivono direttamente nel retaggio tradizionale contadino: la macellazione del maiale, l'accurata preparazione dei pasti, la coltivazione agricola, i racconti in cascina nella pausa serale, la festa tradizionale del borgo agricolo, l'arrivo del venditore ambulante di stoffe, la messa, il cerimoniale della preghiera, le timide consuetudini che presiedono al fidanzamento. Un equilibrio di prassi e solidarietà che viene lacerato quando il contadino Batisti, colpevole di aver abbattuto un albero lungo un fossato per sostituire lo zoccolo rotto del figlioletto, viene allontanato dalla cascina, sottratto al suo consueto lavoro nei campi e abbandonato al proprio destino insieme alla famiglia.

PRESENTAZIONE CRITICA Nonostante Olmi faccia interpretare *L'albero degli zoccoli* dalla gente originaria della campagna bergamasca, il suo lavoro non ha grossi punti in comune con la poetica neorealistica di un Rossellini o di un Visconti (attraverso l'esempio de *La terra trema*). Quello che Olmi mette in scena è un film che si regge peculiarmente su uno spiccato lirismo di fondo che del realismo ha soltanto le caratteristiche esteriori (ambientazione, interpreti, modalità naturalistica di recitazione), per sublimarle in un'attenta osservazione di un mondo ritratto nella sua globalità attraverso la forza della tradizione, la ciclicità stagionale, gli sfoghi bestiali, la rassegnazione, la fede nella Provvidenza, la carità, i piccoli gesti quotidiani e la grande capacità di entusiasinarsi di fronte a cose a prima vista insignificanti. Un universo contadino che si rivela via via allo sguardo dello spettatore in virtù di minime manifestazioni, grazie ad una narrazione che avanza per episodi apparentemente ordinari ed abituali, ma in realtà sintomatici di una ritualità che si sovrappone dichiaratamente ai ritmi stessi della natura (la coltivazione dei pomodori oppure la macellazione del maiale, soltanto per fare due esempi tra i tanti possibili). E dalla reiterazione degli atti, delle situazioni caratteristiche, dei silenzi, della composta gestualità, si tratteggia con colori forti il quadro complessivo di una condizione esistenziale dotata di proprie tacite regole e consuetudini relative alla posizione dell'uomo all'interno della società (il rapporto con il padrone del terreno non esiste, ma la figura del signore è vista ugualmente con doveroso rispetto e accettazione dell'ordine imposto), nei confronti della religione (le preghiere scandiscono le diverse fasi della giornata,

ribadendo la liturgia dell'azione quotidiana), nella pietà verso il prossimo (il pasto offerto sempre ai bisognosi, alle 'anime semplici' alle quali è dovuto un grande rispetto perché "sono più vicine a Dio"), o nell'ingenua volontà di migliorare la propria situazione (l'uomo che, durante la festa del borgo, trova una moneta di valore e corre a nascondersela in un luogo erroneamente ritenuto sicuro). Il risultato è un dettagliato racconto corale in cui l'infanzia diventa il simbolo grazie al quale si perpetua l'ordine esistente. I fanciulli sono i testimoni partecipi di un ambiente che osservano con fare curioso e partecipe al contempo: i vari episodi che si susseguono, anche quelli che, da una diversa prospettiva, potrebbero essere ritenuti più scabrosi (la già citata uccisione del maiale, la decapitazione di un'oca), li vedono assolutamente integrati nel tessuto d'appartenenza, perfettamente consci della ciclicità insita nel contesto di cui fanno parte e del quale rileveranno il testimone il giorno in cui la generazione precedente dovrà necessariamente abbandonare. Emblematica, a questo proposito, è la paziente opera di discreto ammaestramento operata da nonno Anselmo nella casa colonica: sempre attorniato dai suoi piccoli nipoti, il vecchio fornisce ai bambini insegnamenti pratici di vita contadina e di agricoltura, arrivando anche a trasmettere loro le leggende popolari che si narrano di sera intorno a un falò (le faville del braciere come diavoli dell'inferno). Ritualità e liturgia del mondo contadino che trovano il loro limite estremo nelle preghiere ripetute in un latino memorizzato e maccheronico, al quale i fanciulli hanno accesso biascicando parole senza alcun senso, puri suoni che poco si legano alla motivazione religiosa: ciò che conta è l'appartenenza al proprio universo, non la correttezza della formula usata. La conseguenza è il rispetto dell'ordine cosmologico esistente, del quale i bambini sono l'immagine garante del futuro, un ordine da rispettare e mantenere, tutelato dalla Provvidenza più che dall'operato dell'uomo ("I bambini vengono al mondo da soli, senza l'aiuto di nessuno", dice la moglie di Batisti al marito), ma proprio dall'uomo aiutato a rigenerarsi nel corso del tempo (l'orfanello che viene affidato alle cure della coppia di novelli sposi), in modo che le strutture del mondo agricolo possano persistere generazione dopo generazione. (G.F.)

*Shanghai triad*, di Zhang Yimou, Cina/Francia, 1995.

TRAMA Nel 1930, il quattordicenne Shuisheng arriva, direttamente dalla campagna, a Shanghai. Qui, grazie allo zio è inserito nella corte di Tsang, padrino della triade di Shanghai. Egli dovrà diventare il servitore della signorina Xiao Jinbao, fidanzata del vecchio uomo e stella del suo night club. Il ragazzo, timido e impacciato, non sa come muoversi in un ambiente totalmente sconosciuto e non fa altro che combinare guai, tanto che la signorina, che ha una burrascosa tresca segreta con Song, braccio destro del padrino, non esita a umiliarlo il più possibile. Una notte, gli uomini del grande Yu, antagonista di Tsang, irrompono nella casa del padrino e fanno strage. Il padrino si salva solo perché lo zio Liu Shu si sacrifica per lui. Ferito, si rifugia nottetempo in un'isola vicino alla capitale. Con lui porta soltanto Xiao Jinbao, Shuisheng e l'anziano cugino. Qui, in un posto sperduto e dominato dalla natura, abitato solo da una contadina e dalla figlioletta A-Jao, Shuisheng fa amicizia con la bambina. La stessa Xiao Jinbao inizia a interagire con la madre, a giocare con A Jao (in cui vede lei stessa da piccola) e a trattare più umanamente il ragazzo, confidandogli le sue origini contadine e giungendo a donargli alcune monete. Una sera arriva Song per uccidere Tsang e sostituirlo al potere. Il padrino però è già informato del tradimento sia di Song, sia della tresca con Xiao. Sotto un fitto temporale, fa seppellire vivi entrambi sebbene Shuisheng provi a opporsi inutilmente. Il giorno dopo, per lezione, il padrino lo fa appendere per i piedi ad un albero di una barca, mentre porta con sé la piccola A-Jao a Shanghai con la promessa di farla diventare una cantante. Egli elude le domande della bambina circa la fine della madre. Ma noi sappiamo che anche lei è stata uccisa, perché ormai a conoscenza di troppi segreti.

PRESENTAZIONE CRITICA Un'educazione allo sguardo. Così si presenta uno dei film meno conosciuti e forse meno apprezzati di Zhang Yimou, ma che sviluppa, a dispetto di un'ambientazione lontana da quelle abitudinarie del regista e di un genere, quello del noir e del gangster film, così distante dalle sue corde poetiche, molti dei temi cari al cineasta cinese: la dicotomia tra campagna e città, la relazione

tra società patriarcale e individuo (solitamente donna), l'oppressione delle regole, l'importanza della formazione e della crescita negli adolescenti e nei giovani. La triade di Shanghai si apre con il primo piano sperduto dell'adolescente Shuisheng, in mezzo ad una folla senza volto e senza identità, alla ricerca di un viso familiare, quello dello zio Liu Shu; e si chiude con una sua soggettiva capovolta dello stesso ragazzo, appeso a testa in giù dal padrone, a mo' di lezione. In questi due sguardi c'è tutto il senso dell'articolato discorso del regista. Shuisheng, contadino sceso in città, per entrare nell'entourage della famiglia Tsang, passa i primi giorni del suo ammaestramento ad osservare, con occhi increduli, una realtà per lui sconosciuta, affascinante (nello sfarzo dei palazzi o nella confusione del night club), ma anche repellente (più volte compare il tema del ritorno alla vita campestre come unica soluzione della sua esistenza). Egli viene educato alle regole della famiglia tradizionale patriarcale. È la sua unica possibilità di aspirazione sociale, dettata esclusivamente dalla sua appartenenza al nucleo familiare 'giusto' e dalla sua devozione alle regole secolari. La fuga in campagna, determinata dall'attentato contro il padrone che ha causato, tra l'altro, la morte dello zio e la conseguente intenzione di Shuisheng di vendicare il lutto, rappresenta, al contrario, la possibilità di una non-educazione. Se fino a quando viveva nella capitale egli doveva seguire gli ordini arroganti di Xiao Jinbao, doveva tenere lo sguardo basso e seguire la sua padrona solo a distanza, in campagna, in un luogo dove svaniscono le forme rituali perché manca un contesto sociale che verifichi la loro applicabilità, Shuisheng scopre finalmente la natura fragile della signorina, può osservare tutto ciò che gli è attorno a testa alta, può dormire all'aperto e soprattutto allo stesso livello dei suoi padroni – cosa che non succedeva a Shanghai perché alloggiato nel basso di uno scantinato. Un dato, questo, evidentemente simbolico. Il ritorno alla natura spinge il ragazzo a ribellarsi all'uccisione di Xiao Jinbao, correndo sotto la pioggia per evitare l'esecuzione. Il capovolgimento finale del suo sguardo, tuttavia, è il soffocamento dell'insurrezione giovanile. Assistiamo, infatti, ad una formazione capovolta, dunque sbagliata e oppressiva, che non lascia spazio alle iniziative personali e alla critica del singolo. In questa cornice si può evidenziare il j'accuse del regista verso la società cinese, un attacco che mira a denunciare sia il carattere oppressivo dell'ordinamento tradizionale (come era avvenuto già in *Ju Dou* e in *Lanterne rosse*), sia il carattere onnivoro del modello cittadino (si veda *Non uno di meno* e *Keep cool*). Secondo Zhang, il mantenimento dei due modelli istituzionali modifica radicalmente il destino dell'uomo e lo stato di natura: Shuisheng cambia completamente atteggiamento (da inetto a vendicatore, da spia a ribelle); l'universo panteistico, nel quale riparano il padrino e il sistema patriarcale che egli rappresenta, finisce invece per essere irrimediabilmente contaminato, anzi per meglio dire distrutto. La contadina e il suo amante vengono uccisi, A-Jao sostituirà presto Xiao Jinbao. L'isola rimarrà desolatamente inabitata. Il capovolgimento finale di Shuisheng, la sua punizione, è dunque il fallimento del ritorno alla natura e alla vita contadina tentato dal ragazzo, ma, se vogliamo, è anche l'unico elemento di speranza che Zhang Yimou sente di poter trasmettere allo spettatore: lo sguardo capovolto di Shuisheng indica, infatti, la presenza di una nuova consapevolezza in lui, uno sguardo sul mondo che rovescia le regole fin lì apprese. Il fatto di essere poi per la prima volta più in alto dei suoi stessi padroni, in un film che è molto attento alla verticalità della messa in scena come traduzione delle relazioni sociali (si pensi all'arrivo di Shuisheng nella nuova casa passando per il garage, mentre al piano di sopra si svolge un omicidio, oppure al numero impressionante di scale che deve percorrere per andare nell'appartamento della signorina), può rappresentare il solo sviluppo positivo in un contesto che, altrimenti, appare desolatamente immutabile. Anche perché il probabile asservimento della piccola A-Jao, unica superstite incontaminata del mondo contadino, non promette, invero, nulla di buono. A meno che il ragazzo non riesca a invertire, oltre al suo, anche lo sguardo della bambina. (M.D.G.)

*Il tempo dei cavalli ubriachi*, di Bahman Ghobadi, Iran, 2000.

TRAMA In un villaggio del Kurdistan iraniano, una famiglia di cinque fratelli orfani di entrambi i genitori cerca di sopravvivere tra mille

difficoltà. La sorella maggiore, Rojin, è in età da marito e si occupa della più piccola delle sue due sorelle. Ayoub, sedici anni, è il secondo, il solo della famiglia in grado di lavorare: aiutato dalla sorellina Amaneh, accetta ogni occupazione gli venga offerta, anche di contrabbandare merci attraverso il confine con l'Iraq. Infine c'è Madi, quindici anni, affetto da una grave forma di nanismo, che ha bisogno di continue cure molto costose. Lo zio dei ragazzi, legalmente il capofamiglia, decide di far sposare Rojin a un iracheno, con la promessa di quest'ultimo di accogliere in casa anche Madi, provvedendo alle cure necessarie. Il giorno del matrimonio, tuttavia, la futura suocera di Rojin rifiuta di ospitare Madi in casa: Ayoub viene risarcito dalla famiglia dello sposo con un mulo del quale potrà disporre per trasportare in proprio le merci oltre confine. Ayoub si aggrega a un gruppo di contrabbandieri per passare la frontiera irakena: qui conta di vendere il mulo e di raggiungere una città dove far curare Madi in ospedale. Caduta in un'imboscata di briganti, la carovana si disperde: i due fratelli riusciranno comunque a passare il confine.

PRESENTAZIONE CRITICA A metà strada tra documentario e finzione, frutto di uno straordinario lavoro di immersione nella realtà del villaggio curdo al confine tra Iran e Iraq dove si svolgono le vicende e di una non comune capacità di entrare in sintonia con gli interpreti (tutti non professionisti), *Il tempo dei cavalli ubriachi* è il lungometraggio d'esordio di Bahman Ghobadi, giovane cineasta iraniano, anch'egli di origine curda. Il film costituisce una testimonianza lucida e spietata delle condizioni di vita del popolo curdo che, nel corso dell'ultimo secolo, è stato vittima di una vera e propria diaspora ed ha visto smembrare il proprio territorio dalle frontiere di cinque nazioni diverse. Per la sua opera Ghobadi sceglie un punto di vista vicinissimo a quello dei giovani attori scelti per interpretarlo perché, in questo modo, sa di poter cogliere l'aspetto più universale di una tragedia che colpisce sempre coloro che sono più giovani e indifesi. Quella di Madi, Ayoub e dei loro amici, pur se particolarmente odiosa e assurda, è una condizione comune a moltissimi altri loro coetanei sparsi per i paesi del Terzo Mondo e costretti a sopportare guerre, carestie, discriminazioni, povertà, analfabetismo, malattie. Il regista, tuttavia, non aderisce totalmente a questa visione, riesce a mantenere un distacco esemplare sotto il profilo della documentazione, lasciando che parlino la linearità della storia narrata e l'autenticità degli interpreti, tutti calati all'interno di situazioni che rispecchiano con estrema fedeltà la realtà miserabile della loro quotidianità. A tratti Ghobadi riesce persino a ritagliarsi, all'interno di una narrazione degli eventi scarsa nella sua essenzialità, uno spazio propriamente d'autore che si manifesta attraverso una ricercatezza formale nella scelta delle inquadrature, e che tuttavia non scade mai nell'autocompiacimento. Del resto, è l'eccezionale aderenza delle vicende narrate al vissuto degli interpreti/personaggi a non consentire all'autore la minima deriva melodrammatica (cui, pure, la struttura della favola avrebbe potuto prestarsi grazie al susseguirsi delle disgrazie che colpiscono i fratelli). Se, tuttavia, per ognuna delle componenti del film (ambienti, situazioni, personaggi) è comunque possibile tentare di misurare lo scarto più o meno grande esistente tra realtà e finzione cinematografica, c'è un elemento della cui autenticità non è possibile dubitare: la condizione del giovane Madi, il suo tremendo handicap fisico, l'impatto della sua presenza all'interno dell'inquadratura, il suo stato di totale dipendenza dagli altri in una realtà nella quale la sopravvivenza richiede ad ognuno uno sforzo sovrumano. È il segno più crudele di un senso di disparità che attraversa tutto il film: quello che emerge dal confronto degli uomini (e soprattutto dei bambini costretti ad agire da adulti) e delle bestie usate per trasportare le merci, con un territorio ostile sotto tutti i punti di vista. Ayoub, Madi e gli altri subiscono con rassegnazione e coraggio tanto le avversità di natura geografica come l'asprezza del territorio e i rigori del clima, quanto quelle per così dire di origine storico-politica, ovvero la linea di confine che ostacola i loro traffici, i controlli delle spietate guardie di frontiera, le mine antiuomo disseminate in una zona che ha conosciuto, solo un decennio fa, l'orrore della guerra tra Iran e Iraq. Proprio quell'astrazione geografica costituita dal confine (un confine ancora più assurdo dato che divide in due un territorio occupato da una medesima etnia perseguitata con la medesima ferocia tanto dagli iracheni quanto dagli iraniani) sarà l'ennesimo (ma

sicuramente non l'ultimo) di una lunga serie di ostacoli che i due fratelli dovranno superare prima di poter sperare in una realtà forse migliore. A conferma della compenetrazione profonda tra realtà e storia narrata, una delle caratteristiche più importanti di questo così come di tanti altri film iraniani degli ultimi due decenni, sta il fatto che le riprese non sono state soltanto uno strumento di "rapina" nei confronti dei paesaggi, dei volti, dei corpi e delle reali esistenze dei protagonisti: il compenso per la sua partecipazione alle riprese ha permesso al giovane Madi di attraversare realmente quel confine per sottoporsi alle cure necessarie. Il film trae il suo titolo dalla pratica di dare a bere dell'alcool ai muli usati per trasportare le merci oltre confine affinché possano meglio sopportare il freddo e la fatica. (F.C.)

*Tutto l'amore che c'è*, di Sergio Rubini, Italia, 2000.

TRAMA Un piccolo centro della provincia pugliese, metà degli anni Settanta. Carletto, sedici anni, è il più giovane di un gruppo di amici che passa le proprie giornate tra il bar, una radio privata e un casolare nel quale alcuni di loro provano come rock-band. Il gruppo è eterogeneo: c'è Nicola che vive da solo alle spalle della nonna e ha una relazione con Maura, una ragazza semplice e vivace; Vito che studia giurisprudenza e ha una fidanzata tradizionalista che se lo tiene ben stretto; Aldo, iscritto da anni all'università ma senza aver dato un solo esame; Enzo, ex operaio della Fiat di Torino, fortemente politicizzato e al momento disoccupato. Carletto, infine, frequenta il liceo, è il più timido, è innamorato di una compagna di scuola, Antonella, che si sottrae maliziosamente alle sue attenzioni, ed è ossessionato da Pietro, suo padre, impiegato delle poste con ambizioni da capocomico che tenta di coinvolgerlo nei suoi progetti teatrali. A scuotere dal torpore estivo la comitiva arrivano Tea, Gaia e Lena, le tre figlie di un ingegnere del Nord giunto in paese per aprire una fabbrica che molti sperano possa portare un po' di lavoro. Le tre sorelle, belle, disinibite, "evolte", ovviamente portano scompiglio nella vita, soprattutto sentimentale, dei ragazzi: prima Nicola, poi Vito, dopo aver lasciato le rispettive fidanzate si mettono con le due più grandi progettando viaggi all'estero e una vita lontana dal paese; Lena, la più piccola delle tre, subisce invece un tentativo di stupro da parte di uno dei ragazzi del posto. È proprio quest'ultima ad avvicinarsi a Carletto, anche grazie all'interesse per il lavoro teatrale di Pietro che, a sua volta, guarda all'amica del figlio come a una musa ispiratrice. Due eventi mettono fine a questo periodo di felici illusioni: la chiusura della fabbrica, che si rivela l'ennesima "cattedrale nel deserto" a spese dello Stato, nonché la morte di Maura in un incidente stradale, investita a bordo della moto di un ragazzo con il quale s'era messa per ripicca contro Nicola. Tea, che vorrebbe restare, viene respinta da Nicola, preda del senso di colpa; Gaia aspetterà invano di essere raggiunta da Vito che le aveva promesso di partire con lei, in realtà troppo pavido per abbandonare l'università e la fidanzata. L'unico che riuscirà a fuggire è proprio Carletto che, incoraggiato dai propri genitori, partirà alla volta di Londra insieme a Lena.

PRESENTAZIONE CRITICA Fin dal titolo il film di Sergio Rubini dichiara senza falsi pudori il sentimento che ha guidato il suo autore nella scelta della storia narrata (scritta in collaborazione con Domenico Starnone): un'affettuosa nostalgia per gli anni dell'adolescenza trascorsi a Gruno Appula, un piccolo centro della provincia di Bari, un sentimento che va a mitigare i molti spunti critici nei confronti di una realtà (quella del Sud d'Italia di trent'anni fa) ritratta di certo con occhio polemico, attento a evidenziarne gli aspetti più retrogradi ma, tutto sommato, raramente capace di portare in profondità i suoi attacchi. Da un punto di vista prettamente cinematografico (è difficile, specie quando la vena autobiografica di un'opera è così evidente, tenere separati i due piani della forma data al film e della storia narrata), *Tutto l'amore che c'è* si inquadra decisamente all'interno di un piccolo filone del cinema italiano che guarda con nostalgia alla provincia come a un serbatoio di situazioni, luoghi, personaggi che, finalmente sottratti agli stereotipi tipici della commedia all'italiana, possano raccontare una storia d'Italia differente. Come già nel quasi coevo *Radiofreccia* (1998) di Luciano Ligabue emergono una serie di realtà fino a ieri considerate minori, fenomeni che, pur tenuti al margine della vita culturale ufficiale, hanno permeato in profondità la vita del paese, soprattutto nella sua parte più periferica, come la

provincia meridionale: il fenomeno delle radio libere, innanzitutto, esploso proprio verso la metà degli anni Settanta, vera e propria fonte di stimoli e valvola di sfogo per coloro che tentavano di far irrompere anche nei piccoli centri brandelli di cultura giovanile attraverso la musica (risulta tuttavia fastidioso l'accostamento a dir poco stereotipato tra musica rock e impulsi autodistruttivi, così come emerge dal montaggio parallelo delle immagini del concerto in piazza tenuto dal gruppo e della morte di Maura); poi, l'uso collettivo di droghe leggere visto come momento di trasgressione e al tempo stesso di aggregazione; la liberazione dei costumi sessuali e, più in generale, una nuova visione dell'universo femminile (avviato verso una lenta ma inesorabile emancipazione) da parte dei maschi; un anticonformismo un po' ingenuo e forse eccessivamente ostentato (come nella sequenza in cui il gruppo di amici, additato da tutti, passeggia per le vie del paese con gli abiti indossati a rovescio). È un peccato, tuttavia, che questo tuffo nostalgico nel passato giochi all'attore e regista pugliese un brutto scherzo, quello della risoluzione un po' semplicistica delle contraddizioni di una realtà come quella meridionale a una serie di opposizioni eccessivamente schematiche (soprattutto quelle Nord/Sud e maschio/femmina, analizzate più avanti) e di una riduzione a una serie di motivi esteriori (abbigliamento, musica, simboli e icone tipici del periodo) del clima di un'epoca travagliata come gli anni Settanta i cui risvolti sociali, spesso drammatici, restano al margine, ridotti a semplice sfondo delle vicende private dei protagonisti. Difatti il film si "slabbra", perde la sua compattezza e anche molta della sua felice semplicità (dovuta per lo più all'identificazione dello sguardo della macchina da presa con quello di Carletto) quando il tenore drammatico delle situazioni sale, come in occasione della morte di Maura e del tentativo di stupro ai danni di Lena. Le cose migliori del film sono, dunque, le situazioni più spensierate, quelle in cui emergono la vitalità connaturata alla giovinezza, la forza dei legami d'amicizia, destinati inevitabilmente a sciogliersi con la fine dell'adolescenza ma comunque fondamentali per la formazione dell'individuo adulto, i momenti di lirismo forse un po' ingenuo che accompagnano l'educazione sentimentale del giovane protagonista.

IL RUOLO DEL MINORE E LA SUA RAPPRESENTAZIONE L'arco di tempo che delimita le vicende narrate in *Tutto l'amore che c'è* è quello di un'estate, una stagione che spesso sancisce il passaggio dall'adolescenza alla maturità proprio grazie alla possibilità che offre ai ragazzi di scoprire il mondo circostante con maggiore libertà, uscendo dagli schemi imposti dalle istituzioni (la scuola e la famiglia, essenzialmente) che regolano la vita durante l'inverno. Per Carletto, il più giovane tra i protagonisti, questo lasso temporale si apre significativamente con la sequenza in cui viene respinto (o, per usare un linguaggio scolastico, sarebbe meglio dire "rimandato") da Antonella, invitato dalla ragazzina a rinviare l'esperienza dell'amore a un futuro di là da venire, e si chiude con la sua partenza (dunque, con un'apertura verso nuove esperienze che ha ben poco della vera e propria "chiusura") al fianco di Lena. Carletto si stacca, così, dal gruppo dei suoi amici più grandi che, invece, rimangono al paese, prigionieri dei propri sensi di colpa (Nicola), delle proprie paure (Vito), delle proprie frustrazioni (Aldo). Del gruppo, tuttavia, Carletto non aveva mai fatto parte fino in fondo, restandone ai margini prima di tutto per l'età, ma anche e soprattutto perché proprio a lui è demandata la funzione di portare lo sguardo dello spettatore all'interno della realtà narrata da parte del regista, del quale, del resto, è un vero e proprio alter ego come dimostrato dal ruolo che Rubini sceglie per se stesso (ovviamente per motivi d'età all'attore/regista era preclusa l'interpretazione del protagonista), ovvero quella di Pietro, delle aspirazioni del quale lo stesso Carletto è la proiezione. Pietro e Carletto sono, del resto, le uniche due figure maschili con le quali Rubini riesce a non essere spietato: il film è, infatti, strutturato in maniera decisamente manichea su due coppie dialettiche, con il Nord incarnato dalle tre sorelle, rappresentanti dell'emancipazione non soltanto femminile ma anche culturale (le ragazze, con fare un po' snob, parlano di vacanze in Marocco, in Nepal, degli spettacoli del Living Theatre e del cinema di Terrence Malick) ed economica (sono le figlie dell'ingegnere incaricato di portare, con la fabbrica, la ricchezza nel paese), e il Sud personificato dal gruppo degli amici di Carletto cui non viene risparmiato uno solo dei difetti tipici del

“maschio meridionale”, ovvero doppiezza, egoismo, infingardaggine, meschinità, incapacità di controllare le proprie pulsioni libidinali. Le ragazze meridionali sono invece rappresentate da Antonella, che si sottrae per un senso misto di timidezza e ingenuità all’invito del protagonista a vivere la propria sessualità più liberamente, e della fidanzata di Vito, possessiva, tradizionalista, con madre al seguito che occhiatamente controlla ogni mossa del fidanzato. L’unico personaggio femminile che, pur entro i limiti di un livello culturale e di una condizione economica tutto sommato modesti, esce dallo stereotipo della donna del Sud è Maura: libera, vitalissima, disinibita, leale nella sua relazione con Nicola, la ragazza è depositaria di quella semplicità che manca alle tre sorelle del Nord, ma proprio per questo sembra quasi predestinata ad uscire di scena in maniera simbolicamente traumatica e improvvisa. Sarà proprio la morte di Maura (sorta di capro espiatorio che fa emergere il fondo moralistico del film di Rubini) a determinare la fine dell’effimero sogno di un confronto privo di traumi tra Nord e Sud: l’incontro tra queste due realtà viene rimandato a un tempo e a un luogo altri, ovvero demandato alle figure di Carletto e Lena, rappresentanti della generazione più giovane (e forse migliore) che, solo attraverso la dimensione del viaggio, riusciranno a lasciarsi alle spalle il deludente bilancio esistenziale di quell’estate. Il messaggio è chiaro: solo con la fuga ci si può realizzare realmente e liberarsi da una serie di oppressive convenzioni sociali, di aspettative e proiezioni estranee a quelli che sono i desideri più autentici dell’individuo. L’emancipazione, dunque, può essere soltanto individuale, può avvenire solo attraverso l’arte (la musica del gruppo rock i cui componenti sperano di essere ingaggiati per una tournée, la rappresentazione teatrale di Pietro, il viaggio di Carletto e Lena alla volta di Londra) e non con l’impegno politico o sociale: il fallimento di un riscatto collettivo emerge chiaramente nelle figure patetiche di Aldo e Enzo che restano soli e inascoltati a inscenare una manifestazione di protesta davanti alla fabbrica ormai chiusa.

RIFERIMENTI AD ALTRI FILM E SPUNTI DIDATTICI Anche se la pellicola con cui divide il maggior numero di analogie è *Radiofreccia* (1998) di Luciano Ligabue (interessante il parallelo con questo film ambientato nello stesso periodo ma nella provincia emiliana), ancor più produttivo può essere il raffronto di Tutto l’amore che c’è con I basilischi (1963), opera prima della regista Lina Wertmüller ambientata in un piccolo centro della Puglia alla fine degli anni Cinquanta. Da un punto di vista strettamente cinematografico il confronto con questa pellicola fornisce l’occasione per constatare che, se il film della Wertmüller era basato essenzialmente su un lavoro di approfondimento “naturalistico” degli stereotipi del cinema grottesco tipico della commedia all’italiana, in quello di Rubini c’è semplicemente una rievocazione nostalgica che non si rifà ad alcun retroterra culturale certo. Dal lato contenutistico un paragone con il film degli anni Sessanta può dare vita a un dibattito sui reali cambiamenti nel costume e nella mentalità degli adolescenti italiani dal dopoguerra ai giorni nostri. (F.C.)

*Le biciclette di Pechino*, di Wang Xiaoshuai, Cina, 2001.

TRAMA Il sedicenne Guei, da poco trasferitosi in città, trova lavoro come pony express. Il titolare dell’azienda gli mette a disposizione una mountain bike che verrà pagata grazie ad una cospicua trattenuta dal suo salario. Guei lavora di gran lena, consegna numerosi pacchi, scopre che la città è piena di palazzi, ricchi alberghi, aziende all’avanguardia, centri benessere. Un giorno, pronto per ripartire per l’ennesima consegna, Guei esce in strada e non trova più la bici. Licenziato per non aver consegnato un pacco importante, senza nemmeno un soldo, si mette alla ricerca del suo strumento di lavoro, cui aveva fatto per scrupolo un segno di riconoscimento. Pechino però è immensa e le bici sono centinaia di migliaia. Quando ormai sembra tutto perduto (per disperazione Guei ha anche cercato di rubare una bici per poi essere immediatamente arrestato), un suo amico trova la bici che ora è nelle mani di Jian uno studente che, per comprare una bici usata, ha rubato i risparmi della sua famiglia. Per Jian il mezzo è uno status symbol grazie al quale può corteggiare una compagna di classe benestante. Tra Guei, Jian e gli amici di quest’ultimo scoppia una vera e propria guerra, fatta di pestaggi, sottrazioni furtive della bici, denunce al padre di Jian. Alla fine il gruppo trova un compromesso: i due ragazzi terranno la bici un giorno per ciascuno.

Poco serve questa soluzione a Jian, perché la compagna di classe di cui è innamorato ha deciso di mollarlo per un ragazzo grande di lui e proprietario di una bici più bella. Per vendicarsi, un giorno, l’amante deluso colpisce il rivale alla testa, ferendolo. Ne nasce l’ennesima guerra tra bande in cui viene coinvolto, suo malgrado, anche Guei. Entrambi i ragazzi vengono pestati a sangue, ma quando uno dei piccoli delinquenti sfoga la sua rabbia sulla bici distruggendola, Guei afferra un mattone e lo uccide. Silenziosamente si allontana con in spalla la mountain-bike distrutta, sullo sfondo il traffico caotico della città.

PRESENTAZIONE CRITICA Quasi tutti i film della Sesta generazione del cinema cinese, di cui Wang Xiaoshuai è uno dei più notevoli rappresentanti, sono ambientati nelle metropoli cinesi (principalmente Pechino), raccontano storie di giovani, solitamente sbandati e ribelli, tracciano un ritratto della nuova Cina capitalista simile in larga parte alle immense aree metropolitane occidentali, capovolgendo, di fatto, l’immagine di un paese rurale e povero. Le biciclette di Pechino in parte disattende questo leitmotiv perché se da un lato è ambientato nella capitale e racconta storie di adolescenti, dall’altro sceglie di rappresentare una Pechino diversa, quasi estranea allo scorrere del tempo, quella dei vecchi quartieri con le case di uno o due piani, un’intricata rete di vicoli (durante l’inseguimento finale i protagonisti continuano a rincorrersi girando in tondo, generando un evidente momento di comicità), biciclette, vecchi che seduti placidamente ad aspettare fuori dai loro piccoli giardini. Non una macchina, non un telefono cellulare e, solo in lontananza, gli edifici in costruzione o i grattacieli con le loro immense vetrate. La città, nella Cina contemporanea, non è solo il luogo dove si assiste all’avanzata di alcuni fenomeni sociali destinati ad investire presto o tardi tutto il paese, ma è anche il terreno di scontro tra ciò che cambia e ciò che è più difficile da modificare perché legato alla tradizione, alla mentalità, alle aspirazioni dei singoli. Guei ha una cocciutaggine tutta contadina, è arrivato dalla campagna e crede in valori e regole che non è disposto a barattare, ma che non sono più attuali in città (la parola data, la proprietà, la verità); Jian è figlio di una famiglia cittadina povera che non ha i soldi per comprare una bicicletta, ma che lo manda in una scuola per ricchi, ha aspirazioni più frivole, ma a ben vedere altrettanto necessarie di quelle di Guei. A prima vista nemici, i due protagonisti sono in realtà la doppia faccia di una stessa medaglia, quella dell’esclusione da un ricchezza cui tutti mirano, ma che non nessuno può toccare. Guei, dopo aver visitato alberghi lussuosi e aziende all’avanguardia, entra in una sala benessere per consegnare un pacco, viene fatto spogliare perché creduto un cliente e poi riceve un conto salato che non può pagare (la sequenza è una sorta di grande metafora dell’arrivo del capitalismo in Cina), la femme fatale che Guei spia da casa, che cambia scarpe e vestiti più volte al giorno, non è altri che una cameriera che indossa di nascosto i vestiti della padrona e che verrà scoperta e licenziata; Jian tocca con mano la felicità di un fidanzamento che, però, si scioglie non appena perde la bici. In questa occasione il regista è stato particolarmente acuto: la ragione della separazione tra i due non è l’assenza della bici (e quindi la freddezza della ragazza), ma il comportamento scostante di Jian, nato dalla convinzione di non essere più all’altezza della fidanzata senza l’agognato status symbol. Il tema della proprietà o meglio del “possesso” è dunque il centro propulsivo del film. Se durante il comunismo era il tabù per eccellenza (nessuno poteva possedere nulla, tutto era della comunità), ora è la materia su cui si fondano le relazioni sentimentali (Jian), lavorative (Guei), le aspirazioni di ogni individuo (la cameriera).

IL RUOLO DEL MINORE E LA SUA RAPPRESENTAZIONE In questo caso l’oggetto del desiderio è una bicicletta. Si tratta di un simbolo interessante perché si situa a cavallo di due epoche. Una volta la bicicletta, per i cinesi, era lo status symbol per eccellenza, le immagini che arrivavano dal grande subcontinente rosso mostravano intere masse di ciclisti in perenne movimento, quella era l’immagine stereotipata della Cina (insieme alla grande muraglia). Ora, con l’arricchimento (di parte) della società, non è più così: la bicicletta è uno dei tanti status symbol, probabilmente uno dei meno importanti (scalzato dai telefonini, dalle automobili, eccetera). L’ultima sequenza del film sgombera il campo da qualsiasi dubbio. Guei passeggia per Pechino con in braccio la sua bici semidistrutta, attorno a lui ci sono

solo automobili, rumori di traffico, clacson: il protagonista ha tra le mani un simbolo distrutto che, beffa nella beffa, non avrebbe possibilità di compenetrazione metaforica nemmeno se fosse intatto. Il suo attaccamento ad un oggetto depauperato di ogni valore allegorico è vano, l'omicidio di cui è responsabile è inutile perché in qualunque caso (con o senza bici) si troverebbe ai margini della società. Eppure per Jian e Guei – appartenenti alla Cina degli esclusi – la bicicletta è uno strumento fondamentale per la sopravvivenza. A differenza di quanto succedeva in *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica – film a cui si è ispirato Wang – nel quale Antonio veniva derubato del suo mezzo di locomozione e inseguiva invano il ladro per tutta Roma, diventando a sua volta ladro per disperazione, in questo caso non solo ladro e derubato, vittima e aggressore si ritrovano nella stessa identica condizione di vittime innocenti di un sistema più grande di loro, ma non hanno nemmeno la possibilità di ricorrere alla solidarietà di classe e all'aiuto reciproco. Anzi il compromesso che trovano – che dimostra tutto sommato la maturità e la comprensione per le esigenze dell'altro che alberga nei due personaggi – si rivela deleterio per entrambi: Jian perde comunque la ragazza e non riesce a vendicarsi del torto subito, Guei vede andare in frantumi davanti ai suoi occhi il sogno di integrazione e normalità che lo spinge a tanti sacrifici ed è costretto a trasformarsi in criminale. Il messaggio è chiaro e – contemporaneamente – allarmante: meglio usare la violenza, accorparsi in bande in modo che almeno uno dei contendenti sopravviva alla battaglia, piuttosto che unire le forze e lottare per un obiettivo comune. Si è spinto così tanto l'individualismo in Cina dopo la caduta dell'ideologia comunista? Probabilmente sì e, probabilmente, chi corre maggiormente il rischio di inaridire precocemente sono gli adolescenti, soli, incattiviti, disperati e disillusi come Guei.

RIFERIMENTI AD ALTRE PELLICOLE E SPUNTI DIDATTICI Sarebbe interessante mettere a confronto questa pellicola con *La locanda della felicità*, film di Zhang Yimou, esponente della Quinta generazione cinese, meno radicale di Wang e dei cineasti più giovani, ma con uno sguardo ugualmente preoccupato per l'evoluzione della società cinese. Ovviamente un altro interessante paragone può essere quello tra *Le biciclette di Pechino* e il suo riferimento diretto *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica, per verificare punti di contatto e differenze tra i due film. (M.D.G.)

## IMMAGINAZIONE E GIOCO

*Il principe e il povero*, di William Keighley, USA, 1937.

TRAMA Mentre Enrico VIII morente si preoccupa di affidare al duca di Hertford la reggenza del trono del figlio Edward appena tredicenne, questi scambia per gioco i suoi vestiti con un suo coetaneo mendicante che, praticamente, è un suo sosia. I due ragazzini si trovano però prigionieri delle proprie nuove identità e, se Edward deve fare i conti con un padre violento, Tom deve guardarsi dagli intrighi di corte orditi dal duca di Hertford che ha intuito lo scambio di identità e ha messo sulle tracce del vero principe degli uomini con il compito di eliminarlo. Aiutato da Miles Hendon, un soldato di ventura, Edward riuscirà a sottrarsi agli uomini di Hertford, a smascherarlo e a impedire che Tom venga incoronato al proprio posto. Quest'ultimo rimarrà a corte: avrà il permesso di rompere le noci con il sigillo reale, così come aveva fatto segretamente per tutta la durata della sua involontaria impostura.

PRESENTAZIONE CRITICA Tratto dal romanzo omonimo di Mark Twain, *Il principe e il povero* è una fiaba 'laica' in cui il potere viene smascherato per quello che è: un apparato di simboli e insegne che possono conferire a chi le indossa un'enorme autorità, anche se si tratta di un bambino. Lo scambio tra Edward e Tom allude di certo alla sostanziale uguaglianza tra tutti gli uomini, a patto che questi siano animati da sentimenti di bontà e sincerità, e sembrerebbe legittimare una lettura democratica del film: se un qualunque cittadino dotato di

buon senso può reggere il peso delle responsabilità di un monarca (il piccolo Tom, ad esempio, si oppone alla tassa sulle finestre affermando che "La luce è un dono di dio"), una passeggiata tra i comuni mortali può aiutare un re a essere più giusto con i suoi sudditi. Twain, statunitense della metà dell'Ottocento, probabilmente giudicava la monarchia, specie quella inglese, non molto diversamente dai suoi compatrioti di circa un secolo prima, che a quella forma di governo s'erano ribellati e, attraverso il suo romanzo voleva farne una satira garbata. Il film, tuttavia, non fa che rafforzare una visione paternalistica del potere: se è vero che solo dopo aver visto come vive il popolo un re potrà governare meglio, quale sarà l'immagine che un suddito porterà via dal suo temporaneo soggiorno in una reggia dove spadroneggiano nobili che ordiscono intrighi politici indegni del potere loro conferito? Se è vero che, come in ogni favola che si rispetti, i malvagi vengono puniti, ciò avviene solo all'interno del palazzo: all'esterno, nel modo reale, miseria e crudeltà restano padrone del campo.

Tuttavia il racconto è anche e soprattutto una celebrazione della giovinezza e della libertà: i due protagonisti possono scambiarsi i rispettivi ruoli proprio perché sono ancora abbastanza giovani e, dunque, animati dal medesimo desiderio di giocare, di esperire il reale. In una delle sequenze vediamo Tom che, giocando con altri piccoli mendicanti, si 'allena' a fare il re e, poco dopo, il principino Edward fare la medesima cosa (ovvero mimare le mosse di un mendicante) non appena veste i panni del suo sosia. La finalità didattica del gioco salta all'occhio: entrambi i ragazzini sono disposti a mettersi in discussione (anche se poi il gioco si rivela più grande di loro e potenzialmente foriero di pericolose conseguenze). A differenza dei grandi che appaiono tutti, indifferentemente rispetto alla classe sociale di appartenenza, fossilizzati nei propri ruoli, i due protagonisti comprendono quanto sia labile il confine che separa la grandezza dall'umiltà. L'unico tra i personaggi adulti che riesce a scoprire prima degli altri la reale identità del giovane principe, è Miles Hendon, che preferisce vivere la propria vita alla giornata, come dimostra il fatto che al termine del film rinunci alle ricompense offertegli da Edward per poter godere pienamente della propria libertà. Il mondo degli adulti è, invece, oggetto di una critica feroce che non risparmia nessuno, fino al punto che, paradossalmente, tanto il re d'Inghilterra Enrico VIII quanto il padre di Tom (due figure egualmente subdole e meschine) non vedono di buon occhio che i rispettivi figli studino il latino. L'ottusità del mondo degli adulti diviene lampante, poi, quando entrambi i ragazzini danno prova, pur contro ogni evidenza, di non essere ciò che sembrano. Nessuno è disposto a credere alle loro parole e, tanto meno, a tollerare comportamenti assurdi per la posizione sociale che occupano: molto più semplice è pensare che siano improvvisamente impazziti. *Il principe e il povero* di William Keighley è, tra le tante trasposizioni cinematografiche del celebre romanzo, una tra le più riuscite: a suo favore giocano le belle scenografie gotiche – a tratti davvero inquietanti, come quelle della sequenza della taverna – una schiera di caratteristi fortemente espressivi e la scelta di far interpretare a due gemelli (Billy e Bobby Mauch) i ruoli di Edward e Tom, invece di ricorrere a trucchi cinematografici per permettere a un unico attore di incarnare entrambi i personaggi. (F.C.)

*Il Mago di Oz*, di Victor Fleming, USA, 1939.

TRAMA Dorothy è una ragazzina che vive in una fattoria del Kansas, insieme alla zia, allo zio e ai lavoranti del podere. È particolarmente affezionata a Totò, un piccolo cane che ha morso accidentalmente una vicina di casa, vecchia megera proprietaria di gran parte delle terre vicine al podere. Visto che la vicina ha ottenuto un'ingiunzione per uccidere Totò, Dorothy scappa di casa con il cane. Grazie alla saggezza di un mago imbroglione, la ragazzina torna però indietro per non far preoccupare la zia. Tuttavia un terribile tifone sorprende Dorothy proprio quando entra in casa, lasciata vuota nel frattempo dagli zii per scampare alla furia del ciclone. L'uragano è talmente forte che solleva la casa e la fa cadere, parecchi minuti dopo e chilometri, in una valle incantata, fantastica, fiabesca, chiamata dai suoi strani abitanti il regno di Oz. Inseguita dalla cattiva strega dell'ovest

(interpretata dalla stessa avida vicina di casa), Dorothy si dirige verso Smeralda, la città dove vive il grande mago di Oz, nella speranza che egli, con una sua magia, possa farla tornare in Kansas. Durante il viaggio incontra uno spaventapasseri senza cervello, un uomo di latta senza cuore, un leone senza coraggio. Tutti e tre i personaggi accettano l'invito della ragazzina a seguirla per andare dal mago e chiederli rispettivamente un cervello, un cuore e un po' di coraggio. Dopo numerose peripezie, tra le quali l'uccisione della perfida strega dell'ovest, la compagnia riesce finalmente ad avere udienza dal mago, il quale è un impostore (lo stesso che aveva incontrato Dorothy in Kansas). Tuttavia basta un piccolo attestato, un orologio a forma di cuore ticchettante e una medaglia al valore per convincere i tre compagni di Dorothy di possedere le qualità tanto agognate. Per quanto riguarda il desiderio della bambina, la cosa è più complessa. Solo l'intervento della strega buona del nord permette di realizzarlo. Dorothy, infatti, battendo tre volte i tacchi delle sue scarpe può tornare, per magia, a casa. Ma più che un viaggio è un risveglio: la ragazzina, colpita da un oggetto durante il tifone, aveva sognato tutta questa meravigliosa avventura.

PRESENTAZIONE CRITICA *Il mago di Oz* è una delle produzioni Hollywoodiane più paradigmatiche sotto qualsiasi punto di vista la si esamini: quello produttivo, quello stilistico, quello della morale comune, quello, per noi più interessante, del ruolo del minore nel cinema. In altre parole, può essere preso ad esempio per illustrare molti aspetti della 'classicità' delle produzioni hollywoodiane.

Aspetto produttivo: com'era usuale soprattutto negli anni d'oro di Hollywood, più che del regista il film era opera di un produttore, in questo caso Arthur Freed della Metro Goldwin Mayer, che supervisionò le musiche, il set e i costumi. Il regista, così come tutti gli altri tecnici, faceva parte di una catena produttiva guidata dal produttore. A conferma di ciò, sul set di *Il mago di Oz* si alternarono a dirigere il film, oltre a Victor Fleming, il regista che ha firmato l'opera, cineasti come Mervyn LeRoy, Richard Thorpe e soprattutto George Cukor e King Vidor (che girò le scene in b/n). All'interno dello *studio system*, aveva maggior rilievo invece la Star. In questo caso fu Judie Garland (allora 17enne), preferita a Shirley Temple, a impersonare il ruolo della undicenne Dorothy. Le due ragazzine prodigio, insieme a Mickey Rooney in quegli anni erano le stelle più pagate e conosciute d'America. Altro elemento produttivo determinante, come sintesi di un certo modo di fare cinema ancora attuale, era la grandiosità e lo sfarzo della produzione. *Il mago di Oz* fu una delle pellicole più care messe in scena in quegli anni. Il costo del film fu di quasi tre milioni di dollari (era solo il 1939), furono confezionati quattromila costumi per mille attori. Furono usate tecniche innovative come il *technicolor* per rendere meravigliosamente vivace (per il periodo) il regno di Oz. Le immense scenografie della città di Smeralda, così come il resto degli elementi scenici era costruito in studio.

aspetti stilistici La tecnica di rappresentazione finiva per essere influenzata dagli elementi produttivi sopra citati. Le figure retoriche del film sono, infatti, quelle tipiche del musical: ampie aree dove muoversi e mdp posizionata in modo da lasciare spazio alle giravolte dei cantanti-ballerini, cura ossessiva delle scenografie e dei costumi, numerose sovrimpressioni di immagini per riprodurre il carattere onirico della storia (vedi la scena dell'uragano), colori sgargianti e fortemente espressivi per tratteggiare la meravigliosa terra di Oz. Aspetti di morale collettiva: i film erano importanti soprattutto perché contribuivano a creare una morale collettiva, una sorta di corpus di valori su cui la popolazione si ritrovava, uno statuto comune. La morale (conservatrice) de *Il mago di Oz*, pronunciata a chiare lettere da Dorothy prima di tornare a casa "There's no place like home", è una sorta di elogio del sogno americano e della patria. Il viaggio porta a comprendere che la felicità sta davanti al naso, che nessun posto è come la propria casa, che la propria famiglia è il luogo della serenità. Non a caso lo spaventapasseri, l'uomo di latta e il leone codardo, una volta arrivati davanti al mago, si accorgeranno di non aver bisogno di una fattura per ottenere un cervello, un cuore, un po' di coraggio: essi li hanno già, anche perché senza le loro qualità mai avrebbero raggiunto la città di Smeralda.

RUOLO DEL MINORE La figura del bambino era solitamente il collante della morale comune, il mezzo per raggiungere in modo diretto il cuore e la sensibilità dello spettatore, decisamente più 'debole' e

meno critico di fronte alla storia commovente di un ragazzino. La Dorothy di *Il mago di Oz* preserva questo ruolo non attraverso l'intenerimento, ma attraverso lo stupore e la meraviglia. Lo sguardo di Dorothy – vera cifra del film – è lo sguardo di chi torna, per un momento, nel mondo onirico della propria infanzia, nel quale era permesso stupirsi di ogni cosa che si vedeva, dove gli occhi erano ancora vergini di tutto. Se però si vuole avere una visione distaccata dal contesto e un po' destabilizzante, e proporre una sotto-lettura del film, anche ne *Il mago di Oz*, come in molte altre pellicole hollywoodiane, è possibile rinvenire dei passaggi del testo filmico non riconciliati. Innanzitutto le figure degli adulti (anche quelli buoni, come i tre amici di Dorothy) che dimostrano in fondo la loro incapacità ad educare la ragazzina. Sia in Kansas che nel regno di Oz è Dorothy la protagonista delle proprie azioni. Non esiste una figura paterna che possa indicargli la via: il mago di Oz, una sorta di padre mitico che non ha mai avuto, è un impostore e anche la fatina del nord, figura materna, non aiuta così tanto la ragazzina: è lei, col suo batter di scarpe, l'artefice del ritorno a casa. Se poi la morale del film vorrebbe elogiare la normalità, l'effetto rischia di essere il contrario, almeno per uno sguardo bambino: Dorothy, lasciata sola e indifesa in Kansas, nel mondo dei sogni è la protagonista, la regina, finalmente attorniata da tante persone. Infine, anche dal punto di vista dell'attrattiva, il mondo a colori è senz'altro più bello di quello in b/n. Lo spazio per i sogni e per un mondo fantastico è dunque ancora possibile, un mondo che però non è a portata di mano ma, come direbbe Judy Garland in una canzone ormai entrata nella storia, che si trova solo "over the rainbow". (M.D.G.)

*Giochi proibiti*, di René Clément, Francia, 1951.

TRAMA Siamo in Francia, durante la seconda guerra mondiale. Una lunga colonna di civili fugge da Parigi nelle campagne, cercando scampo dai bombardamenti. Tra loro c'è Paulette, una bambina di cinque anni che, durante un raid aereo, perde entrambi i genitori. Con il suo cagnolino in braccio – anch'esso morto – la bimba si imbatte in Michel, un pastorello che la conduce alla fattoria dei propri genitori dove si trova agonizzante il maggiore dei suoi fratelli, travolto da un cavallo sbandato in seguito ai bombardamenti. Paulette non sa cosa sia la morte, non ha ricevuto un'educazione religiosa ma, ascoltando i discorsi dei genitori di Michel, decide di seppellire il suo cagnolino, e di costruire un piccolo cimitero per animali. Quando dopo pochi giorni il fratello di Michel muore, i due bambini rubano le croci dal camposanto per trasferirle nel loro piccolo cimitero. Smascherato, Michel rivelerà il luogo in cui si trovano le croci solo quando il padre prometterà di adottare Paulette. Una promessa che non sarà mantenuta, e la bambina verrà accolta in un istituto di carità.

PRESENTAZIONE CRITICA Che idea hanno i bambini della morte? Come la immaginano? In che modo la esorcizzano? Giochi proibiti sembra voler rispondere a queste domande, più che mostrare come hanno fatto con maggiore o minore coerenza altri film girati nell'immediato dopoguerra, le conseguenze della guerra sulla vita bambini. Nel film, infatti, a parte la prima e l'ultima sequenza, il secondo conflitto mondiale resta essenzialmente sullo sfondo: lo scenario è un angolo di campagna francese risparmiato dai combattimenti e dalla distruzione, dei quali giunge soltanto un'eco lontana, e la storia narra si concentra sulla descrizione di una piccola vicenda apparentemente insignificante. Paulette è troppo piccola per comprendere fino in fondo le conseguenze della morte dei propri genitori: questa ci viene rappresentata come anonima, improvvisa, banale e senza appello, assolutamente antiretorica, non accentuata da elementi linguistici che ne sottolineino la tragicità. Essa arriva dal cielo, da un aereo che spara indiscriminatamente su una folla inerme, è la morte così come può apparire agli occhi di un bambino, senza motivi, senza senso. E tuttavia, Clément è molto abile nel dispiegare, proprio nelle prime sequenze, una serie di elementi visivi che assumono un profondo significato metaforico: il cavallo sbandato che corre all'impazzata trascinandosi dietro il carro è un'immagine di fortissimo impatto visivo – quasi apocalittica – che riassume il dramma di un intero popolo costretto alla fuga, e che, al tempo stesso, sembra quasi avere il potere di propagare una sorta di contagio, allorché,

nella sua folle corsa, travolge il fratello di Michel che morirà, di lì a poco, a causa delle ferite riportate; il cagnolino morto che Paulette stringe ostinatamente al petto è l'unica povera cosa che la bimba può portare con sé, l'ultimo legame che impedisce una separazione dai genitori che la piccola protagonista vuole rimandare quanto più è possibile. Priva di un'educazione religiosa, troppo giovane per poter comprendere il significato dei simboli cristiani legati alla morte – i genitori di Michel sono scandalizzati che la bambina ignori il significato del crocifisso – Paulette è costretta a costruirsi una propria religiosità blasfema, diversa da quella ufficiale degli adulti, eppure infinitamente più autentica e sentita poiché originata da un bisogno profondo. La sepoltura del cagnolino assume su di sé un alto valore simbolico: la bambina decide di costruirsi un piccolo cimitero privato – dove troveranno posto gli animaletti morti, raccolti insieme a Michel durante le sue passeggiate – per mantenere almeno un tenue contatto con quel mondo dell'aldilà nel quale si trovano adesso i genitori. È un bisogno del tutto inconscio, questo, giacché, per l'intera durata del film, nessuno fa riferimento alla vita dell'anima oltre la morte del corpo: gli adulti sono troppo presi dal lavoro, dalle proprie occupazioni quotidiane, dalla contingenza del reale per poter anche soltanto immaginare la possibilità di una sopravvivenza ultraterrena. La morte del fratello di Michel, difatti, viene immediatamente dimenticata e il prodigarsi della famiglia nella cura della sua tomba è dettato unicamente dalla rivalità con gli odiati vicini, dunque da un bisogno del tutto esteriore. Il furto delle croci dal cimitero, giudicato sacrilego dagli adulti, riflette la necessità dell'uomo di elaborare i propri lutti anche attraverso un atto – quello della sepoltura – che ha un doppio significato: da una parte la negazione alla vista del disfacimento del corpo, dall'altra la possibilità di avere un luogo dove potersi ritrovare con i propri morti.

Con questo film, René Clément vinse, nel 1952, il Leone d'oro alla Mostra del cinema di Venezia, e un Oscar per il miglior film straniero. Ancor oggi, a distanza di cinquant'anni, entrambi i premi ci appaiono non solo pienamente meritati, ma anche e soprattutto indicativi di una visione cinematografica del mondo dell'infanzia propria del secondo dopoguerra. Il regista riesce, come già aveva dimostrato con i suoi film precedenti, a costruire il racconto proprio attraverso il sapiente equilibrio di numerosi elementi: realismo documentaristico e rigore formale sono le due coordinate stilistiche fondamentali per mezzo delle quali Clément mette in scena questo piccolo dramma che si dipana nella sua semplicità e ingenuità al margine di una tragedia di dimensioni epocali – quale fu la seconda guerra mondiale – divenendone il simbolo, rivelandone uno degli aspetti più tremendi. (F.C.)

*L'oro di Napoli*, di Vittorio De Sica, Italia, 1954.

TRAMA Film a episodi. Si raccontano le virtù e le caratteristiche di Napoli attraverso sei piccole storie. Ne "Il guappo", Don Saverio, un padre di famiglia, vorrebbe ribellarsi ad un guappo prepotente che vive, mangia, ordina, si fa servire a casa sua da ormai dieci anni. Egli trova il coraggio solo quando scopre che è in fin di vita. In "Pizza a credito", una pizzaiola perde l'anello di matrimonio a casa dell'amante e rischia di farsi scoprire dal marito. Ne "Il funeralino", la madre di un bambino morto decide di attraversare, con il corteo funebre, le strade principali di Napoli donando confetti ai bambini che incontra. In "I giocatori", un nobile, ridotto sul lastrico dal vizio del gioco, gioca a carte con il figlio del portinaio pur di non rinunciare alla sua debolezza. Il bambino, costretto dal padre a partecipare a questa farsa, vince mandando su tutte le furie l'aristocratico signore. In "Teresa", un uomo sposa una prostituta, per spiare la colpa di non aver accettato l'amore di una donna, suicidatasi per lui. In "Il professore", un maestro di saggezza dà a tutta la gente del quartiere il consiglio giusto. Ad alcuni uomini, esasperati dal rumore prodotto da una chiassosa automobile, consiglia il "pernacchio", sberleffo tra i più caustici della tradizione napoletana.

PRESENTAZIONE CRITICA Conosciuto soprattutto per i film neorealisti, il binomio De Sica-Zavattini riscopre la vita di una città, nei suoi odori e suoni, nelle sue tradizioni e consuetudini, dandole una dimensione diversa da quella sperimentata nelle precedenti pellicole. *L'oro di Napoli*, infatti, non affronta i veri problemi del centro partenopeo, scendendo tra i vicoli dei quartieri senza filtri così come avveniva per

la Roma di *Ladri di Biciclette* e *Sciuscià*, né si presenta come una favola morale, una metafora della condizione umana come avveniva per il capoluogo lombardo di *Miracolo a Milano*. Il film arriva dopo una lunga revisione dell'opera desichiana e soprattutto compare in un periodo storico dimentico dall'emergenza del dopoguerra e disincantato rispetto ai sogni e agli ideali dei primi anni della ricostruzione. *L'oro di Napoli* è un trattato sulla cultura partenopea, calzato addosso alle star che la produzione aveva a disposizione come Silvana Mangano, Sofia Loren, Totò ed Eduardo De Filippo. Tuttavia De Sica, nonostante una collocazione ormai stabile all'interno dei meccanismi dell'industria cinematografica, riesce a mantenere la propria impronta formale grazie ad un modo di raccontare lieve e ironico, indenne da cadute di stile e capace di non affondare nei luoghi comuni della tradizione napoletana. La mano del regista si vede soprattutto nei due episodi centrali del film, "Il funeralino" e "I giocatori", gli unici a digiuno di vedette del cinema e i soli interamente incentrati su un tema paradigmatico dell'autore, ovvero la infanzia. Assenza, presenza e sostituzione del sé: attorno a questi temi procede la narrazione. Quando i topoi desichiani, centrali negli altri episodi del film (Don Saverio è sostituito all'interno del focolare domestico da un guappo; una moglie rischia, perdendo un anello, di rivelare al marito la presenza di un amante; Don Nicola sposa una prostituta al posto di una donna suicida per amore; il paese ricorre ai consigli di Don Esilio per risolvere tutti i problemi che non riescono a risolvere), si incrociano ai destini dei bambini, ecco che la capacità allegorica e il forte cinismo del regista vengono pienamente alla luce. Nel primo dei due episodi citati, la totale assenza di parole e di spiegazioni circa la morte del piccolo innocente ci indica più di qualsiasi immagine e commento lo scacco della ragione di fronte a una tragedia ingiusta quale è la scomparsa di un bambino, accentuata da un corteo pieno di bambini e quindi paradossalmente pieno di vita e di spensieratezza. Morte e vita, con le quali la tradizione napoletana più di qualsiasi altra realtà del nostro territorio convive, si intrecciano come facce della stessa medaglia. In questa fitta maglia ritroviamo il miglior De Sica, quello per intenderci di *Sciuscià* e di *I bambini ci guardano*, altri film conclusi con la perdita di uno dei protagonisti. La Napoli vista da una piangente Teresa De Vita è più vera di quella di Totò o di de Filippo. Non può quindi sorprendere l'ottusa soppressione, avvenuta in cabina di montaggio da parte della produzione e senza il consenso del regista, dell'episodio. Ritenuto troppo "stonato" rispetto agli altri, apriva vortici problematici che il film non poteva affrontare. Nel secondo episodio in questione, il regista mette in gioco la propria persona interpretando il conte patito e tradito da vizio del gioco (egli, nella vita, era un appassionato giocatore d'azzardo). Anche in questo caso, assistiamo all'ennesima sostituzione di un adulto da parte di un bambino. Come già il piccolo Bruno nei confronti di suo padre in *Ladri di Biciclette*, nella partita con il nobile signore, Gennarino avvicina un adulto che non c'è, e lo fa in maniera così "professionale" da vincere e mandare su tutte le furie un credibilissimo De Sica. Assistiamo così ad un ribaltamento dei ruoli paradossale e uno scarto di posizioni inquietante. Il gioco diventa elemento di puerilità per l'adulto e elemento di maturità per il ragazzo. Entrambi si trovano in universi che non appartengono loro, ma è la società che vuole così. De Sica ci ride sopra, ma è una risata dal gusto amaro. (M.D.G.)

*La guerra dei bottoni*, di Yves Robert, Francia, 1961

TRAMA Tra i ragazzi del villaggio di Longoverne e quelli di Velrans esiste un'atavica rivalità: le due fazioni soprannominate rispettivamente "falchi" e "caimani" non fanno altro che insultarsi, darsi battaglia a colpi di fionda, ingaggiare combattimenti il cui fine è quello di prendere prigionieri per poi sottoporli a umiliazioni d'ogni genere, non ultima quella di dover tornare a casa mezzi nudi, dopo che gli avversari si sono impossessati dei bottoni dei propri vestiti. Vittorie e sconfitte si alternano dall'una e dall'altra parte, fino a quando i "caimani" di Longoverne non decidono di costituire una piccola repubblica indipendente e di costruirsi un rifugio nel bosco. I "falchi" di Velrans, però, grazie al tradimento di uno dei "caimani", riusciranno a distruggere la capanna costata tanta fatica agli avversari. La punizione inflitta al delatore costerà ai "caimani" una severa punizione

e costringerà Roberto – il loro capo – a rifugiarsi nel bosco. Verrà catturato e mandato in collegio: qui troverà ad attenderlo “Zazzera”, il capo dei “falchi”, punito anch’egli dai genitori.

**PRESENTAZIONE CRITICA** Questo film di Yves Robert, tratto dal celebre romanzo per l’infanzia scritto da Louis Pergaud nel 1912, è un vero e proprio inno alla giovinezza e ai suoi valori più profondi e sinceri. Le storie delle due bande, contrapposte in una lotta che non risparmia colpi a nessuno dei combattenti, sono lo spunto per mostrare come, nel mondo dell’infanzia, siano radicati, magari in maniera confusa e approssimativa ma sicuramente con maggior convinzione e fermezza, quei valori che nel mondo adulto sono ‘inquinati’ dalla realtà dei fatti. Non si tratta, dunque, di un film che mostra solo il lato spensierato e giocoso dell’infanzia, ma di una descrizione viva e appassionata dell’importanza che hanno nella vita dei bambini ideali quali la lealtà, il coraggio, il senso dell’onore e della giustizia. Così, le battaglie combattute a colpi di fionda, sebbene facciano parte di un gioco, non sono da sottovalutare: sicuramente meno sanguinose di quelle degli adulti, mettono però a repentaglio l’orgoglio di chi, fatto prigioniero, si ritrova alla mercé del nemico. C’è sicuramente una punta di sadismo nelle umiliazioni che i vincitori infliggono ai prigionieri, e l’onta è tanto più grande quanto più la punizione scivola dal piano della violenza fisica a quello della violenza psicologica. Il taglio dei bottoni, cui viene sottoposto dai nemici chi si fa catturare, è quanto di più tremendo in fatto d’onore si possa immaginare: a tale pubblica umiliazione erano, infatti, esposti quei militari che, macchiatosi di tradimento nei confronti della nazione, venivano espulsi dall’esercito. La punizione inflitta al prigioniero si carica così di un profondo significato simbolico e ha un tale impatto sull’immaginazione dei piccoli soldati da costringerli a fronteggiarsi in battaglia completamente nudi. Come già avveniva nel romanzo di Pergaud – lo scrittore, figlio di un insegnante di un villaggio, era sensibile ai problemi della scuola – anche nel film è evidente l’importanza dell’educazione laica e repubblicana in Francia: il tentativo dei ragazzi di Longoverne di costituire una propria repubblica indipendente ricalca, infatti, quegli ideali di democrazia e uguaglianza appresi sui banchi di scuola, è l’applicazione pratica di quei principi che, nella realtà di tutti i giorni, troppo spesso restano lettera morta. Soltanto al termine di un confronto che vede contrapporsi i bambini ricchi della banda a quelli poveri e di una riflessione, tanto ingenua quanto sincera, sul significato della parola “democrazia”, verrà presa la decisione di fondare la piccola comunità sulla comunione del lavoro e dei beni. Ma, se il mondo dei ragazzi è pervaso da nobili ideali, quello degli adulti è non solo mediocre, violento, repressivo ma, anche e soprattutto, troppo disposto a cedere ai compromessi: gli adulti non riescono ad accettare la crudele punizione inflitta dai “caimani” al loro compagno che li ha traditi, consentendo in tal modo ai “falchi” di vincere l’ultima e decisiva battaglia, perché la giudicano eccessivamente severa, salvo poi far uso essi stessi della violenza sui propri figli per ristabilire l’ordine con la forza. L’universo infantile propostoci da *La guerra dei bottoni*, dunque, non ammette compromessi: la fuga di Roberto, se nell’immediato è dettata dalla necessità di sfuggire alla punizione degli adulti, ha più l’aspetto di un vero e proprio esilio cui lo scapestrato capo dei “caimani” decide di sottoporsi in seguito alla sconfitta. L’ultima parte del film – decisamente superiore al resto della pellicola – è il racconto della solitudine disperata di fronte alla quale si ritrova un adolescente incompreso, che assume su di sé il peso di rappresentare il bisogno di libertà e indipendenza della comunità dei ragazzi di fronte a un mondo adulto che non vuole e non può comprenderne le ragioni. Nella sequenza finale del collegio, la riappacificazione tra Roberto e “Zazzera” – il capo dei “falchi” – oltre a sancire l’annullarsi della rivalità di fronte a un destino comune, segna definitivamente anche la distanza dei ragazzi dagli adulti e dalle loro istituzioni repressive. Sicuramente inferiore al romanzo dal quale è tratto – che, alla sua uscita nel 1912 suscitò scandalo per le situazioni proposte e il linguaggio spregiudicato usato dai piccoli protagonisti – il film riesce, grazie alla freschezza delle situazioni, alla simpatia e alla spontaneità dei suoi interpreti, all’ambientazione rurale ed ariosa, a farsi perdonare un tono eccessivamente scanzonato – specie nella prima parte – e qualche superficialità nella descrizione psicologica dei personaggi. (F.C.)

*Il giardino della felicità*, di George Cukor, URSS/USA, 1976.

TRAMA Tytyl e Mytyl, figli di un boscaiolo, sognano una notte di ricevere, da parte della fata Bérylume, l’incarico di trovare un mitico uccellino azzurro depositario della felicità da donare a una bambina malata. Guidati dalla Luce e accompagnati dal Gatto, dal Cane, dal Fuoco e dall’Acqua (che hanno assunto sembianze antropomorfe), i due fratellini visitano l’oltremondano Paese dei ricordi, l’infernale Castello della notte, il Regno dei piaceri, quest’ultimo popolato dalle personificazioni dei vizi e dei piaceri, e la Terra del futuro dove incontrano i bambini che devono ancora nascere. Al loro risveglio pensano che il lungo viaggio compiuto sia stato inutile. Si ricredono quando scoprono che l’uccellino di Tytyl è diventato azzurro: appena ne fanno dono alla bambina malata, tuttavia, l’uccellino vola via, segno che la felicità non può essere tenuta prigioniera.

**PRESENTAZIONE CRITICA** Il giardino della felicità è tratto dalla ‘fiaba teatrale’ L’uccellino azzurro del drammaturgo belga di lingua francese Maurice Maeterlinck, premio Nobel per la letteratura nel 1911. Maeterlinck fu uno tra i maggiori esponenti di quel vasto movimento d’avanguardia sviluppatosi in Europa tra la fine del diciannovesimo e l’inizio del ventesimo secolo in opposizione al realismo e al naturalismo, e che va sotto il nome di ‘simbolismo’. Secondo i simbolisti la percezione interiore e soggettiva di energie e suggestioni misteriose consentiva la manifestazione di una forma di verità più elevata di quella che si poteva invece ottenere con la semplice osservazione delle apparenze esterne. In questo modo, il significato profondo e intimo della realtà non si poteva esprimere in modo diretto e oggettivo ma doveva essere evocato attraverso simboli, leggende, miti. Nell’Uccellino azzurro è facile ritrovare molti fra i temi e le forme caratteristici della poetica simbolista: la dimensione fiabesca del racconto, anzitutto, ma anche il tema del viaggio in un mondo misterioso e fantastico opposto alla realtà, la ricerca di un animale dai poteri magici, una serie di personaggi allegorici, vere e proprie personificazioni di animali (nel nostro caso il cane e il gatto), elementi (la luce, il fuoco, l’acqua, la notte), vizi e virtù che accompagnano nel viaggio i protagonisti, due bambini, simboli dell’ingenuità e del candore. Il film si apre con l’apparizione del più etereo tra gli elementi, la luce: è questo personaggio a donare ai due fratellini un cappello magico che permette loro di vedere l’anima delle cose anche più umili e quotidiane. Si tratta proprio di uno dei segni distintivi del simbolismo, quella capacità di scoprire, al di là della realtà, un mondo invisibile che si nasconde dietro le apparenze materiali e che comunica attraverso un linguaggio misterioso che soltanto alla poesia e al sogno è dato di svelare. Del resto, il viaggio che i due bambini compiono attraversando il Paese dei ricordi, il Castello della notte, il Regno dei piaceri, la Terra del futuro è un unico grande sogno irrazionale, a tratti sconnesso e incoerente nel suo dipanarsi. Proprio l’attività onirica era considerata dal simbolismo (come del resto anche dalla psicanalisi, una disciplina che nasce quasi contemporaneamente a questa corrente artistica) uno tra i principali strumenti per comprendere il mistero della vita, nascosto dalle sembianze apparentemente razionali della vita cosciente. Il simbolo di tale mistero è proprio l’uccellino blu, sorta di Graal depositario di un’ingenuità e di una felicità primigenie scomparse da quando l’umanità si è rivolta all’immediato godimento dei piaceri terreni. Sempre secondo il simbolismo, l’uomo sbaglia non per malvagità ma semplicemente perché incapace di guardare al di là della realtà e percepire la verità della bellezza della vita: ecco spiegata la presenza del personaggio della Notte che custodisce nelle tenebre tutti i mali del mondo (la guerra, le catastrofi, le malattie), e quella delle allegorie dei vizi e dei piaceri, che ostacolano la ricerca dei due piccoli protagonisti. La scoperta che l’uccellino azzurro si trova nell’umile dimora dei due bambini non fa che confermare il tema fondamentale della poetica simbolista: la felicità è a portata di mano, bisogna saperla trovare nelle cose semplici della vita.

*Il giardino della felicità* fu, caso più unico che raro della storia del cinema, coprodotto da Unione Sovietica e Stati Uniti: ciò è dovuto, probabilmente, alla necessaria presenza nel cast di artisti sovietici (i ballerini del Teatro Kirov, il celebre clown Oleg Popov), gli unici capaci di apportare il contributo della grande tradizione teatrale russa alla messa in scena di quest’opera, molto più vicina alla sensibilità per l’astrazione simbolica tipica dei paesi dell’Est europeo che a quella del

realismo occidentale. Il risultato, però, è stridente: grandi star come Elisabeth Taylor, Jane Fonda, Ava Gardner, calate nei panni delle allegorie, tentano di interpretare 'psicologicamente' i personaggi attraverso una recitazione assolutamente inadeguata alla rarefazione simbolica del testo. Altrettanto dissonante risulta, poi, l'alternanza tra ambientazioni in scenari naturali e scenografie e costumi assolutamente anti-realistici: L'uccellino azzurro concepito al pari di tutti gli altri drammi simbolisti come risposta polemicamente astratta al naturalismo, difficilmente si lascia ridurre entro le esigenze realistiche di un cinema che adotta un linguaggio tradizionale com'è quello di George Cukor. (F.C.)

*Chiedo asilo*, di Marco Ferreri, Francia/Italia, 1979.

TRAMA Roberto è il nuovo maestro di una scuola materna. Nel suo primo giorno di scuola fa in modo che i fanciulli lo scoprano in modo inconsueto, attirando la loro attenzione affinché lo trovino nascosto all'interno di una cassetta, dalla cui finestrella egli fuoriesce e si presenta dando la mano a tutti i suoi nuovi allievi. Il suo approccio con i bambini è particolare: egli si colloca al loro livello senza alcun timore di apparire ridicolo, instaurando un rapporto che si basa sulla conoscenza piena delle cose piuttosto che sull'imposizione di regole di comportamento comunemente accettate. Roberto concepisce un bambino con Isabella, la madre separata di una sua piccola allieva, mentre instaura un legame particolare con Gian Luigi, un bimbo chiuso nel suo mutismo, ricoverato in una clinica perché si rifiuta di mangiare. Il rapporto con i bambini è talmente fuori dai canoni consueti che Roberto organizza una piccola vacanza in Sardegna nella quale decide di portare con sé buona parte dei suoi pupilli.

PRESENTAZIONE CRITICA Una delle ultime inquadrature del film mette in strettissima relazione l'azione di Roberto e di Gian Luigi, un originale maestro d'asilo il primo, un bambino che si è ostinato per tutta la durata della pellicola a non mangiare e a non parlare il secondo, con la simbolica presenza di una rana dentro una vasca trasparente. Il maestro e il bambino si trovano, infatti, su una spiaggia e si apprestano ad entrare in mare, chiedendosi se veramente sia la mamma di tutti gli esseri viventi. Le due immagini esibite sono sovrapposte attraverso la trasparenza della vaschetta in cui si trova la rana. Il senso che si genera, alla luce di quanto narrato fino a quel momento, viene rafforzato ulteriormente dal pianto del bambino partorito da Isabella che si affaccia prepotentemente alla vita. Roberto e il piccolo Gian Luigi scompaiono dall'inquadratura e si eclissano nel mare, ritornando a quell'origine della vita che i condizionamenti imposti dall'educazione canonizzata, dalla società e dalle istituzioni che trattano i bambini con distacco, quasi fossero dei criminali e non delle potenziali vittime indifese, hanno reso necessaria per ricongiungersi sensibilmente con la natura e l'innocenza. Il pianto del bambino che Isabella ha partorito, suono che si sente mentre Ferreri continua a mostrare il mare al tramonto privo della presenza del maestro e di Gian Luigi, è l'emblema di un ciclo vitale in perenne movimento ed evoluzione, pronto a rinascere ogni volta dalle sue stesse ceneri mostrando apertamente il miracolo della vita che si rinnova, simbolo ribadito dalla rana originatasi da uno dei girini, l'unico sopravvissuto, che i bambini custodivano all'interno del loro asilo. Roberto incarna l'uomo lunare, colui che evita di imporre un'educazione ai bambini, scegliendo invece di proporre momenti reali di conoscenza e sperimentazione effettiva della realtà (la gita nella città industriale, l'asino lasciato alla curiosità dei pargoli per un'unione concreta delle varie componenti presenti nella natura). Perfettamente consapevole di come i bambini siano l'ultimo baluardo nei confronti di una società indifferente, alienata, ostile («Ora e sempre resistenza», gridano i piccoli a più riprese) e attenta alle apparenze (al maestro viene sconsigliato di utilizzare Luca come animatore perché troppo "differente"), Roberto si fa cantore di un ritorno alla piena spontaneità, per un completo annichimento dei retaggi culturali che impongono ruoli, abitudini e comportamenti innaturali, scarsamente vitalistici ed impostati. Le altre maestre della scuola materna, pienamente parte della società, vengono annullate sullo sfondo della narrazione, incapaci di carpire l'essenza gioviiale dell'esistenza infantile, inabili nell'affidarsi totalmente alla vivacità e all'esuberanza della poesia, e quindi assolutamente impossibilitate ad

essere assorbite in modo incondizionato dalla sostanza stessa della natura. (G.F.)

*I banditi del tempo*, di Terry Gilliam, Gran Bretagna, 1981.

TRAMA Kevin è un ragazzino inglese i cui genitori sono schiavi del consumismo e della tv, insensibili all'inclinazione del figlio per la storia e la cultura in generale. Una notte Kevin viene svegliato nella sua camera da letto da una banda di nani che, sfruttando gli errori commessi da Dio nella creazione dell'universo, compiono scorribande da un'epoca storica a un'altra tramite dei 'buchi neri' che fungono da varchi tra le varie dimensioni. Seguendo i nani, che hanno sottratto a Dio la mappa dell'universo, Kevin si ritrova faccia a faccia con Napoleone, nel medioevo di Robin Hood, alla corte di Agamennone. Ma il Male, che vuole impossessarsi della mappa per distruggere l'universo e rifarlo a propria immagine, trama alle loro spalle: la lotta contro il Maligno sarà tremenda; solo un intervento dell'Essere Supremo in persona risolverà le sorti a favore del Bene. Incaricati dal Creatore di recuperare tutti i frammenti del Male – andato distrutto nello scontro finale – i nani maldestramente ne dimenticano un pezzo, che finisce per sbaglio nel forno di casa di Kevin: i suoi genitori ne saranno inceneriti. Kevin rimane solo, un po' perplesso ma forse non così dispiaciuto come ci si potrebbe aspettare.

PRESENTAZIONE CRITICA Novello Alice nel paese delle meraviglie, il piccolo Kevin, protagonista di *I banditi del tempo*, si trova proiettato dalla sua stanza da letto in una dimensione dalle coordinate spazio-temporali incerte, libero di viaggiare attraverso epoche distanti centinaia di anni tra loro, popolate tanto da figure storiche realmente esistite (Napoleone, Agamennone), quanto da personaggi fantastici (Robin Hood, l'Orco, il Gigante), quanto da entità soprannaturali (Dio, il Male): si tratta, in ogni caso, di quegli eroi che solitamente occupano la fantasia dei ragazzi e che, a volte, contendono a miti più moderni (cantanti rock, stelle del cinema, supereroi dei cartoon) lo spazio sulle pareti delle camere da letto. Terry Gilliam è bravo nel suggerire in maniera quasi subliminale il passaggio dalla dimensione reale a quella immaginaria, e ci riesce proprio attraverso alcuni elementi presenti nella stanzetta del protagonista: il teatrino delle marionette è una copia in scala di quello a dimensioni naturali in cui Kevin si esibirà insieme ai nani davanti a Napoleone, un ritratto del grande stratega francese è appeso vicino al suo letto, così come l'immagine di un galeone del tutto simile a quello dell'Orco, e alcuni disegni di cavalieri medievali che richiamano alla mente l'epoca di Robin Hood. Tutti questi personaggi, comunque, devono sottostare alla dura legge dell'ironia infantile, allo sguardo irriverente di chi mescola disinvoltamente le carte della storia (quella dei libri di scuola) con quelle delle favole (i nani che irrompono nella stanza di Kevin sono copie grottesche di quelli della favola di Biancaneve), così come appende alle pareti della sua camera le immagini dei propri beniamini, incurante delle incongruenze che ciò può produrre. Così, tanto la bassa statura di Bonaparte quanto la generosità di Robin Hood vengono messe alla berlina: se il generale francese è un omino frustrato che, per sentirsi grande, è disposto ad affidare a una banda di nani bricconi il comando del suo esercito, il principe dei ladri ruba sì ai ricchi per donare ai poveri, ma solo per il gusto di umiliare e malmenare questi ultimi. Così, l'unico vero eroe del film è Agamennone, complice, forse, anche la lettura di un libro di storia che Kevin sfoglia affascinato poco prima di andare a dormire, malgrado l'indifferenza ostile del padre e della madre troppo presi da un quiz televisivo. Il bambino sembra quasi voler prendersi una rivincita nei confronti dei genitori quando rivela al saggio monarca greco il proprio desiderio di rimanere per sempre con lui, anche perché si dà il caso che nella finzione schermica a dare il volto a questa figura sospesa tra storia e mito sia Sean Connery, il più celebre tra gli interpreti cinematografici di un altro eroe contemporaneo, l'agente segreto 007. Del resto, sarà ancora Connery, 'reincarnatosi' nei panni di un pompiere, a salvare Kevin dall'incendio della sua casa e ad ammiccargli divertito di fronte ai genitori inceneriti dal Male. Malgrado questo finale cinicamente crudele, vero e proprio marchio di fabbrica dei Monty Python (un gruppo di comici divenuto celebre durante gli anni Settanta grazie alla carica demenziale del suo umorismo), *I banditi del tempo* è un'opera solo in parte riuscita. La comicità folle dei

Monty Python – qui del resto ridotti a soli tre membri del gruppo originario: Terry Gilliam, Michael Palin e John Cleese – non è adatta a quello che dovrebbe essere il pubblico privilegiato del film, ovvero quello infantile. Fantasia e ironia difficilmente riescono ad andare a braccetto, e le caratteristiche anarchiche dell'umorismo del gruppo non possono trovare libero sfogo in un film che, come ogni favola che si rispetti, ha l'obbligo di esprimere un insegnamento. Se, infatti, Dio è un distinto signore in doppiopetto grigio che, pur non giocando a dadi con l'universo – come affermava Einstein – ha lasciato dei 'buchi' nella sua creazione, il Male, che vuole invadere con centrali nucleari e computer la terra, appare troppo sprovveduto per intimorire seriamente. Il messaggio umanista e vagamente luddista che il film vorrebbe lanciare si scontra, inoltre, con l'impiego diffuso del mezzo digitale per la creazione degli scenari di questa *imagerie* sicuramente simpatica ma un po' sgangherata. (F.C.)

*E.T. L'extraterrestre*, di Steven Spielberg, USA, 1982.

TRAMA Un'astronave extraterrestre in esplorazione sulla Terra è costretta a ripartire abbandonando uno dei suoi occupanti nei pressi di una cittadina americana. Il piccolo alieno rimasto a terra, dopo molte peripezie, trova in Elliott, un bambino di una decina d'anni, il primo contatto con gli umani. Questi, deciso a non rivelare agli adulti la presenza di ET – così ha ribattezzato la creatura – rivela il suo segreto soltanto al fratello Michael e a Gertie, la sua sorellina. Messa a punto una rudimentale apparecchiatura radio, ET ed Elliott tentano di richiamare l'astronave sulla Terra. L'atmosfera terrestre, tuttavia, si è rivelata nociva per l'alieno che, ammalandosi, mette in pericolo di vita anche Elliott, cui è legato da una sorta di simbiosi telepatica. Ai bambini non resta che rivelare agli adulti la presenza di ET: un'equipe scientifica interviene per salvare la vita a entrambi, ma invano. L'extraterrestre, infatti, decide di interrompere il legame telepatico per salvare il suo piccolo amico rinunciando, così, alla propria vita. Grazie all'amore di Elliott, tuttavia, la creatura torna, miracolosamente, a vivere: gli amici del ragazzino, dopo un lungo inseguimento da parte della polizia, riusciranno a condurre ET all'appuntamento con l'astronave che lo ricondurrà a casa.

PRESENTAZIONE CRITICA Diversamente da quanto se ne disse all'epoca della sua uscita e di quanto si continui a credere ancor oggi, *E.T. l'extraterrestre* non è la classica superproduzione hollywoodiana a base di effetti speciali: costato relativamente poco (undici milioni di dollari) per essere un film che mette in scena astronavi e creature aliene, *E.T.* è più una fiaba, che stimola lo spettatore a completare con la propria immaginazione la storia narrata, che una macchina produttrice di visioni fantascientifiche tanto abbacinanti quanto sterili. Fin dalle prime inquadrature emergono una serie di elementi che, spontaneamente, portano ad ascrivere il film al genere fiabesco: l'astronave marziana che atterra nel bosco ha più la forma di una gigantesca trottola, le buffe sembianze di un'enorme zucca (un oggetto che rifarà la sua comparsa poco dopo durante la festa di Halloween) che quelle di un vero e proprio disco volante; il bosco all'interno del quale ET si smarrisce, animato dalle presenze amichevoli dei suoi piccoli abitanti, e che subito si popola di figure minacciose – gli uomini armati di torce elettriche – è un ulteriore tassello che va a comporre l'universo mitopoietico caratteristico delle fiabe; l'apparecchiatura radio tramite cui Elliott e il suo amico alieno tentano di stabilire un contatto con l'astronave è il risultato dell'assemblaggio dei materiali più eterogenei – tra cui anche dei giocattoli – un oggetto prodotto direttamente dalla fantasia infantile, decisamente estraneo al mondo della razionalità adulta. Elliott stesso è il classico eroe delle fiabe dato che, nella prima sequenza, ci viene presentato come emarginato e deriso dal gruppo di amici che lo circondano, escluso dal gioco perché troppo piccolo. Che siano i bambini i veri protagonisti del film è confermato dal fatto che fin quasi al termine della vicenda gli adulti rimangono, così come appaiono nella sequenza di apertura, delle presenze oscure e minacciose: mai ripresi in volto, sono dei puri e semplici indici di un mondo sostanzialmente estraneo a quello della storia narrata. ET, paradossalmente considerato l'eroe del film, è, in effetti, il classico aiutante dell'eroe delle fiabe: definito più volte come un folletto, un elfo, uno gnomo, è un puro e semplice prodotto della fantasia del

bambino, provvisto di tutti i poteri tipici delle creature magiche (può far levitare oggetti, è dotato di un dito che, illuminandosi, riesce a rimarginare le ferite, ecc.). Una frase per tutte, poi, riesce a chiarire esemplarmente questo rapporto privilegiato esistente tra mondo alieno e universo infantile: *"I grandi non possono vederlo, solo noi ragazzi"* dice Elliott a suo fratello, alludendo certamente alla necessità di tenere nascosto agli occhi degli adulti l'alieno, ma anche a una possibilità esclusiva del mondo infantile, animato dalla fantasia e dai sentimenti, di entrare in contatto con il diverso. Che sia il mondo dell'infanzia l'unico adeguato ad accogliere degnamente l'essere venuto dallo spazio, ci è confermato dalla sequenza della prima uscita di ET all'esterno della casa di Elliott: è Halloween e, da sotto il lenzuolo che lo nasconde allo sguardo degli estranei, il piccolo extraterrestre osserva estasiato la fauna variopinta che lo circonda, arrivando addirittura a scambiare per un proprio simile un bambino travestito da Jedi, uno dei personaggi della saga *Guerre stellari*, creata da George Lucas. ET, dunque, non è solo un personaggio "di" fantasia – nel senso che è stato creato dalla fantasia di Spielberg così come qualunque altro personaggio cinematografico o di invenzione – ma è un personaggio "della" fantasia, nel senso che può abitare solo nell'immaginario di chi sia disposto ad accogliere il senso più profondo della sua venuta. Esempio, a tal proposito, è la sequenza della morte di ET e della sua successiva risurrezione – con una serie di corrispondenze con la simbologia cristiana davvero impressionanti – durante la quale l'imponente apparato tecnologico nulla può contro la malattia che l'ha colpito: solo l'amore di Elliott, dal quale ET ha deciso di separarsi annullando il legame telepatico che li univa, riesce a riportarlo in vita. Con ET, dunque, Steven Spielberg firma la sua opera forse più personale e intima e non ci è difficile leggere come una vera e propria dichiarazione di poetica quella battuta – una delle pochissime concesse ad un adulto nel corso del film – dello scienziato che, di fronte ad ET, afferma di aver sognato quel momento fin da quando aveva dieci anni. (F.C.)

*Wargames. Giochi di guerra*, di John Badham, USA, 1983.

TRAMA Stati Uniti, primi anni Ottanta. David è un piccolo genio del computer. Nel tentativo di ottenere informazioni su un nuovo videogioco, si intrufola per sbaglio nel cervello elettronico che gestisce il sistema di difesa atomico dell'esercito statunitense. Inizia a giocare con la macchina che, però, pensa si stia facendo sul serio e che, dunque, programma una rappresaglia reale ad un finto attacco nucleare. Individuato dai servizi segreti e condotto in una base militare segretissima, David tenta inutilmente di spiegare l'accaduto ai generali. Dopo una fuga rocambolesca, il ragazzino capisce che l'unico modo per fermare il computer è rintracciare il prof. Falken, lo scienziato che lo costruì e che ora vive sotto falso nome. Ritornati alla base, David e Falken scongiureranno la catastrofe proponendo al computer un gioco nel quale l'unico risultato possibile sia la parità: la macchina comprende, così, che anche una guerra nucleare non può avere né vincitori né vinti.

PRESENTAZIONE CRITICA Se considerato in sé e per sé, *Wargames – Giochi di guerra* è niente di più che un simpatico film d'avventura, adatto per lo più a un pubblico adolescente, senza altra qualità se non quella di una certa agilità nello sviluppo del racconto. Tuttavia, la scelta di un tema come quello del pericolo nucleare, all'epoca dell'uscita nelle sale decisamente attuale, ci invita a individuare quei messaggi che, nascosti da una patina divertente e spettacolare, si affacciano comunque alla superficie del film.

I primi anni Ottanta, infatti, videro l'affermazione dei movimenti pacifisti che, dopo lunghi anni di lotta, riuscirono a portare sotto i riflettori dei media il tema del disarmo atomico. A tale successo politico, l'industria cinematografica rispose con la produzione di una serie di pellicole – per lo più concepite per la televisione – che, puntando sulla paura di massa per l'apocalisse nucleare, basavano il loro successo sullo shock emotivo di un pubblico al quale l'informazione sulle reali conseguenze di un conflitto mondiale era stata fino a quel momento negata. Rispetto allo sfruttamento in chiave catastrofistica del tema in *The Day After* (1984) di Nicholas Meyer – film mediocre da un punto di vista strettamente cinematografico ma che riuscì a diventare un caso tanto eclatante da creare delle vere e

proprie nevrosi collettive – *Wargames* rappresenta un modo diametralmente opposto di affrontare il problema. Il conflitto nucleare vero e proprio viene sfiorato, certo evitato per un soffio, ma non è mai realmente presente. E questo essenzialmente per due fattori: il primo è che, oscillando tra avventura e comicità (i personaggi sono figure bidimensionali immediatamente individuabili: il ragazzino intelligente e coraggioso, lo scienziato bislacco ma geniale, il generale burbero però bonario), il film conserva sempre e comunque al suo fondo un tono al tempo stesso disimpegnato e ottimista; il secondo sta nel fatto che tutto il meccanismo è presentato come un gioco, potenzialmente pericolosissimo ma, in fondo, solo un gioco. A parte l'incipit iniziale, che potrebbe destare un qualche interesse – viene posta la questione sul controllo umano dei dispositivi di lancio delle testate atomiche e sull'alternativa di affidare totalmente alla tecnologia informatica le decisioni in merito alla risposta a un attacco nucleare – nella sua seconda parte il film mette in gioco un'analogia sostanzialmente pericolosa tra il computer centrale dell'esercito e il giovane eroe. Il cervello elettronico, che è in grado di pensare autonomamente, di imparare dai suoi stessi errori, e che desidera giocare con qualcuno (probabilmente perché soffre di solitudine dopo essere stato abbandonato da suo "padre", lo scienziato che l'aveva creato per scopi pacifici), trova in David un compagno ideale. Il computer, cui è stato dato il nome "Joshua" – prendendolo da quello del figlioletto dello scienziato, morto in tenera età – agisce come un bambino, a tratti veramente capriccioso nella sua ostinazione a continuare la pericolosa partita innescata da David, oppure estremamente giudizioso quando, sperimentate tutte le possibili combinazioni di attacco nucleare all'URSS, capisce che la guerra atomica è un gioco inutile, dal momento che il risultato non dà nessun vincitore, ma soltanto una lunghissima scia di morti e di conseguenze disastrose. Se è pur vero che non esistono tecnologie cattive a priori – soltanto l'uso che se ne fa può essere più o meno giusto – l'umanizzazione del computer – anzi la sua equiparazione a un bambino che vuole giocare con i suoi pericolosissimi giocattoli, i missili atomici – pare per lo meno ambigua e, nonostante il tentativo del regista di tenere alto sino alla fine il coinvolgimento dello spettatore, si rischia di rimanere con l'idea che una guerra nucleare non sia altro che un videogioco, un'enorme simulazione, e che, quand'anche divenisse un pericolo reale, basterebbero l'inventiva di un giovane *hacker* e il bonario paternalismo di un generale a risolvere il problema. Insomma, visto a posteriori, *Wargames* è un film che, sia pure con superficialità, riesce ad anticipare molti tra i temi che entreranno a far parte dell'immaginario, giovanile e non, degli anni Ottanta e Novanta. Se non sconfitto, almeno parzialmente mitigato, il rischio di un conflitto atomico – tema principale del film – risulta oggi meno interessante di quanto non lo fosse vent'anni fa; resta invece di attualità la riflessione sulle potenzialità e i limiti delle tecnologie e sui rischi derivati dal recedere dell'uomo dalle proprie responsabilità di creatore e distruttore. (F.C.)

*La storia infinita*, di Wolfgang Petersen, RFT, 1984.

TRAMA Bastian, un bambino orfano di madre, va male a scuola, è vessato dai compagni di classe e passa il tempo a disegnare unicorni. Un giorno, per sottrarsi all'ennesimo pestaggio, ripara in una vecchia libreria e scopre che il libraio sta leggendo un libro intitolato "La storia infinita". Incuriosito dal titolo, Bastian sottrae di nascosto il volume, si chiude nelle soffitte della scuola e inizia a leggere. Il libro racconta la storia di Atreiu, un giovane guerriero che vive nel regno fantastico di Fantàsia. Il regno, guidato da un'Imperatrice bambina, è minacciato dal "Nulla" e Atreiu ha il compito di arrestarne l'avanzata, armato di un medaglione e accompagnato soltanto dal fido cavallo. Nel corso del viaggio Atreiu incontra molti strani personaggi (Mordiroccia, un gigante buono di pietra, Morla, un'enorme testuggine, Falkor, un simpatico drago), supera numerose prove (la palude della Tristezza, dove muore il cavallo, un oracolo protetto da due enormi sfingi, il Grande Specchio Magico), senza riuscire a capire come fermare l'avanzata inarrestabile del Nulla. Si scontra anche con Gmork, un minaccioso felino, che si definisce "servo del potere" e spiega all'ignaro Atreiu che il regno di Fantàsia sta morendo perché gli umani non sognano più. A quel punto Bastian, colpito nell'orgoglio, dopo

essere stato più volte interpellato da Atreiu e dall'Imperatrice, corre in aiuto dei suoi eroi di carta. Improvvisamente si materializza nel regno di Fantàsia, riceve dalle mani dell'Imperatrice ciò che è rimasto del suo reame e poi, cavalcando Falkor, torna nel mondo reale per vendicarsi dei compagni violenti.

PRESENTAZIONE CRITICA Il film del tedesco Wolfgang Petersen ha avuto, l'anno della sua uscita nelle sale, un successo inaspettato visto che, pur rimanendo all'interno di un genere – il fantasy – che ha sempre avuto un enorme appeal per il pubblico cinematografico, si distacca dai tipici prodotti hollywoodiani di cassetta: gli effetti speciali non sono predominanti e hanno un'impronta visibilmente artigianale (altra cosa la saga lucasiana di Guerre stellari), non si ricorre ad attori di grande richiamo, paradossalmente l'avventura è inutile e infruttuosa, almeno per Atreiu che lotta e supera prove difficili senza raggiungere il suo obiettivo; assente è anche il trionfalismo tipico dei grandi kolossal a stelle e strisce, dal momento che lo stesso regno di Fantàsia, a ben vedere, si riduce ad un granello di sabbia consegnato nelle mani dello spaesato Bastian.

Le ragioni del successo sono allora da rinvenire in altri fattori che potremmo definire metalinguistici: La storia infinita, infatti, è uno dei pochi film per ragazzi (e per adulti) che rivela le regole della rappresentazione, destruttura il genere, ne smaschera gli ingranaggi, senza rompere il tacito patto della finzione tra il film e il suo pubblico. Sebbene lo spettatore in sala non venga mai interpellato direttamente, è evidente che il meccanismo narrativo utilizzato da Petersen ha come principale obiettivo la duplicazione dello spettatore e la trasformazione del suo doppio (Bastian) da semplice osservatore di un avvenimento a primo protagonista dello stesso. Avanzando una "morale della favola" che esalta l'atto della lettura e della visione, la pellicola sottolinea la forza creatrice e catartica che esse hanno per ogni uomo (e in modo particolare per ogni ragazzo). Assistiamo, inoltre, al ribaltamento del classico parallelismo spettatore-personaggio: se solitamente lo spettatore proietta sull'eroe cinematografico tutti i suoi desideri repressi (vorrebbe avere la sua bellezza, il suo coraggio, l'intelligenza e altre doti che non possiede), in questo caso è l'eroe cinematografico (Atreiu) ad aver bisogno delle qualità dello spettatore (la fantasia, la curiosità) per salvarsi da morte certa. Il capovolgimento trova la sua conferma nel finale del film quando Bastian sostituisce Atreiu sia nel dialogo con l'Imperatrice bambina, sia a cavallo del drago Falkor.

IL RUOLO DEL MINORE E LA SUA RAPPRESENTAZIONE La caratterizzazione psicologica di Bastian è da manuale del film per ragazzi. Con pochissime pennellate Petersen costruisce un personaggio tridimensionale, restituendoci fedelmente il suo stato emotivo: il protagonista si sente ignorato, triste, incompreso, escluso, solo. Ignorato affettivamente dal padre che lo invita a superare il lutto per la perdita della madre e riprendere la vita di tutti i giorni, triste per la sua condizione di orfano, incompreso dal genitore che lo accusa di disegnare unicorni invece di fare i compiti sostenendo l'importanza del raziocinio e dell'equilibrio rispetto alla sua voglia di sogno e creatività, escluso e discriminato dai compagni (in una sequenza lo inseguono e, agguantatolo, lo cacciano in un bidone della spazzatura per puro divertimento), solo, come conferma il suo soggiorno nella soffitta della scuola senza che nessuno si preoccupi di cercarlo. Ma le apparenze ingannano, e quella che sembra una posizione di inferiorità rispetto agli altri si rivelerà invece uno status privilegiato: Bastian sarà l'unica persona a poter salvare il regno di Fantàsia dall'avvento del Nulla.

La necessità di superare le apparenze e i pregiudizi è il filo rosso che lega le avventure di Atreiu e di Bastian. Anche nel regno di Fantàsia tutto è il contrario di quel che sembra: il gigante Mordiroccia, lungi dall'essere cattivo come la sua figura indurrebbe a pensare, si scopre apatico e rassegnato di fronte all'arrivo del Nulla, la lumaca guidata da uno dei tanti buffi personaggi che popolano la foresta corre a ritmi frenetici, il consigliere saggio dell'Imperatrice quasi caccia via Atreiu perché in attesa di un grande guerriero e non di un gracile adolescente. Così, se tutto è diverso da ciò che appare, occorre una grande fiducia in se stessi per non farsi abbattere dalle difficoltà esterne ed imparare a scoprire la verità dietro la superficie delle cose. Bastian e Atreiu, oltre ad essere accomunati dall'età, dalla scarsa considerazione che gli altri hanno di loro e dalla confusione che regna nella loro testa, condividono un aspetto ancora più importante: la

necessità di credere nelle proprie possibilità, di alimentare continuamente la propria autostima per superare le prove della vita. È per questo motivo che Bastian può prendere coscienza del proprio ruolo decisivo solamente una volta giunto alla conclusione della storia. Si tratta di un percorso di formazione vissuto per interposta persona (le prove che supera Atreiu trasmettono sicurezza in Bastian), ma che permette al ragazzo di affrancarsi dal dolore del lutto (la morte della madre), dalle pressioni sociali (del padre, dei compagni, delle istituzioni) e che, soprattutto, lo aiuta a porsi degli obiettivi per il futuro. Lo confermano le parole di Gmork quando spiega ad Atreiu cosa è il Nulla: è il potere che ingloba e risucchia tutto e che domina le menti delle persone, le quali sono molto più controllabili se non hanno sogni, mete, ambizioni. Bastian – e con lui molti bambini e ragazzi – è più sensibile e profondo dei suoi coetanei perché capace di immaginare la forma e il carattere di un drago pasticcione (Falkor) e di desiderare di poterlo cavalcare. Per questo ha il compito di mantenere in vita quello che resta del regno di Fantasia.

RIFERIMENTI AD ALTRE PELLICOLE E SPUNTI DIDATTICI Il film, molto conosciuto perché spesso programmato in televisione, può essere un ottimo strumento per mettere a nudo e analizzare la struttura della favola, per studiare le relazioni speculari tra i personaggi della realtà e quelli del regno di Fantasia e per riflettere sulle contaminazioni tra cinema e letteratura, soprattutto per quanto riguarda l'immaginario e la costruzione di mondi fantastici e alternativi. Da un punto di vista tematico, *La storia infinita* potrebbe essere proiettato all'interno di percorsi (scolastici e non) che invitano alla lettura o che affrontano gli aspetti della formazione di una coscienza attraverso la dimensione del viaggio e il superamento della prova. Altre pellicole paragonabili a questa sono *Willow* di Ron Howard, la trilogia di Peter Jackson *Il signore degli anelli* o, più in piccolo, *La storia fantastica* di Rob Reiner. (M.D.G.)

*Stand by me. Ricordo di un'estate*, di Rob Reiner, USA, 1986.

TRAMA Oregon, Anni '80. Gordie Lachance legge in un giornale un articolo di cronaca nera. L'articolo gli fa venire in mente quando vide per la prima volta un uomo morto. Era l'estate dei suoi 13 anni, quando ancora frequentava la compagnia di amici di Castle Rock. Da poco colpito dalla morte del fratello più grande Danny, ignorato dai genitori, che in più di un'occasione avevano dimostrato di preferire il figlio maggiore a lui, passava le giornate insieme a Chris, Teddy, Vern. Anche i suoi amici non potevano certo dire di avere una situazione familiare felice: Chris aveva un fratello delinquente, a cui veniva sempre più spesso associato dalla gente del luogo; Teddy aveva un padre rinchiuso in un manicomio; Vern era praticamente ignorato dalla famiglia. Un giorno, i quattro amici decidono di andare a prendere il cadavere di un ragazzo scomparso, ritrovato dal fratello di Vern a 50 km dalla città e abbandonato nello stesso posto perché l'aveva rinvenuto durante un giro fatto su un'auto rubata. Il viaggio dei ragazzi permette di rinsaldare la loro amicizia, in particolare quella tra Gordie e Chris, e allo spettatore di conoscere meglio la loro situazione psicologica. Una volta superate alcune avventure (l'arrivo pericoloso di un treno, la notte all'aperto, la caduta in uno stagno pieno di sanguisughe) i ragazzi trovano finalmente il cadavere. Ma qui li attende l'ultima prova, rappresentata da una banda di diciottenni, i cobra, guidata da Asso che, venuta a conoscenza del rinvenimento del cadavere, è decisa a prendersene il merito. Grazie alla determinazione di Gordie, la banda dei giovani è allontanata. Ma ormai non ha più senso prendere il cadavere e i ragazzi tornano indietro. Una volta in città si separano per sempre. Vern e Teddy trent'anni dopo vivono di piccoli espedienti, Gordie è uno scrittore, mentre Chris, diventato avvocato, è invece morto nel corso di una rissa che tentava di sedare. L'articolo di cronaca nera che leggeva Gordie parlava proprio di lui.

PRESENTAZIONE CRITICA *Stand by me – ricordo di un'estate* è strutturato come il più classico dei viaggi di formazione, alla fine del quale i personaggi, cresciuti, hanno oltrepassato un'età, un limite, uno spartiacque generazionale. E' anche un'operazione dal chiaro intento nostalgico, visto che il racconto nasce dal flash back di Gordie adulto. Se però il film di Rob Reiner parte da una cornice filmica

convenzionale e affronta un argomento – il cui soggetto è tratto da una novella di Stephen King – più volte battuto dal cinema americano, il punto di vista scelto dal cineasta si discosta da quelli, ormai cristallizzati, adottati da altre pellicole dello stesso genere: film come *Gioventù bruciata* (Nicholas Ray, Usa, 1955), *I ragazzi della 56ma strada* (Francis F. Coppola, Usa, 1983), *Rusty il selvaggio* (Francis F. Coppola, Usa, 1983), *American Graffiti* (George Lucas, Usa, 1973), narravano storie di 'quasi maggiorenni' che si dividevano in bande per lottare gli uni contro gli altri e i cui conflitti, tuttavia, non servivano ad altro che a mascherare la solitudine e l'emarginazione vissuta dalle giovani generazioni degli anni '50; Reiner sceglie, invece, di seguire le vicende di un gruppo di ragazzi ancora più giovane, tutti tra i tredici e i quattordici anni. Pur parlando dei 'fratelli minori', il regista mantiene intatti gli elementi e i condizionamenti sociali che spingevano, in quegli anni, i 'fratelli maggiori' alla sfida, alla ribellione e alla rivolta: assenza dei genitori o incapacità degli stessi a capire ed educare i figli, violenza come strumento di sopravvivenza, necessità di evasione da un contesto occludente, presenza di barriere sociali invalicabili. Da questo punto di vista Asso, il teppistello che ostacola il viaggio dei quattro amici, si unisce alla carrellata di ribelli del cinema, tra i quali ci sono i protagonisti dei film citati, ovvero i vari Jim, Ponyboy, Dallas, Motorcycle Boy, John. Ma anche Gordie, Chris, Teddy e Vern vivono una situazione analoga, dalla quale non si sono ancora ribellati solo perché l'adolescenza non è ancora scoppiata, ma che comprendono benissimo: padri che non ascoltano i figli o che fanno classifiche di importanza tra loro (come nel caso di Gordie), genitori rinchiusi in manicomio (quello di Teddy), padri che picchiano senza ragione (è il caso di Chris); fratelli maggiori incapaci di essere dei modelli come per Vern, o ingiustamente morti, come nel caso di Danny; un futuro pieno di incertezze e di poca fortuna (solo Gordie riusirà a costruirsi una vita apparentemente felice, come dimostra l'ultima immagine del film nella quale il protagonista, ormai adulto, gioca con i propri figli). Questa è dunque la situazione di confusione, smarrimento e incertezza con la quale son costretti a fare i conti anche i quattro piccoli eroi del film. In realtà, Reiner compie ancora un altro scarto – oltre a quello dell'età dei protagonisti – inserendo una chiave di lettura psicologica quasi del tutto assente in film analoghi: Gordie va alla ricerca di un ragazzo morto, metaforicamente il sostituto di Danny, il fratello perito in un incidente, ma va alla ricerca anche di se stesso visto che Gordie sosteneva di sentirsi come un uomo invisibile di fronte ai suoi genitori e che il cadavere ha la stessa sua età. La ricerca della identità si misura, così, in chiave introspettiva e non di ribellione sociale, con il superamento del modello di partenza, ovvero sia il fratello Danny o con l'uccisione, allegorica, di quella parte del sé che non piace, perché condizionata e modellata dalle idee degli altri. Elementi di riscatto, questi, che mancano totalmente ad esempio ai personaggi di *Rusty il selvaggio* o di *I ragazzi della 56ma strada*. In quei film, la morte di uno dei protagonisti rappresentava il sacrificio che quel determinato tipo di società imponeva, forzatamente, a coloro che cercavano di ribellarsi alle leggi ingiuste della comunità. Qui siamo ad un livello interiore, perché la morte è già un elemento di partenza del racconto, la cui ombra si staglia sul protagonista finché egli non riuscirà a liberarsene. L'idea di liberazione è quella che Gordie deve assimilare prima di diventare un ragazzo nuovo: deve liberarsi delle idee che hanno i genitori su di lui – lo considerano un fallito – deve rinunciare a imitare il fratello (non a caso, i teppisti gli levano il cappello regalatogli da Danny), deve vincere, soprattutto, l'idea negativa che ha di sé, inculcata da tutte le persone che ha intorno e che solo Chris saprà demolire, convincendo l'amico a continuare a studiare. *Stand by me – ricordo di un'estate*, in tal senso, ben si inserisce all'interno della cinematografia americana degli anni '80 del 'riflusso'. Pur accettando l'iconografia cristallizzata delle band giovanili degli anni '50, il film, accordandosi con il periodo storico in cui è stato girato, preferisce adottare una prospettiva meno politica, più riflessiva e nostalgica. Non certo un film del disimpegno, ma lontano da quella aspra critica alle istituzioni sociali (in primo luogo la famiglia) che caratterizzavano le pellicole citate e che il lavoro di Reiner solo in parte affronta. (M.D.G.)

*Anni '40*, di John Boorman, Gran Bretagna, 1987.

TRAMA Inghilterra, 1939. La Gran Bretagna, dopo aver imposto un ultimatum alla Germania affinché ritiri le sue truppe dalla Polonia, dichiara guerra al Reich di Hitler. Bill Rowen è un bambino che vive con la sua famiglia composta dalla madre Grace, dal padre Clive – che decide di arruolarsi dopo aver servito la patria anche nel corso della Prima Guerra Mondiale – dalla tenera sorellina Sue e dall'altra sorella quindicenne Dawn, ribelle, insofferente e amante bizzosa del caporale Bruce Carrey. Bill vive la violenza quotidiana della guerra nella periferia in cui abita con un atteggiamento misto di paura e curiosità infantile: viene attratto dalle schegge delle bombe lanciate sulla città dai Tedeschi, ma contemporaneamente è testimone della distruzione che i bombardamenti operano nel tessuto urbano. Tra case sventrate, madri di coetanei uccise e corse tumultuose negli angusti rifugi, la vita di Bill procede in un semplice mutamento di contesto ambientale: teatro dei suoi giochi è diventato lo scenario devastato dai bombardamenti e non più il tranquillo sfondo suburbano nel quale era possibile apprendere i fondamenti del cricket. Al ritorno da una tranquilla gita fuori città, la famiglia di Bill si trova davanti alla sgradita sorpresa dell'incendio della propria abitazione, evento che costringe il piccolo e i suoi a trasferirsi nella tenuta di campagna dei nonni, da cui Bill deve raggiungere la scuola che frequenta. Ma in un tranquillo e soleggiato mattino, anche la scuola viene distrutta da una bomba Tedesca: tutti gli scolari festeggiano nel cortile e Bill, contento, viene riaccompagnato nella casa di campagna dal nonno.

PRESENTAZIONE CRITICA John Boorman, inglese di nascita, quando è scoppiata la Seconda Guerra Mondiale aveva soltanto sei anni, per cui, in questo suo lavoro diretto, scritto e prodotto, e quindi controllato quasi completamente, la visione della guerra attraverso gli occhi ingenui e curiosi di un bambino inglese è semplicemente un riflesso dell'ottica attraverso la quale lo stesso Boorman aveva guardato al secondo conflitto bellico ben quarantotto anni prima. Ingenua visione individuale e cruenta tragedia collettiva si fondono in virtù del personaggio di Bill, intorno al quale ruotano tutte le altre figure di una famiglia un po' troppo *sui generis* per poter essere considerata tipo: un padre che si arruola per potersi sentire ancora utile alla causa patriottica (salvo poi rimanere deluso perché risulta troppo avanti con l'età per poter diventare ufficiale); una madre completamente in balia degli eventi, che si trova a dover ricoprire contemporaneamente il ruolo di entrambe le figure genitoriali; il nonno cinico e beffardo, forte della sua lunga esperienza nella vita; la sorella Dawn, il cui nome rimanda direttamente all'"alba" delle emozioni, allo spuntare improvviso delle pulsioni, insofferente nei confronti della guerra e degli impedimenti familiari, alla ricerca di un diversivo alla tragedia che incombe sull'intera Inghilterra, diversivo rappresentato dai rapporti sessuali con il caporale Carrey e poi dalla conseguente binomia 'gravidanza e matrimonio riparatore'. Attraverso la visione di Bill (ma anche di Dawn, molto più esplicita a livello verbale, mentre Bill è piuttosto un testimone muto) gli elementi della tragedia collettiva diventano momenti di una sorta di sagra paesana nella quale il bombardamento a tappeto è assimilabile alla luminescenza dei fuochi d'artificio oppure in cui l'attesa vana che alla dichiarazione di guerra del primo ministro Joseph Chamberlain faccia seguito un'azione immediata viene sentita non come tensione di un disastro imminente, ma nella qualità di "guerra finta" (secondo le parole di Dawn), soltanto perché la reazione sta ritardando per esplodere in tutta la sua violenza devastatrice. Le schegge che i ragazzini tanto avidamente ricercano (e che Sue, la sorella minore di Bill, ingenuamente regala a Pauline per consolarla della morte della madre), i proiettili pericolosamente esplosi a scopo intimidatorio, lo sciaccallaggio nelle case distrutte dai bombardamenti della Luftwaffe, la debordante ed incontrollabile felicità causata dalla chiusura della scuola, sono gli elementi che denotano una prospettiva differente, dal basso, di quello che a tutti gli effetti è un dramma collettivo. La guerra è così vissuta in un'ottica 'a parte', secondo un punto di vista che si potrebbe definire 'regressivo', vale a dire desunto secondo un artificio prospettico che dall'autore della pellicola arretra al livello della consapevolezza infantile, per un'immagine del mondo che non può risultare drammatica perché registrata con innocenza, né dolorosa perché condotta attraverso una quotidianità partecipe (si pensi all'atterraggio di fortuna del pilota tedesco, visto non come il nemico, ma come una

specie di animale esotico da guardare con curiosità e diffidenza). Le vicende belliche di *Anni '40* sono solo lo scenario nel quale si compiono le differenti reazioni dei personaggi che lo popolano: la guerra esiste perché stimola azioni e reazioni, non perché pervade totalmente le esistenze come dramma inglobante e annichilente. Ed allora è possibile che l'attacco da parte dei Tedeschi diventi atmosfera contestuale all'esprimersi di una giovinezza: quello di Bill, quindi, si trasforma in un vero e proprio percorso di formazione con sullo sfondo la Storia dell'intera umanità. Il distacco dal padre, la paura, l'educazione repressiva (le bacchettate dategli dal preside), la religione, la scoperta del sesso (dapprima con Pauline, poi, in un paio di occasioni, come testimone delle imprese della sorella Dawn), la socialità nella banda di Roger, il dramma personale (l'incendio della propria casa e quindi degli oggetti più cari), l'allontanamento in un'atmosfera ovattata e campagnola, la sorpresa generata nel padre perché utilizza con maestria il colpo segreto del cricket che il genitore stesso gli aveva insegnato, sono le tappe di un percorso che non fa entrare Bill nell'età adulta, ma gli permette di aderire con la sua specifica personalità alla vicenda collettiva della Storia. (G.F.)

*L'impero del sole*, di Steven Spielberg, USA, 1987.

TRAMA Jim Graham è il figlio dodicenne di un industriale britannico residente a Shanghai. Quando nel 1941 il Giappone invade la colonia inglese, il bambino viene separato dai genitori e rinchiuso in un campo di prigionia: qui si lega a Basie, un americano che gli insegna come sopravvivere alla dura vita del campo, e al dottor Rawlins che, invece, lo educa attraverso la lettura dei classici latini. Allo stesso tempo, Jim, che nutre per i kamikaze che si addestrano nel vicino aeroporto una vera e propria ammirazione, stringe un'amicizia a distanza con un giovanissimo militare giapponese che aspira a diventare pilota. Siamo ormai nel 1945 e, quando gli americani bombardano il campo, il ragazzino è costretto a fuggire: rifugiatosi in uno stadio, assisterà allo scoppio della bomba atomica su Hiroshima. Tratto in salvo dalla Croce Rossa, riuscirà a ricongiungersi ai genitori alla fine del conflitto, quasi incapace di riconoscerli dopo i lunghi e difficili anni trascorsi tra spaventose sofferenze che lo hanno fatto crescere troppo in fretta.

PRESENTAZIONE CRITICA Anche per il suo primo film che si può definire serio e impegnato, tratto com'è dalla reale esperienza dello scrittore James G. Ballard (che, adolescente, trascorse un lungo periodo in un campo di prigionia giapponese) e basato su alcuni dei tragici eventi della seconda guerra mondiale, Steven Spielberg non rinuncia a legare lo sguardo dello spettatore a quello di un protagonista bambino. Quella narrata nell'*Impero del sole* è, infatti, al pari di tutti gli altri film di Spielberg, la storia di un'iniziazione alla vita di un ragazzino che, questa volta, si ritrova coinvolto nell'esperienza, straordinaria e tremenda al tempo stesso, di una guerra. Non sarà la prima né l'ultima volta che il regista affronta questo tema: lo aveva già fatto in chiave grottesca con 1941: allarme a Hollywood e ritornerà sull'argomento in maniera iperrealistica con *Salvate il soldato Ryan*. Ma *L'impero del sole* è distante tanto dall'umorismo del film del 1979 quanto lo è dalla drammaticità del kolossal del 1998: il sangue, il sudore e la polvere delle trincee, la fedeltà alla cronaca storica o anche soltanto le sofferenze quotidiane di chi una guerra la subisce e basta, per ora non interessano il regista, e questo perché tali contesti si legano quasi automaticamente a una dimensione terrena decisamente realistica, che esclude la possibilità di sviluppare due fra i temi più cari a Spielberg, diventati, di film in film, quasi inscindibili: la fantasia, come caratteristica esclusiva dei bambini, degli adolescenti e di pochissimi fortunati adulti, e il volo come occasione di emancipazione dai legami con la razionalità. Il volo e la fantasia sono, in fondo, due dimensioni molto vicine al cinema: entrambi sono mezzi per staccarsi da terra (dunque dalla quotidianità), e Jim, il giovane protagonista della storia, nato e cresciuto in un ambiente raffinato ma superficiale, sembra vedere negli aeroplani la possibilità di innalzarsi al di sopra della mediocrità che lo circonda. Jim è attratto, come molti tra gli eroi spielberghiani, da chi si colloca agli antipodi della cultura cui appartiene: i kamikaze giapponesi sono creature tanto affascinanti quanto gli alieni per Roy Neary in *Incontri ravvicinati del terzo tipo*, o ET per Elliott in *E.T. - L'extraterrestre*. Alla luce della poetica spielberghiana, dunque, l'amicizia tra Jim e il ragazzo giapponese che

vuole diventare un kamikaze assume il valore del rispecchiamento. I due sono le facce opposte della stessa medaglia: quella del ragazzino attaccato alla vita e anche alla terra, mediocre nella sua quotidiana lotta per la sopravvivenza all'interno del campo, ma in fondo capace di volare con la fantasia, e quella dell'aspirante samurai, pronto a sacrificare la propria vita, a sublimarsi in un gesto simbolico che vede nello schianto – negazione del volo – la propria massima realizzazione. Ma il piccolo protagonista non solo non nasconde la propria ammirazione per i piloti nipponici, neppure quando viene da questi sottoposto a un tremendo regime di prigionia, ma, in un'occasione, sembra addirittura desiderare che la guerra incominci, come quando dalla sua stanza da letto invia dei segnali a una nave da guerra giapponese che, per tutta risposta, apre il fuoco sulla città. Si tratta soltanto di una coincidenza – ovviamente non sono le segnalazioni di Jim a provocare l'attacco – ma il bambino se ne sente a tal punto responsabile che, a suo padre, accorso per metterlo in salvo, dice: "Non sono stato io. Non volevo!". È il desiderio inconscio di ogni bambino che, anche nella più tremenda delle catastrofi, vede principalmente il lato spettacolare dell'evento. E proprio questo sembra essere il senso dell'operazione di Spielberg: il regista ci mostra, infatti, una guerra ad altezza di bambino, con tutti gli orrori di un conflitto amplificati dallo sguardo di un protagonista ingenuo, ma anche un grande spettacolo, un gioco eccitante, la trasposizione in chiave fantastica di un dramma su scala mondiale. Perfino lo scoppio dell'atomica su Hiroshima si trasforma in una visione onirica e, paradossalmente, quasi celestiale: anche la più tremenda delle invenzioni diventa, in questo modo, produzione diretta dell'immaginario americano, così come lo è il cinema, almeno quello più spettacolare e di maggior successo. (F.C.)

*Bambola assassina*, Tom Holland, USA, 1988.

TRAMA Il criminale Charles Lee Ray, muore in uno scontro a fuoco con l'ispettore Mike Norris in un negozio di giocattoli. Poco prima di morire, il criminale trasferisce, con un rituale magico, la sua anima dentro una bambola chiamata 'Tipo bello'. Preso da un commerciante di giocattoli e venduto alla signora Karen Barclay, il bambolotto finisce nelle mani del piccolo Andy. Lasciato il bambino in compagnia della sua migliore amica Maggie, Karen, una volta tornata a casa dal lavoro, si trova a sentire una storia raccapricciante: Maggie è stata scaraventata giù da una finestra ed è morta. L'ispettore Norris sospetta di Andy, ma Karen lo caccia di casa. Il giorno seguente, Andy, invece di recarsi a scuola, su consiglio della bambola parlante, si dirige verso il nascondiglio di Eddie Caputo, il complice di Charles Lee Ray. Il bambolotto riesce a uccidere, in seguito ad una fuga di gas, anche il suo complice. La polizia è convinta della colpevolezza di Andy, trovato sul luogo del delitto, e lo trattiene. Tornata a casa sconsolata, Karen sfugge all'ennesima aggressione del pupazzo. La donna, allora, si reca alla centrale di polizia e cerca di convincere Norris dell'accaduto, ma vista l'incredulità del poliziotto, decide di indagare in proprio. Ben presto anche Norris si convince della pericolosità del giocattolo, anche perché la bambola assassina aggredisce anche il poliziotto. Intanto la bambola ha fatto visita all'occultista che aveva introdotto Charles Lee Ray ai misteri della magia, e l'uomo, poco prima di morire, comunica a Ray che dovrà trasferire la sua anima in Andy se non vorrà rimanere una bambola per sempre. Trovato l'occultista agonizzante, Karen e Norris riescono a conoscere le intenzioni della bambola ed il modo per neutralizzarla: colpirla al cuore. I due riescono ad arrivare in casa Barclay in tempo per salvare Andy e per distruggere definitivamente Charles Lee Ray.

PRESENTAZIONE CRITICA Il genere horror, come già sostenuto in altre occasioni, ha spesso utilizzato i bambini con lo scopo di far emergere la tensione e la paura nell'animo dello spettatore grazie ad una sempre possibile identificazione con l'innocenza e con la carenza di difese propria dell'infanzia. Anche in questo caso l'infanzia serve come veicolo per immedesimarsi nella tensione della storia e per vivere le stesse paure del piccolo Andy, il quale appare subito come un bambino affettuoso e pasticcione, come è giusto che sia alla sua tenera età. Andy viene presentato all'alba del suo sesto compleanno, mentre cerca di rendersi utile preparando una colazione immangiabile alla madre, che sta ancora dormendo. L'intento è sicuramente

lodevole, il risultato è di tutt'altro tenore. Andy ha un desiderio per il suo compleanno, ricevere quella bambola chiamata 'Tipo bello' che la televisione pubblicizza con notevole spreco di mezzi e di spot e che tutti i bambini amano smodatamente (nell'originale, la bambola si chiama 'Good Guy', 'tipo buono', nome che rende ancora più contrastante e antitetico il rapporto tra la presunta 'bontà' del bambolotto e la successiva irrazionale sete di sangue che lo anima). A questo punto è possibile una lettura di tipo superficialmente sociologico: il bambino desidera quello che la televisione gli propone attraverso la pubblicità e le serie di cartoni animati e rimane deluso quando la madre, che ha delle difficoltà economiche originate anche dalla prematura scomparsa del marito, gli regala un paio di utili pantaloni invece del bambolotto che tutti possiedono (nella sequenza in cui Andy si avvia scuola con il 'Tipo bello', si intravedono altri bambini con la stessa bambola sotto il braccio). Pupazzo che, mostrato nel negozio in cui il criminale Charles Lee Ray si è introdotto nella speranza di sfuggire all'inseguimento di Norris, è presente sugli scaffali in gran quantità, per una sorta di massificazione del divertimento infantile indifferente all'utilità o al reddito dei genitori. Ma Andy è un bambino e non è ancora in grado di recepire le esigenze del mondo adulto: egli vuole il 'Tipo bello' dall'occhio ceruleo e dal capello ramato, che parla grazie alle batterie e promette amicizia fino alla fine dei tempi. Andy è solo. Non ha padre, non ha un fratello, non ha qualcuno con cui parlare. La madre, che dal bagno lo sente discutere con la bambola (che gli parla veramente per bocca di Charles Lee Ray), pensa ad un problema di ordine psicologico dettato dalla mancanza di compagnia, per una sorta di 'amico immaginario' materializzatosi in forma di bambolotto. La stessa cosa pensa lo psicologo della polizia, il quale decide di trattenere il bambino per accertamenti dopo che lo ha visto scagliarsi con veemenza contro il bambolotto, colpevole di non preferir parola e dimostrare quindi la sua estraneità ai fatti. Gli adulti non comprendono il mondo dei bambini, non sono assolutamente disposti ad accantonare la loro tetragona razionalità per 'regredire' anche un solo momento a livello infantile. Infatti, Karen, che di Andy è pur sempre la madre, Norris, lo psicologo ed anche il collaboratore di Norris dovranno arrendersi alla certezza dell'evidenza soltanto quando interagiranno direttamente con la bambola assassina. Qualcosa di assurdo sta accadendo e non si risolverà la questione abbarbicandosi sulle proprie inutili certezze logiche: Karen dovrà accorgersi che la bambola parla senza l'inserimento delle batterie, Norris verrà aggredito alle spalle mentre sta guidando, lo psicologo, che cerca di studiare il fenomeno, verrà addirittura fulminato con le sue stesse armi del mestiere ('elettroshock'), l'aiutante di Norris, che pensa in termini grotteschi al pupazzo, verrà assalito e dovrà ricredersi. Il più risoluto tra tutti si dimostrerà proprio il piccolo Andy, il quale non deve attraversare l'effetto sorpresa perché è già disposto a credere all'assurdità della situazione: sarà lui, pur nella sua innocenza, a gettare il fiammifero nel camino con estremo disprezzo (risponderà alla bambola che gli ricorda il tormentone di 'Tipo bello', amici fino alla fine, che 'si è ormai giunti alla fine') per distruggere completamente il terribile bambolotto dandogli fuoco. Che poi il 'Tipo bello' debba essere distrutto non una, ma ben tre volte, fa parte della convenzione del genere horror, nel quale la sospensione della tensione è soltanto una pausa di un racconto pronto a prendere lo spettatore nuovamente 'a bruciapelo'. (G.F.)

*Big*, di Penny Marshall, USA 1988.

TRAMA Josh, tredici anni, ha un grande sogno: diventare grande per essere finalmente apprezzato dai compagni, notato dalle ragazze, considerato in casa. Una sera, in un angolo buio di un luna park, nota una strana macchina mangiasoldi che promette di esaudire i desideri. Infilta per curiosità qualche centesimo, la macchina – nonostante la spina elettrica sia staccata – si accende ed espelle un bigliettino in cui afferma di aver realizzato il sogno del ragazzo. Incredulo, Josh torna a casa e va a dormire, ma il giorno dopo si ritrova nel corpo di un trentenne. Impaurito per la nuova situazione, dopo essere scappato di casa per non farsi vedere dai genitori e aver chiesto aiuto all'amico del cuore Paul, Josh si mette alla ricerca della ditta che ha fabbricato la macchina magica, ubicata nella vicina New York. Qui la ricerca non

sembra andare a buon fine, ma in compenso Josh trova un lavoro come contabile in una ditta di giocattoli. La sua natura infantile non passa inosservata: il capo dell'azienda, colpito dai consigli commerciali azzeccati di Josh – l'unico che capisce con cosa vogliono giocare i bambini – decide di promuoverlo vicedirettore; Susan, una sua bella collega, colpita dalle maniere originali di Josh, si innamora di lui e instaura una tenera relazione d'amore. Ben presto però le troppe responsabilità, la nostalgia per la famiglia e le difficoltà nel comunicare con gli altri spingono Josh a rifiutare il nuovo stile di vita. Così, ritrovata la "macchina magica" abbandonata in un parco, il ragazzo esprime il suo secondo desiderio: tornare bambino.

**PRESENTAZIONE CRITICA** Il cinema statunitense ha spesso rappresentato il comune desiderio di diventare grandi se si è adolescenti o, in antitesi, di ritornare ragazzi se si è adulti. Obiettivo di titoli come *Tutto accadde un venerdì* (Mary Rodgers, 1977) è mostrare la difficoltà di vivere in ogni età, qualsiasi essa sia, perché ricca di insidie, difficoltà, paure. Eppure, se il sogno di tornare bambini per gli adulti è il risultato delle enormi pressioni che un uomo o una donna devono sostenere (la famiglia, i figli, il lavoro, la carriera, la vecchiaia dei genitori e così via) a conferma del frequente desiderio di fuga dei "grandi" da un mondo che li opprime, per gli adolescenti la voglia di crescere nasce per la ragione opposta, ovvero da un'esigenza di maggiore responsabilità, per non essere più emarginati, esclusi, allontanati dai luoghi delle decisioni, per diventare protagonisti della propria vita. Per questo motivo, film come *Big* di Penny Marshall o il coevo *Da grande* di Franco Amurri, che si soffermano sulla voglia degli adolescenti di crescere in fretta, pur nel loro carattere ludico e poco impegnato, appaiono interessanti esperimenti cinematografici: da una parte mettono in risalto un aspetto dell'adolescenza non sempre rappresentato (quello della capacità di prendere decisioni ed essere affidabili), dall'altra – inserendo un bambino in un contesto sociale "adulto" e facendolo scontrare con le sue contraddizioni – segnalano le peculiarità e i problemi delle diverse fasi della vita.

**IL RUOLO DEL MINORE E LA SUA RAPPRESENTAZIONE** La parte del film in cui Josh è bambino (le prime sequenze e l'ultima) è poco significativa: non vengono approfonditi i motivi per cui il ragazzo si sente emarginato (l'unico vero momento di esclusione avviene al luna park quando il gestore non lo fa salire su una giostra perché troppo piccolo), l'amicizia con Paul è appena abbozzata, la vita familiare viene lasciata sullo sfondo. È sufficiente stilizzare un profilo caratteriale alquanto elementare (bambino timido, grazioso, esterno a qualsiasi tipo di gruppo) per giustificare il passaggio di Josh da bambino ad adulto. Ciò che interessa la regista Penny Marshall, infatti, non è riflettere sui meccanismi di esclusione o di emarginazione che colpiscono i minori, quanto piuttosto mostrare l'innocenza e la purezza dell'infanzia rispetto ad una realtà – quella degli uffici, della carriera, dei soldi – completamente contaminata dal virus del denaro, incapace di guardarsi allo specchio e vedere le proprie deformità. Così, più che personaggi a tutto tondo, i protagonisti di *Big* appaiono come seguaci bidimensionali di due filosofie di vita contrapposte: da una parte c'è chi pensa solo al proprio conto in banca, che concepisce le relazioni sentimentali come quintessenza del proprio status sociale (Susan ha avuto storie solo con dirigenti e suoi superiori), che crede che ogni rapporto di amicizia o collaborazione con l'altro abbia sempre un secondo fine (si veda il personaggio di Billy, l'ex amante di Susan), che ha costruito un modo di comunicare criptico, fatto di continue allusioni, riferimenti, doppi sensi che non rendono mai chiaro il pensiero e permettono di cambiare all'occorrenza opinione (esemplare è la scena in cui Susan cerca di chiedere a Josh che "tipo" di relazione affettiva è la loro); dall'altra c'è chi ha l'obiettivo di divertirsi, non è arrivista né ha doppi fini, è trasparente, disinteressato al denaro, lineare nel linguaggio, nei pensieri, nei desideri (caratteristiche proprie non solo di Josh ma anche dell'amico Paul). La "partita" tra questi modelli di comportamento opposti si svolge, non a caso, all'interno di un'industria di giocattoli che nel mondo capitalista è prima di tutto uno strumento d'arricchimento personale e poi un luogo dove si esaudiscono i desideri dei più piccoli. Josh è il classico agente estraneo, il sassolino che inceppa l'ingranaggio ben oliato, palesandone i limiti. È questa la morale della favola: se si inserisce il "virus" dell'infanzia, della leggerezza e del gioco dentro un corpo

malato e assetato di denaro esso si propagherà velocemente costringendo alcuni anticorpi a lavorare per espellerlo (i colleghi di Josh) e infettando invece coloro che sono più ricettivi (l'anziano proprietario della compagnia, la bella e insoddisfatta Susan). Tuttavia lo stesso virus rischia, a sua volta, di essere debellato dagli anticorpi della società. Tale rischio è evidenziato dalla relazione tra Josh e Paul. All'inizio del film Paul protegge l'amico divenuto trentenne, lo aiuta nella ricerca di una casa a New York e di un lavoro (è, in definitiva, una sorta di fratello maggiore). Quando, però, Josh inizia a far carriera e gli impegni occupano tutta la sua giornata, Paul viene accolto con freddezza, ignorato o, peggio, accantonato. Josh, al contatto con il mondo adulto, perde in spensieratezza, senza tuttavia compiere un vero percorso di maturazione. Per questo motivo Josh, in un attimo di lucidità, decide autonomamente di rinunciare all'età adulta e alla fidanzata Susan per tornare bambino. Il finale è dunque molto più pessimistico del clone *Da grande* di Amurri: Susan non replica il gesto di Josh, ma resta adulta. Tra il mondo dei grandi e quello dei ragazzi – sembra suggerire il finale della pellicola – non c'è possibilità di dialogo e di integrazione, il sogno eretico di avvicinare queste due età non può che subire un doloroso scacco.

**RIFERIMENTI AD ALTRE PELLICOLE E SPUNTI DIDATTICI** Si è già fatto cenno alle pellicole che condividono con *Big* il soggetto o il modo di considerare i rapporti generazionali. In classe – specie in quelle della scuola primaria – il film potrebbe essere proiettato e analizzato per segnalare le diverse esigenze che spingono gli adulti e i bambini a non comunicare tra loro o per riflettere sul ruolo dell'amicizia e sulla difficoltà di mantenerla viva specie quando, come nel caso di Josh e Paul, grandi cambiamenti intervengono a scombussolare la vita delle persone. (M.D.G.)

*Il giardino di cemento*, di Andrew Birkin, Francia/Germania/Gran Bretagna, 1992.

**TRAMA** In una casa isolata nella periferia di Londra vive la famiglia del quindicenne Jack. Con lui ci sono il padre, che mira ad abbellire il giardino di casa con strutture e pavimentazioni di cemento, la madre, una sorella più grande (la diciassettenne Julie), una sorella più giovane di lui (l'undicenne Sue) e il piccolo Tom di otto anni. Jack è un adolescente che sta scoprendo il proprio corpo e la propria sessualità proprio quando i suoi genitori, uno dopo l'altro, trovano la morte. Il padre ha un malore mentre cura il giardino, mentre la madre spira, pochi mesi dopo il marito, per una malattia incurabile. Jack, Julie, Sue e Tom si ritrovano così da soli. Per paura di finire in un orfanotrofio, Jack e Julie decidono di nascondere la morte della madre, finendo per seppellirla sotto una coltre di cemento in cantina. La vita per i quattro ragazzini diventa una strana corsa verso il baratro. Jack si rifugia e si isola dagli altri, preferendo darsi a pratiche onaniste e rifiutandosi di lavarsi e curare il proprio corpo, Sue si nasconde in cantina e inizia a scrivere un diario vicino al cadavere della madre, Tom passa i pomeriggi travestendosi da donna, con l'aiuto delle sorelle e di un suo amichetto. Solo Julie sembra voler uscire dal guscio in cui è precipitata grazie alla relazione sentimentale con il trentenne Derek. Tuttavia l'intrusione dell'uomo nella loro vita invece che riportarli alla realtà finisce per isolarli completamente. Jack, infatti, fa di tutto per cacciarlo mentre Julie capisce, proprio grazie alla invadenza di Derek – che scopre il segreto della madre morta – che, per uscire da quella situazione, non le resta che iniziare una relazione erotica con il fratello. Il rapporto sessuale tra i due fratelli ricostituirà, per un istante, l'equilibrio rotto con la morte dei genitori. Le luci lampeggianti blu che entrano nella stanza da letto sembrano però suggerire l'arrivo imminente della polizia.

**PRESENTAZIONE CRITICA** Esistono situazioni e condizioni di vita dove ogni dettame morale svanisce nel nulla? Dove l'unica maniera per sopravvivere comporta l'infrazione degli elementari principi di etica civile? Dove la possibilità di sottrarsi dalle gabbie in cui l'uomo è prigioniero richiede l'immissione in territori di ambiguità e in 'zone d'ombra' dell'esistenza?

Andrew Birkin, ne *Il giardino di cemento*, vuole rispondere a questi ardui interrogativi che mettono in crisi la morale comune e la sua risposta è inevitabilmente positiva. Esistono, infatti, secondo lui, luoghi in cui i basilari precetti sociali perdono di senso, soprattutto quando gli

attori che agiscono in quell'ambiente sono adolescenti in formazione e quindi più liberi rispetto alle costrizioni della collettività o non ancora del tutto degli 'animali sociali'. Questi spazi hanno una caratteristica ben distinta: sono metaforicamente brulli e aridi, sono luoghi nei quali la crescita armonica dell'individuo non trova l'humus necessario per avviarsi e fiorire. La periferia nella quale è ambientata la storia di Jack è sia simbolicamente che realmente uno di questi luoghi: a differenza di un certo stereotipo della periferia londinese (quartieri popolari e popolati, case tutte uguali, insediamenti industriali), il regista colloca i protagonisti del suo racconto in un luogo isolato, vicino ad una discarica, colpito dall'arsura del sole e per questo brullo e avvizzito, dove nessun albero o vegetazione riesce a crescere. Il giardino di casa è inoltre completamente coperto – o bisognerebbe dire 'abbellito' – dal cemento che nasconde le poche avvisaglie di verde. L'interno della casa, nel suo disordinato e trasandato rovinarsi, assume il senso claustrofobico della prigione o del bunker. L'ambiente diventa pertanto la mera proiezione della condizione di vita dei personaggi, l'aridità dell'ambiente sembra entrare direttamente all'interno dei sentimenti e del modo di vivere dei quattro ragazzi. Nonostante l'asprezza dell'ambientazione filmica, tuttavia è totalmente assente qualsiasi giudizio morale nei confronti della vita di Jack e della sua famiglia. Birkin, con un piglio quasi etnografico, registra asetticamente e freddamente il quotidiano dei quattro ragazzi. Senza condanna e senza critica sociale, anzi con una sorta di tenera accondiscendenza verso i suoi giovani personaggi.

Plausibili, e per certi versi naturali e necessari, diventano i comportamenti asociali dei ragazzi. L'incesto di Jack e Julie, il travestitismo del piccolo Tom, il rapporto macabro con il cadavere della madre di Sue sono 'stratagemmi' per ritrovare un equilibrio che è venuto meno con la morte dei genitori e sono quindi comportamenti comprensibili. La ragazza, attraverso il proprio diario, tiene aggiornata la madre su quel che succede in famiglia, quasi come se si aspettasse che la donna potesse riprendere da un momento all'altro la gestione della casa. Tom si traveste non da una donna qualsiasi ma da Julie, chiedendo all'amico di interpretare di volta in volta Jack o Derek. In questo modo cerca di ricreare, nella finzione, un'armonia familiare che egli non trova più. La rappresentazione scenica, interpretata nel teatrino ricavato nella squallida catapecchia poco fuori casa, diventa, anzi, una sorta di doppio finzionale del film stesso: nello stesso modo in cui ciò che avviene al cinema, proprio per la natura riprodotiva della mezzo, può avvenire verosimilmente anche nella vita reale, pure ciò che succede in quel teatro (Tom e l'amico dormono insieme e si tengono per mano) può verificarsi all'interno del film e, di rimando, fuori della rappresentazione filmica. L'incesto tra i due fratelli appare così l'unica soluzione possibile per uscire da una situazione di oppressione e, proprio perché già inscenata da Tom e dall'amichetto, diventa 'ragionevole' anche nella realtà. Una verosimiglianza che non può non interrogare lo spettatore.

Tuttavia la ricostituzione del nucleo familiare, e questo è in buona fine il paradosso più grande che suggerisce (volutamente tra le righe) il film, è il tentativo di ricreare un modello di vita che si era dimostrato già fallimentare. Il padre, il vero artefice della cementificazione dell'esistenza dei figli, e la madre, ammalatasi di un male non dichiarato nel film e, per ciò stesso, immaginario (almeno nella mente dello spettatore), non sono stati capaci di mantenere in piedi il ménage familiare. L'unico modello a cui si possono ancorare i quattro fratelli sembra condurre dunque verso la morte e la dissoluzione del sé (d'altronde i lampeggianti della polizia suggeriscono la fine immediata della famiglia ricostituita). La vera trasgressione appare quindi la ricusazione di un modello da cui sembra però non esserci alternativa. (M.D.G.)

*Hook. Capitan Uncino*, di Steven Spielberg, USA, 1992.

TRAMA Peter Banning è un avvocato americano, sposato, padre di due figli che spesso trascura per seguire i suoi affari. Era un orfano inglese e solo grazie a Wendy Darling, nonna di sua moglie, poté essere adottato da una famiglia americana. In occasione di un viaggio a Londra per una visita a Wendy, Jack e Maggie, i due figlioletti di Peter, vengono rapiti da Capitan Uncino che, in tal modo, vuole attirare Peter Pan sull'isola-che-non-c'è per sfidarlo a duello. A questo

punto, Wendy è costretta a rivelare a Peter che proprio lui è l'eroe della celebre fiaba, diventato adulto perché stanco di veder invecchiare le persone che amava. Banning non crede a questa storia, fino all'apparizione di Campanellino, la fatina della fiaba che lo vide protagonista, che lo costringe a seguirla nell'isola-che-non-c'è. Qui Capitan Uncino stenta a credere che l'adulto timoroso e ingrassato che ha di fronte sia Peter Pan: in pochi giorni Banning dovrà recuperare la forma di un tempo, la capacità di volare e, soprattutto, la fiducia dei Bambini Perduti – la sua banda d'una volta – e quella di suo figlio Jack, che il perfido Uncino ha plagiato fino a farne un piccolo, cinico pirata. Ci riuscirà e, dopo aver sconfitto il suo avversario, tornerà con i suoi figli a casa dove sua moglie e Wendy li aspettano.

PRESENTAZIONE CRITICA Il cinema di Steven Spielberg non poteva, prima o poi, non rivolgersi alla fiaba che, più d'ogni altra, mette in evidenza il difficile rapporto esistente tra fanciullezza ed età adulta, ovvero *Peter Pan*. Il profondo legame esistente tra il regista statunitense e la fiaba creata dallo scrittore inglese J.M. Barrie è sicuramente dovuto anche alla trasposizione a cartoni animati creata da Walt Disney che, come ha dichiarato lo stesso Spielberg, è l'autore che più ha influenzato il suo cinema e che, forse, ha anche condizionato la sua vita proprio attraverso la favola dell'eterno bambino, con il quale il regista ha ammesso, in più di un'occasione, di identificarsi. Così, *Hook* rappresenta per Spielberg, più che la realizzazione di un progetto, la materializzazione del suo sogno di girare una sorta di seguito, con attori in carne e ossa, del cartone animato del 1953, attraverso il quale confermare quella visione dell'adolescenza come momento di perdita irreversibile delle illusioni infantili che tanto lo affascina. Peter Banning è ciò che di più lontano si possa immaginare dalla spensieratezza di Peter Pan: proprio lui che da giovane si batteva contro i pirati dell'isola-che-non-c'è, ora è diventato un "pirata" della finanza; proprio lui che volava senza bisogno delle ali adesso ha paura di prendere l'aereo. Ma, quando giunge con la sua famiglia sulla soglia dell'abitazione di Wendy, alla domanda dei figli se quella sia davvero la casa della fiaba di Peter Pan egli risponde con un "no" talmente netto da far sospettare che, sia pur a livello inconscio, qualcosa gli sia ancora rimasto dei ricordi d'infanzia. Così, se il rapimento dei bambini da parte di Uncino ci viene presentato come il ritorno del rimosso, come un richiamo verso un passato che difficilmente può tornare, da un punto di vista metaforico può essere interpretato come la richiesta da parte dei figli che i genitori prendano parte più attiva alla dimensione più giocosa e fantasiosa della loro esistenza, facendo magari appello a quei ricordi felici che hanno accompagnato la loro infanzia. Peter è, come tanti altri padri, poco attento alle esigenze dei suoi figli, ma il suo caso è più grave: lui è stato un orfano e, perciò, dovrebbe comprendere il bisogno d'affetto e di attenzione dei suoi bambini. Il personaggio di Uncino è, se guardato sotto quest'ottica, tutt'altro che negativo: il pirata è quella parte oscura e nascosta dell'animo del fanciullo capace di porre domande inquietanti, di arrivare a chiedersi se i genitori lo amino davvero e su come questo loro amore si debba manifestare (nel messaggio di sfida lasciato in casa di Wendy, Peter è invitato a recarsi sull'isola-che-non-c'è "su richiesta dei suoi figli"). Sono domande, in fondo, del tutto legittime, alle quali i genitori possono rispondere unicamente attraverso le loro azioni. Questo, Peter avrà occasione di impararlo nel corso della sua permanenza sull'isola-che-non-c'è e, soprattutto quando, dopo un lungo allenamento, proprio lui che ha paura degli aerei, tornerà a volare. Il tema del volo come momento di liberazione non solo dalla forza di gravità ma anche dai vincoli castranti della razionalità non è nuovo nei film di Steven Spielberg: basti pensare al volo delle biciclette nella sequenza finale di *E.T. L'extraterrestre*, alla passione per gli aerei di Jim in *L'impero del sole*, all'attrazione di Roy Neary per gli Ufo in *Incontri ravvicinati del terzo tipo*. Quest'ultimo, in particolare, sembra essere l'opposto speculare di Peter Banning: capace di giocare con i suoi bambini e di affermare che "*le favole aiutano a crescere*", Roy non smette mai di inseguire il richiamo del fantastico e del misterioso e riuscirà a coronare, infine, il suo sogno, salendo su un'astronave che lo farà viaggiare in una dimensione all'interno della quale non si invecchia. Spesso però accade che i sogni troppo a lungo coltivati, quando si avverano deludono: *Hook*, infatti, fu un fiasco al botteghino – in un tipo d'economia

cinematografica come quella creata da Spielberg i numeri hanno un'importanza fondamentale – e questo probabilmente perché, nella seconda parte del film, la tragedia dell'ex ragazzo che non poteva crescere e che, una volta cresciuto, ha dimenticato il suo passato ribelle, cede il passo ad un appello superficiale alla fantasia e all'immaginazione che finisce per tradursi soltanto in un accumulo più o meno disordinato di situazioni comiche. Lo spettro di quel cinema giocattolo con il quale troppo frettolosamente sono state archiviate le opere di Spielberg, questa volta si concretizza in una serie di scenografie che sembrano prese di peso da un parco a tema stile Disneyland. (F.C.)

*Creature del cielo*, di Peter Jackson, Germania/Nuova Zelanda, 1994.

TRAMA Siamo a Christchurch, in Nuova Zelanda, negli anni Cinquanta. Pauline, una quattordicenne timida e poco attraente, di estrazione piccolo borghese, diventa l'amica del cuore di Juliet che, al contrario, è estroversa, molto carina e ricca. In comune hanno un'infanzia segnata dalla malattia e dalla solitudine patita durante lunghe degenze in ospedale, nonché una fertile fantasia che ben presto prende la forma di un romanzo che le due ragazze decidono di scrivere a quattro mani. Le storie fantastiche inventate da Pauline e Juliet sono ambientate in un mondo popolato da principi e cavalieri che hanno i volti dei loro attori e cantanti preferiti e che, col passare del tempo, prendono a manifestarsi nella loro immaginazione sotto forma di allucinazioni. Dopo un lungo ricovero in ospedale di Juliet, malata di tubercolosi, le due famiglie, preoccupate per l'attaccamento morboso delle ragazze, decidono di separarle. Messa di fronte alla prospettiva di non rivedere più Juliet, Pauline decide di uccidere sua madre durante una scampagnata con la complicità dell'amica. Scoperte e condannate all'ergastolo, le due ragazze verranno liberate dopo sei anni di carcere a patto che non si rivedano mai più.

PRESENTAZIONE CRITICA Il film, tratto da una storia realmente accaduta rielaborando i diari e le lettere delle reali protagoniste, inizia con una sorta di documentario turistico che illustra la vita ordinata e serena di Christchurch, la località neozelandese che fa da scenario alla vicenda. Subito, tuttavia, le immagini contraddicono il quadro idilliaco – e sostanzialmente falso – poco prima delineato: le due protagoniste corrono a perdersi attraverso un bosco, coperte di sangue, in cerca d'aiuto (il film è un lungo flashback che ripercorre le fasi dell'amicizia di Juliet e Pauline partendo dagli istanti immediatamente successivi all'omicidio della madre) insegue dalla macchina da presa che traballa sul terreno sconnesso. Il film dichiara fin da quest'apertura una doppia natura, quello che sarà il suo registro più originale, ovvero il continuo alternarsi – e a tratti anche l'interagire – di due mondi opposti, inconciliabili: quello immaginario creato dalle due amiche per difendersi dalla banalità quotidiana e quello reale, mediocre e ostile ai voli della loro fantasia. La scuola è un universo puritano e limitato che tende ad annullare la fantasia delle protagoniste a dispetto della loro creatività: oltre a scrivere il loro romanzo, Juliet e Pauline disegnano e modellano con la creta i personaggi dell'universo fantastico cui hanno dato vita, senza che nessuno – amici, parenti, insegnanti – apprezzi i loro sforzi. Ma la forza delle due protagoniste sta proprio nel non cercare riconoscimenti esterni: se in un primo momento sognano di spedire il romanzo a un editore, successivamente la loro creazione assume i contorni dell'allucinazione pura, dunque autosufficiente, che non necessita di riconoscimenti esterni e che, anzi, sembra trarre maggior forza dalla capacità di respingere la realtà fuori dai propri confini. Le famiglie di Pauline e Juliet, pur se molto diverse, si dimostrano insensibili e ostili alla natura speciale del loro rapporto che, solo a uno sguardo superficiale può essere annoverato sotto l'etichetta dell'omosessualità. Se i genitori di Juliet riescono in un primo momento a incarnare, almeno parzialmente, quell'elevazione dalla mediocrità che le due amiche cercano – il padre è professore universitario, la madre consulente familiare – quelli di Pauline sono la personificazione della tranquillità piccolo-borghese tanto detestata. Così, se la decisione di uccidere la madre di Pauline, che potrebbe apparire immotivata da un punto di vista pratico, ha invece un profondo valore simbolico: le due ragazze decidono di distruggere un'immagine femminile che disprezzano, ovvero quella di una casalinga poco attraente e culturalmente limitata. L'universo fantastico

creato dalle protagoniste è l'opposto speculare di quello reale: qui, personaggi fuori del tempo che assumono le sembianze dei divi del cinema più amati o odiati (James Mason, Orson Welles) incarnano i loro desideri più reconditi e inconfessati. È un mondo in cui dominano passioni estreme, in cui ogni immagine può tramutarsi in incubo, molto più prossimo, insomma, a un film horror che a un romanzo rosa. Uno dei pregi maggiori del film, tuttavia, è quello di non aver voluto dare di Juliet e Pauline un ritratto stereotipato, di vittime della famiglia o della società: le due ragazze sono tutt'altro che simpatiche, si reputano intelligenti e sensibili al di sopra della media, disprezzano tutto e tutti e, dalle loro allucinazioni – in alcune sequenze i personaggi del loro mondo immaginario puniscono ferocemente coloro che le vorrebbero ricondurre sulla retta via – si capisce come agirebbero se solo ne avessero la possibilità.

Diretto splendidamente da Peter Jackson, enfant prodige del cinema neozelandese, *Creature del cielo* ha la capacità di rappresentare, grazie alla rinuncia a qualsiasi tentativo d'indagine sociale o psicologica, l'universo adolescenziale come pochi altri film. Grazie ad una regia spregiudicata e visionaria – per rappresentare Borovnia e i personaggi che la animano s'è fatto ricorso tanto alla tecnologia digitale quanto all'uso di scenografie reali e ad attori coperti di guaine di gomma per simulare la consistenza della creta – riesce a far entrare quasi fisicamente lo spettatore nel mondo fantastico e morboso di due ribelli ante-litteram. (F.C.)

*Jumanji*, di Joe Johnston, USA, 1995.

TRAMA Judy, quindici anni, e suo fratello Peter, dieci anni, orfani di entrambi i genitori, trovano nella soffitta della loro nuova casa uno strano gioco da tavolo, molto simile a un Monopoli esotico, chiamato *Jumanji*. Scoprono a proprie spese che, per magia, le "penitENZE" incontrate lungo il percorso si verificano realmente: si materializzano zanzare giganti, scimmie e addirittura un leone. Dall'altra dimensione ritorna anche David che, venticinque anni prima aveva iniziato a giocare in quella stessa casa la partita ripresa da Judy e Peter. David è ormai adulto e resta sorpreso nel vedere come, in seguito alla sua scomparsa (era stato inghiottito da *Jumanji* in seguito a una penitenza e ne poteva uscire solo grazie a una combinazione di fattori) tutto sia andato in rovina: i suoi genitori sono prematuramente morti, l'impresa di suo padre è fallita e, in seguito alla crisi, le strade della città sono popolate da barboni. David, i suoi due giovani amici e Sarah (la bambina, ora adulta, che aveva iniziato con lui la faticosa partita) dovranno faticare non poco per giungere al termine del gioco e ricacciare nell'altra dimensione tutto ciò che ne è uscito. Ritornati bambini e forti della loro esperienza, David e Sarah riusciranno a cambiare il proprio futuro e quello di Peter e Judy, evitando che i genitori di questi ultimi muoiano in un incidente stradale.

PRESENTAZIONE CRITICA Quella di David, il giovane protagonista di *Jumanji*, è una semplice fuga nel mondo della fantasia o il rifiuto (sia pure momentaneo) di un futuro incombente e delle responsabilità imposte dalla famiglia che gli impediscono di immaginarsi diverso da quello che gli altri vorrebbero che fosse? *Jumanji* è all'apparenza un film di pura e semplice evasione ma disseminato di una serie di indizi che autorizzano livelli di lettura diversi. Malgrado la presenza invadente degli effetti speciali, necessari per materializzare le catastrofi che si abbattano sui giocatori di *Jumanji*, la traccia narrativa iniziale con David ragazzino e i suoi problemi familiari è ben più che un semplice pretesto per avviare il racconto verso un improbabile mondo fantastico totalmente slegato dalla dimensione reale. Ben presto, infatti, si comprende come *Jumanji* sia, oltre che un'incredibile via di fuga dalla dura realtà (che, tuttavia, fa piombare i protagonisti in un universo ben più tremendo di quest'ultima), anche una sorta di ammonimento sul carattere didattico di qualsiasi gioco. Le penitENZE, infatti, sono molto più tremende di quello che si potrebbe immaginare: il gioco da tavolo apparentemente è poco più di un gioco dell'oca in versione esotica e, tuttavia, è anche una cosa tremendamente seria, che non si può prendere sottogamba. A parte il materializzarsi degli eventi catastrofici, vere e proprie "piaghe d'Egitto" che si abbattano sulla casa dei protagonisti, e di riflesso sull'intera città, ciò che colpisce maggiormente è il fatto che il gioco debba essere assolutamente portato a termine (al punto che David si ritrova a dover

concludere una partita iniziata venticinque anni prima per poter riconquistare il proprio passato), che non sia possibile interromperlo se non a rischio che tutto ciò che ne è uscito rimanga per sempre nel mondo reale. Il gioco, a ulteriore conferma di quanto possa essere tremendamente serio e impegnativo, non ammette che si bari: quando il piccolo Peter tenta maldestramente di totalizzare in maniera sleale un punteggio che consentirebbe di concludere la partita e ricacciare indietro le strane cose che Jumanji ha prodotto, patisce le conseguenze del suo gesto rischiando di trasformarsi per sempre in una scimmia. Tuttavia, ciò che colpisce maggiormente e che dà la possibilità di leggere nel film una critica (forse involontaria da parte degli stessi autori) nei confronti di determinate istituzioni sociali, è che al centro delle calamità scatenate da Jumanji ci sia sempre la casa di David. Essa è, fin da principio, luogo delle tensioni del ragazzino con la famiglia: con la sua austera imponenza è il simbolo di un futuro segnato da un passato che incombe (il padre vorrebbe mandarlo a studiare in un collegio che porta il loro nome perché tutti i membri maschi della famiglia hanno studiato lì). La casa, prima invasa da ogni sorta di animale esotico, poi avviluppata da un'enorme pianta carnivora, poi ancora devastata da una carica di rinoceronti impazziti, infine definitivamente distrutta da un monson prima e da un terremoto poi, diviene una metafora, neanche troppo velata, della difficoltà di tenere in piedi l'unità della famiglia (David è, in fondo, un orfano, così come lo sono i suoi due giovani amici Peter e Judy). Del resto, anche la cittadina in cui è ambientata la vicenda suggerisce una situazione di generale degrado della struttura sociale, distanziandosi dall'iconografia della provincia americana che solitamente fa da sfondo ai film di questo genere. In seguito alla scomparsa di David la fabbrica dei Parrish ha chiuso (suo padre ha venduto tutto nel tentativo di ritrovare il figlio misteriosamente scomparso) e la città è caduta in rovina: la presenza di barboni e alcolizzati per le strade stride parecchio con quello che dovrebbe essere il tono generale del film, ovvero semplicemente un'avventura fantastica. La scena che, tuttavia, richiama alla memoria scenari inquietanti è quella in cui l'intera popolazione della cittadina si dà impunemente a saccheggiare i negozi, del tutto incurante dei cataclismi che si scatenano tutt'intorno. Insomma, pur con un andamento leggermente macchinoso, qualche personaggio superfluo (Sarah, la zia di Peter e Judy) e un finale che rimette un po' troppo facilmente ogni cosa al suo posto, *Jumanji* si propone alla visione come un interessante *pastiche* capace di fondere suggestioni provenienti da altri film dello stesso genere (*Gremlins* di Joe Dante, *Ritorno al futuro* di Robert Zemeckis) e di far riflettere sugli archetipi dell'immaginario cinematografico statunitense. (F.C.)

*Toy story. Il mondo dei giocattoli*, di John Lasseter, USA, 1995

TRAMA Woody, un pupazzo a forma di cowboy, è il giocattolo preferito del piccolo Andy: Questa posizione privilegiata ne fa il leader indiscusso di tutti gli altri giochi del bambino che si affidano a lui per ogni decisione importante. Per il suo compleanno Andy riceve Buzz Lightyear, un nuovissimo pupazzo-astronauta che è convinto, a differenza di tutti gli altri giocattoli, di essere realmente giunto sulla Terra in missione da un altro pianeta. Ben presto Woody viene "rimpiazzato" da Buzz: nel tentativo di neutralizzare momentaneamente il rivale, il cowboy rischia di metterlo in serio pericolo facendolo cadere nel giardino di Syd, un coetaneo di Andy che si diverte sadicamente a danneggiare i giocattoli. Per i due pupazzi incominciano una serie di avventure rocambolesche: Woody, tentando di salvare Buzz, viene fatto prigioniero da Syd; per di più, il giorno seguente la famiglia di Andy si trasferirà in una nuova casa, ovviamente irraggiungibile per i due giocattoli smarriti. Nella comune difficoltà Buzz e Woody diventeranno grandi amici: il primo dovrà rassegnarsi ad ammettere la propria natura di giocattolo, il secondo imparerà che non occorre sempre primeggiare per essere felici; entrambi, dopo aver dato una lezione al pestifero Syd riusciranno in extremis a raggiungere Andy.

PRESENTAZIONE CRITICA *Toy Story* è il primo film di animazione realizzato interamente per mezzo di tecnologie digitali. Neanche uno dei fotogrammi che compongono i suoi ottanta minuti di durata è stato girato usando la macchina da presa e le tradizionali tecniche

cinematografiche: tutto (fondali disegnati, manichini, simulazioni di movimenti ottenute per mezzo di attori in carne ed ossa) è passato attraverso un'elaborazione o una rielaborazione digitale e, solo nell'ultimo stadio del lavoro, le immagini sono state riversate su pellicola per la proiezione in sala. In questo mondo virtuale concepito esclusivamente attraverso il computer, non è strano che i protagonisti della pellicola siano proprio dei giocattoli capaci di prendere vita quando gli esseri umani sono momentaneamente assenti. È una sorta di minuscola, comica e innocua rivolta degli oggetti, quella che prende vita a beneficio degli spettatori e all'insaputa dei personaggi umani dello schermo. Tuttavia, la vera e propria rivincita sugli esseri viventi, gli oggetti inanimati se la prendono soprattutto perché è proprio ai giocattoli (compresi quelli che non hanno caratteristiche antropomorfe come ad esempio Mr. Potato, il dinosauro, l'automobilina radiocomandata o il bassotto a molla), che gli autori del cartone animato hanno dedicato la maggiore cura nello studio dei dettagli e, soprattutto, dei movimenti. I giocattoli sono, insomma, dotati di un'anima che emerge essenzialmente attraverso un'espressività corporea articolata nei modi più diversi e originali, mentre i personaggi umani hanno più le sembianze di fantocci meccanici. Si tratta di un'inversione dei ruoli a prima vista paradossale ma perfettamente comprensibile (è molto più semplice rendere realistici i movimenti di un oggetto che quelli di un essere umano) e, in fondo, del tutto coerente con l'assunto tecnologico-estetico che sta alla base della pellicola. Tutto ciò, naturalmente, ha anche degli effetti sul piano del contenuto del film: se i "pupazzi" sono non solo i veri protagonisti del film su un piano meramente narrativo ma anche i detentori di una sorta di primato estetico (e, dunque, tecnologico), è proprio a loro e alle loro vicissitudini che viene demandato il contenuto "morale" della pellicola. Ciò avviene, naturalmente, a discapito degli umani, nella fattispecie dei due ragazzini comprimari dei pupazzi, che si dividono manicheisticamente i ruoli del "buono" e del "cattivo" contraddicendo, sul piano drammatico, il lavoro fatto dagli autori del cartoon per dotarli dal punto di vista percettivo di una sia pur imperfetta tridimensionalità. Ciò che accomuna i due piccoli protagonisti umani è proprio il rapporto con i giocattoli: pur terrorizzati dal sadismo di Syd (che, tuttavia, rappresenta un esempio estremo della curiosità dei bambini, sempre pronti a smontare il giocattolo per scoprirne il meccanismo) questi ultimi sono altrettanto intimoriti di fronte alla prospettiva di essere rimpiazzati all'arrivo di nuovi giocattoli tecnologici in casa di Andy. Tutto ciò contribuisce a rendere ancor più "umana" la condizione dei giocattoli, la cui esistenza è messa continuamente a repentaglio non solo dagli "esperimenti" del pestifero Syd ma anche dall'incostanza della curiosità di Andy. La storia narrata ruota, dunque, attorno alla nascita del legame d'amicizia tra i due pupazzi che, ovviamente, ha tutte le caratteristiche edificanti pretese dal tipo di pubblico cui si rivolge il film. Ciò, tuttavia, non impedisce che la pellicola contenga anche diversi momenti di grande ironia e un'allusione diretta alla storia del cinema americano proprio nei due personaggi principali. Il cowboy Woody e l'astronauta Buzz incarnano i due grandi generi d'avventura del cinema di ieri e di oggi, ovvero il western e la fantascienza, che nel corso dei decenni hanno avuto grande presa sull'immaginario infantile e non solo. I ripetuti tentativi compiuti da Woody per riportare Buzz alla sua reale dimensione di giocattolo sembrano un monito della "vecchia scuola" (il western) alla nuova (la fantascienza) a non prendersi troppo sul serio. Che questo discorso venga fatto proprio all'interno di un film che si avvale delle più moderne tecnologie per produrre immagini è quanto meno curioso. (F.C.)

*Missione da un altro pianeta*, di Martin Duffy, Irlanda, 1996.

TRAMA Il piccolo Harry Cronin, un bambino di nove anni, vive nell'Irlanda dei primi anni Sessanta con la madre vedova da cinque anni e con il fratello maggiore Paul. Harry è un grande appassionato di fantascienza e di Flash Gordon, i cui episodi vede al cinema puntualmente ogni settimana. La sua smodata passione gli consente anche di crearsi una sorta di realtà parallela a cui ricorre per preservarsi dalla noia e dalla solitudine cui lo costringe il suo carattere chiuso: Harry è infatti convinto di essere un abitante di Mercurio dotato di strabilianti poteri, stabilitosi sulla Terra soltanto

temporaneamente in attesa che i mercuriani lo vengano a prelevare e lo riportino sul pianeta d'origine. Nonostante la sua introversione, Harry conosce dopo una proiezione di Flash Gordon Sean, con il quale instaura un'amicizia che pare arenarsi quando, dopo un incidente, Harry si convince di aver ferito l'amico con una delle sue speciali armi. Il bambino cerca di fuggire per sottrarsi alla sanzione che pensa di meritare per la sua colpa, ma la ricomparsa di Sean lo tranquillizza. Ma Harry si mette nei guai perché, con un biglietto anonimo, minaccia di morte James, il bullo della classe, se non lascerà in pace Sean. Costretto dal sacerdote insegnante ad ammettere la sua colpa, Harry deve difendersi dal tentativo di pestaggio del prepotente compagno, al quale rifila un pugno in pieno volto per poi fuggire. Consapevole che la reazione sarà violenta, Harry si rifiuta di andare a scuola nei giorni seguenti fingendo una malattia, e a niente valgono i tentativi della madre e dello strampalato zio Tony di convincerlo ad uscire. Soltanto l'intervento del fratello Paul, che affronterà il bullo della classe minacciandolo a sua volta, permetterà a Harry di riprendere la sua normale vita, con la consapevolezza di poter contare anche sul fratello, dal quale, in precedenza si sentiva molto distante.

**PRESENTAZIONE CRITICA** Un bambino di nove anni. Un vuoto da colmare dopo la morte del padre avvenuta cinque anni prima. Una madre apprensiva con piccole e fastidiose manie. Un fratello più grande che appare un estraneo. Altri due fratelli che si sono trasferiti in Inghilterra. Uno zio strampalato che ama la birra e si esprime soltanto tramite mediocri battute di spirito. Una classe scolastica con cui non c'è alcun rapporto se non minacce e aggressività. Un insegnante severo che pensa che l'educazione migliore scaturisca dal terrorizzare gli allievi. Questo è lo scenario in cui si trova a vivere Harry, timido fanciullo costretto dalla madre ad andare al cimitero e parlare con il padre defunto, dal prete-maestro a non distrarsi per non incorrere nelle sue violente ire, dal compagno bullo a non sgarrare per non ricevere come rimostranza una dose eccessiva di botte. Normale che Harry si ripieghi su se stesso e su un mondo fantastico che arriva addirittura a vedere e a credere reale. Harry è l'alieno, nella doppia accezione che deriva dal latino *alius*, 'altro': Harry rappresenta l'alterità rispetto al mondo in cui si trova a vivere, ma anche in relazione alla favola che si inventa per riempire quel profondo vuoto che lo attanaglia e che non gli permette di condurre un'esistenza normale in un mondo normale, con le sue insidie, la sua aggressività, le sue dosi di inevitabili cattiveria ed indifferenza. E così Harry 'l'alieno' si convince di essere un mercuriano per poter sfuggire ad una realtà in cui non si riconosce e che, in modo altrettanto certo, non lo riconosce a sua volta. Nell'indifferenza globale dell'uscita dal cinema dopo aver trepidato, sofferto ed infine esultato per Flash Gordon, l'idolo generalizzato di tutta una generazione, Harry non divide la sua gioia con nessuno dei suoi coetanei, ma la introietta nel suo mondo fantastico, la tiene per sé, quasi fosse una vergogna, quasi nessun altro capisse perché completamente diverso da lui che è 'l'altro'. Ma un ragazzino lo guarda e finge di sparargli un colpo con un'ipotetica pistola laser. Attimo di sorpresa, di piacevole perplessità, poi Harry risponde all'ideale fuoco: ha scoperto di avere un amico, uno che, come lui, non ha solo visto Flash Gordon, ma lo ha vissuto e capito ed è dotato di quell'affinità della quale sono sprovvisti tutti gli altri. Sean si pone subito come l'ideale: è intelligente, crede alla favola dei mercuriani, e poi ha una famiglia perfetta, con il padre affettuoso, la madre bella e premurosa, la sorella tenera e ornamentale (ed infatti Harry, nella sua gita a casa di Sean, vede tutto attraverso un filtro edulcorato, sottolineato filmicamente da Martin Duffy attraverso una fotografia in cui i colori chiari sono resi abbaglianti e tutto è restituito al ralenti, quasi fosse una sorta di 'sacra famiglia' alla quale guardare con rispettosa ammirazione). Si svela così anche il vuoto che Harry sente di dover colmare con i mercuriani, quelli che considera come la sua vera famiglia, in grado di difenderlo in qualunque occasione, anche quando James, il compagno che lo minaccia, promette di pestarlo per bene (ed infatti Harry immagina la situazione del pestaggio come il momento in cui i mercuriani sbarcano sulla Terra in suo soccorso, punendo il malcapitato bullo per il suo ardire). Ma la realtà è differente, e pur crogiolandosi nell'illusione, Harry sa bene che l'andare a scuola può risultare estremamente pericoloso. Giunti alla fine dell'illusione di essere un abitante di Mercurio ad Harry non

rimane assolutamente più niente, nemmeno l'amicizia con Sean – che infatti rifiuta decisamente di vedere. Il bambino continua a ripetere che l'andare a scuola rappresenterebbe la sua morte, lasciando intravedere un significato duplice, di cui uno manifesto – la punizione che James intende fornirgli per il colpo a bruciapelo ricevuto - ed uno latente e simbolico, ovvero il riconoscere l'inconsistenza del mondo fittizio creatosi, dato che i mercuriani non potranno mai intervenire in suo soccorso. Non rimane che la dura realtà, la quale può dimostrarsi più dolce e avvolgente del candore immaginario ed ingannevole dell'alienazione: Sean racconta l'accaduto alla famiglia e Paul, il fratello con cui non ha mai legato a causa della differenza d'età (sin dall'inizio i due vengono mostrati materialmente su livelli differenti: il bambino nella sua stanza ad aspettare il passaggio dei mercuriani nel cielo, Paul al piano di sotto a ballare con una scopa "Atlantis" degli Shadows), difendendolo, si dimostra quella figura di padre che Harry non aveva mai chiesto, ma di cui aveva un irresistibile bisogno. (G.F.)

*Small soldiers*, di Joe Dante, USA, 1998

**TRAMA** Un'industria produttrice di armi, in seguito all'acquisizione di una fabbrica di giocattoli, decide di commercializzare una nuova serie di pupazzi: i Gorgonauti, mostri creati alieni dall'animo nobile, e i Commando Elite, dei Rambo in miniatura che devono dare la caccia ai primi. In entrambe le serie di giocattoli vengono inseriti dei microchip in grado di animarli ma che si rivelano troppo potenti per essere controllati. Prima del lancio promozionale, alcune scatole del nuovo prodotto finiscono nelle mani del giovane Alan (figlio del proprietario di un negozio di giocattoli) che decide di venderle per risollevare i magri bilanci della famiglia. Durante la notte, tuttavia, i Commando Elite si destano dalle loro scatole e incominciano l'implacabile ricerca della serie rivale. I fuggitivi, sempre con i Commando Elite alle calcagna, si nascono a casa di Alan che, insieme all'amica Christie, viene subito considerato alleato del nemico da abbattere. Inizia così un paradossale assedio, con i Commando Elite che si alleano con le Barbie di Christie, e i Gorgonauti e i due ragazzini che si difendono per non soccombere. La battaglia finale vedrà soccombere i Commando grazie a uno stratagemma di Alan, e i Gorgonauti potranno salpare alla ricerca di qualcosa di simile al proprio pianeta Gorgon.

**PRESENTAZIONE CRITICA** Il cinema statunitense degli anni Ottanta e Novanta ha spesso avuto per protagonisti adolescenti intraprendenti, a volte decisamente spregiudicati, che tentano di portare un soffio di novità nella vita sonnolenta della provincia in cui vivono e, allo stesso tempo, di riacquistare la stima dei propri genitori. Se all'intraprendenza e alla capacità inventiva del protagonista si sovrappone l'intervento della tecnologia, e se questa, per di più, è prodotta direttamente dall'industria militare, il risultato sarà disastroso. È uno schema divenuto ormai un classico nel cinema americano, quello del confronto degli adolescenti con le nuove tecnologie, e Joe Dante non fa che ripetere in piccolo (neutralizzandolo dal punto di vista dei riferimenti diretti con la realtà ma caricandolo di significati metaforici decisamente interessanti) il modello proposto quindici anni prima da John Badham in *Wargames – Giochi di guerra*: un adolescente vivace che ha problemi con la scuola, una sua coetanea della quale si innamora e sulla quale vuole far colpo, il pericolo di una catastrofe (più o meno grande) provocata dall'accoppiata armi/tecnologia informatica. Il merito di *Small Soldiers*, tuttavia, consiste proprio nel non voler trasmettere grandi messaggi, tranne che nel suo *incipit*, che rimane forse il momento più inquietante di tutto il film: uno spot televisivo che decanta i benefici influssi dell'introduzione nella vita domestica della tecnologia militare. Se, infatti, nel film del 1983 di Badham il giovane protagonista riusciva a introdursi nel sistema di difesa degli Stati Uniti a prezzo di nottate insonni e correndo seri rischi, in quello di Dante la tecnologia militare, che entra nella vita quotidiana proprio a iniziare dai giocattoli, si offre al pubblico a prezzi concorrenziali. Così, la vocazione didattica dei pupazzi ideati dai creativi della fabbrica di giocattoli passa in secondo piano a vantaggio di una violenza tesa a eliminare il diverso (i Gorgonauti dall'aspetto mostruoso ma, in realtà, poetici e di animo nobile). Tuttavia, alla base dell'operazione non c'è nessun fine nascosto (non c'è la premeditazione del complotto, tema caro al

cinema statunitense) ma, più semplicemente e banalmente, soltanto una gran voglia di fare soldi: a combinare il pasticcio è infatti un addetto al marketing che decide di installare nei giocattoli un microprocessore molto (anzi, troppo) avanzato, in grado di dotarli di intelligenza artificiale. Peccato che quest'intelligenza sia messa al servizio di pupazzi che si rifanno alla più bieca iconografia militare statunitense: a parte i riferimenti più immediati a *Rambo* (Ted Kotcheff, 1982), sicuramente degna di nota, per la sua inquietante ironia è la sequenza che cita direttamente il film *Patton, generale d'acciaio* (Franklin J. Schaffner, 1970), con Chip Hazard, il comandante dei soldatini, che pronuncia il suo discorso alle truppe davanti a una gigantesca bandiera a stelle e strisce sulle note sinistre della colonna sonora di quel film.

Il dato più allarmante, tuttavia, è che per tutta la durata della pellicola non vediamo mai i bambini, destinatari primi dei balocchi tecnologici, giocare con i soldatini: i giocattoli, cioè, non solo sono privi di quella funzione didattica che in teoria dovrebbe essere loro propria, ma divengono autosufficienti. Sottratti alla loro vocazione ludica i piccoli automi sono "macchine celibi", del tutto autonome, che non entrano mai in contatto con coloro cui sono destinati. Anche il film risente di questa scissione: l'interesse dello spettatore (adulto o bambino che sia) si concentra quasi esclusivamente sui soldatini che rubano letteralmente la scena agli umani anche perché questi ultimi sono decisamente troppo normali e delineati da un lavoro di sceneggiatura poco convincente (Alan, ad esempio, ci viene descritto come un piccolo teppista ma non lo vediamo mai all'opera). La penultima sequenza ci conferma la sostanziale "amoralità" della storia narrata (anche Irwin, il padre idealista del ragazzino, cede di fronte a un lauto assegno staccato dal dirigente dell'azienda produttrice dei giocattoli per mettere a tacere ogni polemica) che è la medesima alla base dell'operazione *Small Soldiers*: i pupazzi, per la cui progettazione grafica sono state investite ingenti somme dalla casa di produzione, sono stati realmente immessi sul mercato statunitense (privi, ovviamente, del micidiale microchip!). La vendita di questi giocattoli ha confermato, se mai ce ne fosse stato bisogno, quanto sia violenta e a sua volta amorale l'immaginazione dei bambini: i soldatini della serie Commando Elite sono andati a ruba, i simpatici Gorgonauti, invece, sono rimasti sugli scaffali, e questo con buona pace di educatori e psicologi. (F.C.)

*La vita è bella*, di Roberto Benigni, Italia, 1998.

**TRAMA** Italia, anni Trenta. Guido è un giovanotto allegro e un po' strambo che arriva in città con l'intenzione di aprire una libreria. Trova lavoro come cameriere in un grande albergo e, tuttavia, corteggia Dora, una ragazza altolocata che è promessa in moglie a un funzionario fascista. Grazie alla sua irruente e contagiosa allegria riesce a far breccia nel cuore della donna che, in barba al conformismo che la circonda, decide di sposarlo: dalla loro unione nasce Giosuè. Nonostante la pesante atmosfera causata dalla guerra e dalle persecuzioni razziali, la famiglia vive, per i primi anni, in un clima di serenità e spensieratezza, ma Guido, a causa delle proprie origini ebreo, viene deportato insieme al figlioletto in un campo di concentramento nazista. Dora, nonostante sia ariana, chiede ed ottiene di seguirli nel loro orribile destino. Guido dovrà ricorrere a mille stratagemmi e trovate fantastiche per convincere Giosuè che la tremenda realtà che stanno vivendo sia un grande gioco collettivo. Grazie a lui il bambino riuscirà ad attraversare gli orrori della guerra sorridendo e, infine, a ricongiungersi alla madre.

**PRESENTAZIONE CRITICA** L'esperienza della guerra, di per sé devastante per chiunque, nel caso dei bambini ha l'ulteriore effetto di privare proprio chi avrebbe più diritto a vivere ingenuamente la propria età di qualsiasi illusione, della fiducia nel domani, della capacità di immaginare a causa dell'aver troppo visto e subito. È questo sicuramente uno tra i crimini più efferati che possano esistere poiché ha l'effetto di protrarsi nel tempo, di continuare anche all'indomani della fine delle guerre, quando le ferite materiali da esse prodotte sono ormai rimarginate. Se, infatti, un adulto può farsi una ragione, comprendere le cause storiche e politiche di una guerra o di un genocidio e, comunque, continuare a sperare e a proiettare nel futuro

le proprie aspettative nei confronti della vita, un bambino riesce solo a vivere il presente.

È proprio questa la logica che sembra governare il comportamento di Guido nei confronti del piccolo Giosuè: investire di segno la realtà e, come spesso accade nella miglior tradizione comica, negare anche le apparenze più evidenti per trasformarle nel loro opposto. L'aberrante universo concentrationario del campo di sterminio, al contrario di quanto ci si potrebbe aspettare, gioca a favore del protagonista: la realtà è già così deformata e talmente assurda che a Guido basta poco per renderla credibile, in quanto gioco, agli occhi di Giosuè. Come in un gioco, infatti, ci sono una serie di prove da superare, e quanto più queste sono massacranti tanto più rendono credibile la prospettiva di un premio enorme come il carro armato promesso dal padre al figlioletto in caso di vittoria. I nazisti, inflessibili e brutali fino all'inverosimile, sono la caricatura di se stessi, come già lo era Hitler durante i propri comizi che quasi prefiguravano l'esilarante imitazione che ne avrebbe dato Chaplin in *Il grande dittatore*. La progressiva scomparsa dei compagni di camerata (mandati alle camere a gas perché ormai troppo deboli per lavorare) diventa, agli occhi del bambino, un'espulsione dal gioco per squalifica. Anche la più orribile tra le realtà del campo di concentramento diviene, nelle mani di Guido, un'ulteriore possibilità di smentita dell'ineluttabile destino cui, prima o poi, tutti i prigionieri vanno incontro: quando Giosuè viene a sapere dagli altri bambini reclusi che la loro fine è quella di essere trasformati in bottoni e saponette, suo padre ha gioco facile nel mostrargli come ciò sia assurdo. Già nella prima parte del film, vediamo Guido operare alcuni ribaltamenti comici della realtà per conquistare Dora: aiutato da una buona dose di fortuna e da altrettanta faccia tosta, egli riesce a tramutare la realtà in sogno, realizzando 'magicamente' qualsiasi desiderio della donna. È forse proprio questa infinita fiducia nel futuro (sia quello prossimo, governato dal casuale mescolarsi dei piccoli accadimenti, sia quello anteriore, dominato da eventi di portata storica) che offre al protagonista la possibilità, nonostante tutto, di preservare l'infanzia di suo figlio dagli orrori della guerra, di vedere in lui il proprio futuro oltre la morte.

Alla sua uscita, *La vita è bella* fu al centro di una serie di polemiche sulla reale possibilità di affrontare il tema dei campi di sterminio nazisti per mezzo di un film che facesse del ribaltamento comico di situazioni tragiche la chiave di volta della sua struttura narrativa. Ciò che pochi compresero è che Benigni riesce a instaurare con lo spettatore una vera e propria sfida: dispiegando la propria abilità attraverso una serie di gag come sempre esilaranti, il comico toscano rende ancor più evidente l'orrore dei campi di concentramento, impedendoci, tranne che nelle ultime sequenze, di abbandonarci ad una liberatoria catarsi, forse anche facendo leva sui nostri sensi di colpa. (F.C.)

*Cielo d'ottobre*, di Joe Johnston, USA, 1999.

**TRAMA** Coalwood, West Virginia, 1957. Dopo il lancio in orbita dello Sputnik sovietico, Homer Hickam, figlio del locale capo miniera John, decide con l'aiuto di due amici, Roy Lee e O'Dell, di costruire un razzo che riesca a volare oltre l'atmosfera terrestre. Nonostante l'aiuto di Quentin, il seccione della classe, i primi tentativi dei quattro appaiono disastrosi. Oltretutto, il padre di Homer non gradisce che il figlio non persegua degli obiettivi pratici e cerca di contrastarlo nelle sue ricerche. John Hickam, infatti, è più interessato alla carriera da giocatore di football del figlio maggiore Jim che a quelli che reputa dei deliri adolescenziali da parte di Homer. L'unica persona che appoggia gli esperimenti è la loro insegnante Miss Riley. Ad un certo punto interviene anche la polizia che accusa Homer e Co. di essere i responsabili di un incendio. Secondo le autorità, un razzo partito dal loro laboratorio è caduto in un bosco vicino. Intanto John, per salvare un suo collega minatore, si ferisce gravemente e Homer si vede costretto ad assumersi nuove responsabilità: per far sì che il fratello Jim non abbandoni la brillante carriera sportiva intrapresa, decide di lasciare la scuola e sostituire il padre nel lavoro in miniera. Parallelemente, però, riesce a dimostrare la falsità delle accuse ricevute dalla polizia e ad essere rivalutato dal preside Turner. Costui non solo lo obbliga a tornare a scuola, ma lo iscrive, insieme ai suoi amici, ad un prestigioso concorso scientifico scolastico che Homer

vincerà. La vittoria serve per dare un po' di gioia anche a chi circonda il ragazzo: a Miss Riley, bloccata a letto dal morbo di Hodgkin, a causa del quale morirà; al padre di Homer che partecipa simbolicamente alla gara accendendo la miccia che fa partire il razzo.

**PRESENTAZIONE CRITICA** "Sebbene la storia vera cui *October Sky* è ispirato sia decisamente americana, quello di inseguire un sogno a tutti i costi è un tema universale. Ho voluto fare quel tipo di film – raro oggi a Hollywood – che parla di emozioni con onestà, e raccontare questa storia straordinaria con uno stile semplice, fedele ai personaggi, al loro ambiente e al loro modo di vivere". Così nel catalogo della Mostra del Cinema di Venezia del 1999 Joe Johnston spiegava il suo film *October Sky*, una storia che racconta di un sogno adolescenziale destinato a diventare una splendida realtà, ma anche una vicenda che narra di un tentativo coraggioso di affrancamento da una tendenza frustrante e in qualche modo annichilente. Coalwood, West Virginia, inizia tutto dal 5 ottobre 1957. Il giorno prima i sovietici hanno lanciato in orbita il primo satellite artificiale, lo Sputnik. Inevitabile l'impatto sull'immaginario collettivo, soprattutto su quello adolescenziale. Ma la tendenza verso l'alto dei cieli, la volontà di oltrepassare quei limiti imposta da una rassegnazione generalizzata (un collega del padre dice a Homer che fare i minatori a Coalwood 'è come per una zecca stare sul cane'), si scontra con la mentalità di un paese che si esalta soltanto per le imprese sportive e per atti di eroismo quotidiano (le imprese di John Hickam, sempre pronto a correre in aiuto di qualche suo sfortunato collega). *October Sky* basa tutto il suo significato sulla dialettica tra basso e alto, tra viscere della terra e spazio in cui prima un satellite poi un razzo si librano senza limiti, tra concretezza quotidiana e sogno da inseguire strenuamente, tra rassegnazione scorata e volontà di evadere da un mondo che non valorizza il talento e la disposizione, ma li placa e li inibisce. Da una parte John Hickam, il caposquadra della miniera, uomo pragmatico e disincantato, dall'altra il figlio Homer, un adolescente con i suoi sogni, pronto a lottare con tutte le sue forze per raggiungere l'obiettivo che si è prefisso e che condivide con altri tre coetanei disposti alla speranza in un domani differente dal lavoro in miniera (e le didascalie finali informano lo spettatore che tutti e quattro i ragazzi si laureeranno in ingegneria e lasceranno la povera città natale). Il razzo che vola nello spazio come metafora dell'apertura delle prospettive umane, aldilà della squallida e monotona vita di provincia che annulla e stempra. Homer e i suoi amici (Quentin, Roy Lee e O'Dell) hanno tutti dei problemi familiari che li condizionano: Quentin vive in una stanzetta angusta insieme ai suoi fratelli, Roy Lee subisce le angherie di un patrigno ubriaco e violento, O'Dell è orfano di padre e lo stesso Homer viene considerato da John come una sorta di sognatore inguaribile da ignorare finché non tornerà in sé. Solo l'insegnante spinge i quattro ragazzi ad andare avanti. Lei, la sfortunata Miss Riley, è l'unica a difendere a spada tratta il sogno dei suoi allievi al punto da andare contro le perplessità del preside Turner e della polizia locale. Miss Riley è l'immagine di chi rimane ancorato alla dimensione del sogno con le unghie: condannata da un male incurabile (il morbo di Hodgkin da cui è affetta è una sorta di tumore linfatico che si manifesta con la tumefazione delle ghiandole), la donna resisterà fino alla proclamazione della vittoria dei quattro scienziati in erba nel concorso scolastico per il quale li ha sempre incoraggiati. Il suo tentativo di educare i giovani all'inventiva e a non accettare la vuota ripetizione di una vita sempre uguale a se stessa di generazione in generazione giungerà al successo proprio in prossimità del trapasso. Se il padre di Homer, con il suo infastidito disinteresse nei confronti dell'attività del figlio, rappresenta la mentalità conservatrice delle vecchie generazioni, e Miss Riley è immagine della spinta concreta al miglioramento, lo scienziato Von Braun – a cui Homer scrive assiduamente per aggiornarlo sui suoi esperimenti e dal quale riceve, come stimolo a continuare, la sua foto – diventa il nume tutelare, un padre putativo. Tuttavia, quando l'uomo si presenta al concorso, Homer non lo riconosce. A quel punto però l'evento non è così importante, anzi per certi versi è paradigmatico, perché la vera consacrazione che il ragazzo cercava era quella del padre. Quando John, accendendo il razzo durante la dimostrazione, gliela dà, egli potrà dire finalmente di essere riuscito a costruire una relazione con il padre basata sulla fiducia reciproca. Non bisogna avere grande fiducia per pensare che un razzo possa viaggiare nello spazio? (G.F.)

*La coppa*, di Khyentse Norbu, Australia, Bhutan, Gran Bretagna, 1999

**TRAMA** In un monastero buddhista situato nel nord dell'India il giovane monaco Orgyen alterna alle preghiere e agli obblighi monastici una passione sviscerata per il calcio. Proprio nei giorni in cui si gioca la fase finale del Campionato del mondo, giungono al monastero dal Tibet due novizi che fraternizzano subito con Orgyen, facendosi coinvolgere dal suo entusiasmo per le partite. Durante la notte i ragazzi, guidati da Orgyen, sgattaiolano fuori dal monastero per recarsi in un bar dove è possibile assistere alle partite. Tornati al monastero vengono scoperti da Geko, il loro maestro, che riferisce l'accaduto all'anziano abate. Per evitare altre fughe notturne, i due monaci decidono di concedere ai giovani il permesso di affittare un televisore. Orgyen si dà da fare per raccogliere il denaro necessario per l'affitto dell'apparecchio ma, quando si accorge che i soldi non bastano, chiede a uno dei nuovi arrivati di impegnare un orologio donatogli dalla madre. Mentre assiste alla partita, Orgyen, che ha capito di aver procurato un dispiacere al suo compagno, si affretta a trovare il denaro necessario a riscattare il pegno. Geko lo rassicura: penserà il convento a pagare il suo piccolo debito.

**PRESENTAZIONE CRITICA** Cinema e sport sono due attività ricreative che la religione cattolica ha da tempo imparato a utilizzare per attirare a sé i giovani: un campo da calcio dietro la parrocchia, magari in terra battuta, e il cineforum allestito alla meglio in sagrestia si sono dimostrati, nel corso degli anni, molto più efficaci di tante prediche. Più difficile è immaginare quale possa essere l'impatto provocato dal Campionato mondiale di calcio sull'immaginario di un gruppo di giovanissimi monaci buddhisti esiliati in India. Decisamente insolito è scoprire, poi, quanto sia potente il richiamo esercitato dai miti calcistici che riempiono gli stadi in Occidente anche su chi ha fatto dell'ascesi una scelta di vita. Non è certamente un caso che, per il primo film interamente girato in lingua tibetana, per di più da un monaco buddhista, sia stata scelta una prospettiva tanto particolare: l'obiettivo del film è, infatti, quello di demistificare una certa concezione occidentale della religione buddhista. Dovuta per larga parte a un immaginario (creato soprattutto dal cinema) che dipende da una serie di luoghi comuni dovuti alla distanza geografica, ma anche da una concezione tendente a banalizzare le culture troppo diverse dalla nostra per semplice comodità, la visione occidentale del buddhismo come pratica volta a isolare l'individuo dal mondo, come forma di asceti mistica basata sulla rinuncia a qualsiasi piacere o svago terreno, deve essere completamente riveduta. L'approccio scelto da Khyentse Norbu potrebbe sembrare il meno originale tra quelli possibili: anche per i due film occidentali che hanno in massima parte contribuito a informare il pubblico cinematografico su questa cultura (Piccolo Buddha di Bernardo Bertolucci e Kundun di Martin Scorsese) fu scelto, infatti, uno sguardo ad altezza di bambino. E tuttavia non è così: è proprio la prosaicità della passione dei piccoli monaci, l'apparente estraneità del calcio al loro mondo semplice e rarefatto, a esaltare ancora meglio quello che, probabilmente, è uno dei pregi più grandi di questa dottrina: la tolleranza. Alla trasgressione della regola da parte dei giovani monaci, l'abate risponde nella maniera più razionale ed equilibrata possibile, ovvero concedendo il permesso a tutti i monaci di assistere alla finale del campionato. Quella che in un contesto culturale diverso (il nostro) sarebbe stata un'occasione di conflitto, qui si risolve in un onorevole compromesso tra fede e tifo calcistico che rende merito tanto alla bonaria comprensione degli adulti quanto all'intelligenza caparbia dei giovani. Nessuno stupore, dunque, nel constatare che la passione del piccolo Orgyen, per quanto coinvolgente, non lo renda cieco: il ragazzino comprende di aver chiesto al suo compagno un sacrificio troppo grande e, senza aspettare che la partita termini, si dà da fare per porvi rimedio. Il film, insomma, è costellato di scene, situazioni, piccoli particolari che rimescolano la nostra visione tradizionale sul buddhismo e ci inducono a tentare un approccio nuovo con quella cultura. Un'inquadratura, in particolare, appare emblematica: quella in cui sul fondo di una tazza di tè sollevata da un giovane monaco appare una svastica, un simbolo che, ben prima di divenire l'emblema del nazismo, da sempre rappresenta in Oriente il movimento cosmico. Un piccolo messaggio 'subliminale' che spiazza e al tempo stesso

ricollocare la coscienza che lo spettatore ha dell'Oriente e, forse, anche di se stesso e della propria cultura. Malgrado il tono leggero del film, Norbu (già consulente religioso di Bertolucci per *Piccolo Buddha*) riesce anche a ricordarci, attraverso brevi ma significativi accenni, il dramma del Tibet occupato dalla Cina, i problemi della convivenza dei monaci esiliati con la popolazione indiana, la necessità per chi non ha più una patria di mantenere i contatti con il resto del mondo, di sentirsi parte forse anche grazie alla passione per lo sport. (F.C.)

*L'estate di Kikujiro*, di Takeshi Kitano, Giappone, 1999.

TRAMA Masao, un bambino di nove anni che vive con la nonna vorrebbe andare a cercare la mamma che è lontana per lavoro. È estate, le scuole sono finite e tutti i compagni sono andati in vacanza. Quando Masao decide di scappare per andare dalla mamma nella lontana Toyoashi, una vicina di casa lo trova e chiede al marito, Kikujiro, uno yakuza maldestro e attaccabrighe, di accompagnarlo dalla madre. L'uomo però, invece di spendere i soldi per i mezzi pubblici, li usa per giocare alle corse, perdendoli tutti. Solo quando un pedofilo cerca di adescare Masao, i due iniziano il vero viaggio fatto di autostop, incontri strani (un punk, un vecchio alla fermata del bus, un poeta, due motociclisti dark), soste in lussuosi alberghi e piccoli furti per raggranellare qualche soldo. Quando arrivati a Toyoashi, Masao scopre che la madre ha un'altra famiglia e capisce la sua realtà di orfano, Kikujiro prova di tutto per farlo ridere. Gli regala un campanellino di vetro (dicendo che era stata la mamma a donarlo a lui), lo porta al luna-park e infine in campeggio dove ai due si aggregano anche i motociclisti dark e il poeta. In una gara di gag esilaranti, l'una più surreale e divertente dell'altra, i quattro uomini riusciranno a portare il sorriso al bambino che quando tornerà dalla nonna avrà la certezza di aver passato, come Kikujiro, un'estate indimenticabile, nel bene e nel male.

PRESENTAZIONE CRITICA Takeshi Kitano, scrittore, autore e attore televisivo, comico, pittore dilettante e soprattutto uno dei registi più italiani. Tale amarezza si manifesta accompagnata, in più, da una sottile ferocia che avviene nel fuori campo (la violenza dell'assenza dei genitori per entrambi i protagonisti; la miseria della vita di tutti i giorni, che non è mostrata, ma che si staglia nello sfondo della storia; la crudeltà dei rapporti umani, l'ipocrisia), caricata di una vena emozionale ben più marcata che in altri casi (anche se analoga commozione suscita la storia della moglie morente in *Hana-bi*), duplicata dalla presenza del bambino che è visibilmente l'alter-ego di Kikujiro (tra le tante scene di doppio basti citare quelle in cui i due hanno le camicie hawayane, o in cui sono assaliti da incubi notturni), acuita dalla nostalgia del regista per il passato (si vedano i vestiti tradizionali sistemati nelle bancarelle o il demone 'tengu', comparso in sogno a Masao, che appartiene alla tradizione del teatro 'kabuki'), graffiata dal richiamo autobiografico (Kikujiro è infatti il vero nome del padre di Kitano), consegnando in tal modo al film un respiro destabilizzante ben maggiore di quel che può sembrare alla lettura del soggetto. Le gag e i giochi che riempiono la seconda parte della storia appaiono così come l'unico modo che l'uomo ha per ribellarsi contro una solitudine che colpisce trasversalmente tutti (riprodotta meravigliosamente dall'albergo moderno dove i due passano alcune notti, completamente deserto nonostante sia in alta stagione), che è solo lenita ma mai colmata. Masao, in tal senso, non riproduce solo l'isolamento dell'infanzia, quanto più quello degli spettatori in sala, poiché anch'egli, come il pubblico è il destinatario degli sketch di Kikujiro e compagni. *L'estate di Kikujiro* conferma infine l'originalità stilistica del regista, estremamente pittorica (piena di colori sgargianti che vanno volutamente a cozzare con il grigiore dei personaggi), fatta di attese e campi lunghi, di essenzialità nei movimenti di macchina e negli spostamenti dell'universo filmico, basata sull'accumulo e sulla freddezza della narrazione (mai il film cade nel patetico), influenzata dai grandi comici della tradizione del muto, in particolare da Buster Keaton, cui Kitano sembra ispirarsi nella caratterizzazione del suo personaggio, distaccato e insieme aderente al reale. (M.D.G.)

*Jimmy Grimble*, di John Hay, Gran Bretagna, 2001.

TRAMA Jimmy Grimble, quindicenne, ha una sola grande passione: il calcio. Jimmy, che vive con la madre, è tifoso del Manchester City, l'altra squadra della città in cui vive. I compagni di classe, tifosi del più titolato United, lo vessano in continuazione. Pur amando lo sport, Jimmy non riesce a giocare davanti agli altri a causa dell'emozione che lo attanaglia. Un giorno incontra una misteriosa vecchia, che vive in uno stato di abbandono, la quale gli regala un paio di scarpini da calcio che ella reputa magici e che sarebbero appartenuti ad un vecchio giocatore del City, tale Robert Brewer. Per una serie di circostanze, le scarpine cambiano la vita al piccolo Jimmy che da triste panchinaro diventa titolare inamovibile della sua squadretta di calcio. Il giorno della finale – che si gioca nello stadio di Maine Road, sede del City – Jimmy si trova sprovvisto dei suoi speciali scarpini perché Gordon, un compagno invidioso, non visto, glieli ha gettati via. Il ragazzo, privato della sua sicurezza, si sente privato della sua sicurezza e gioca un primo tempo fallimentare. Nell'intervallo Wirral, il suo allenatore, e Harry – un amico di famiglia che però Jimmy considera come un padre – gli fanno capire che la forza non è negli scarpini ma in se stesso. Il ragazzo riprende a giocare alla grande, permettendo la rimonta della sua squadra fino alla vittoria finale. Un talent-scout dello United gli offre di far parte della prestigiosa compagine, ma Jimmy ha già accettato l'offerta del City, la sua squadra del cuore.

PRESENTAZIONE CRITICA Jimmy Grimble, un ragazzo e il suo sogno. Difficile essere tifosi del Manchester City nella stessa città in cui il Manchester United miete successi uno dietro l'altro e mostra una delle strutture societarie più solide del mondo calcistico (per capirsi, usando un esempio italiano, il rapporto è lo stesso tra la Juventus e il Torino, piuttosto che tra Lazio e Roma o tra Milan e Inter, dato che il divario rispetto ai titoli vinti e alla floridezza della società è sbilanciato in favore della prima, più celebre e blasonata). Jimmy Grimble il brutto anatroccolo che diventa splendido cigno e rifiuta la gloria per l'attaccamento alla propria fede calcistica, laddove qualunque ragazzo di quindici anni avrebbe optato per un trasferimento allo United e per la possibilità, quindi, di diventare celebre e vincente. Jimmy Grimble è anche un ragazzo che, celandosi dietro la scusa scientifica dei "motoneuroni che si mettono in moto in situazioni di particolare tensione, impedendogli di mostrare le sue vere qualità", non ha assolutamente nessuna fiducia in se stesso e deve necessariamente procurarsela. Non che Jimmy si trovi nella condizione ideale per giungere a delle conquiste personali: il suo tifo per il Manchester City lo conduce ad essere, suo malgrado, lo zimbello dei tracotanti tifosi dello United (in particolare di Gordon, chiamato 'Schianno' per il suo successo con le ragazze, e di 'Psycho', il cui soprannome deriva dal suo stato nervoso, i quali, nemmeno troppo curiosamente, somigliano a David Beckham e a Roy Keane, campioni della squadra per cui fanno il tifo); la sua particolare situazione familiare, caratterizzata da una madre affettuosa ma instabile sentimentalmente, pronta a legarsi con un personaggio quasi farsesco (e che la voce narrante di Jimmy bolla subito come 'ritardato'), che ha la semiseria intenzione di porsi nel ruolo di padre per il ragazzo, gli fa osservare la realtà domestica con un distacco di cui non avrebbe certamente bisogno per avviarsi a quella necessaria formazione cui aspira. Jimmy dispone però di alcune figure che svolgono la funzione di mentori particolari. Come Harry, per esempio, figura vicaria di padre, colui che introduce Jimmy alla bellezza del calcio e alla fede nel Manchester City, ma che purtroppo per Jimmy è un uomo sposato. Oppure come Eric Wirral, insegnante di educazione fisica disilluso, allenatore disinteressato (durante la prima partita del torneo scolastico, si chiude nel pulmino della squadra e legge il giornale), ex stella del Manchester City (l'allenatore di una squadra avversaria lo chiama 'il George Best del City', con riferimento all'indimenticabile genio – anche di sregolatezza – nordirlandese che aveva fatto la fortuna dello United verso la fine degli anni Sessanta) ritiratosi del calcio dopo un'entrata spaccagambe su un avversario, causata da un sorso di vodka di troppo bevuto per darsi quel coraggio necessario che da soli è sempre difficile trovare. Questi sono i due poli attorno ai quali deve progredire un personaggio timido, riottoso al riflettore, mite nei rapporti interpersonali come Grimble: da una parte il desiderio di una famiglia che possa fornirgli l'equilibrio necessario per far emergere liberamente il talento, dall'altra il magistero di un ex campione della sua squadra del cuore che gli

permetta di non ripetere il suo stesso errore per mancanza di coraggio. Tramite questi esempi (con Harry che si ricongiunge con la madre di Jimmy e si reca con lei ad osservare le gesta del ragazzo a Maine Road), e anche grazie al tenero affetto di Sara (anch'essa inizialmente discriminata, poi temuta per la capacità di boxare), il buon Grimble riuscirà a capire che gli scarpini magici di cui parlava la vecchia erano semplicemente uno schermo di comodo, dietro il quale celarsi per non scavare dentro se stessi e trovare la sicurezza indispensabile alla propria consacrazione. Una consacrazione non solo come calciatore, ma anche come uomo, visto che Jimmy, ex brutto anatroccolo, si permette il lusso di seguire la sua dignità e rifiutare quello che per altri ragazzi rimarrà sempre un sogno: il Manchester United, una delle società più prestigiose del mondo. (G.F.)

*Prova a prendermi*, di Steven Spielberg, USA, 2002

TRAMA Ancora adolescente, Frank Abagnale Jr. vede la propria famiglia disgregarsi a causa di un tracollo finanziario: il padre, commerciante di articoli di cancelleria, si ritrova sul lastrico per un'accusa di evasione fiscale; delusa dal marito, la madre chiede il divorzio per potersi risposare con un ricco avvocato. Traumatizzato, Frank scappa di casa e incomincia a vivere di piccole truffe: froda alcune banche falsificando assegni, e poi, con grande abilità, prende a spacciarsi per un assistente di volo della Pan Am. Vestendo la divisa della compagnia aerea riesce a girare il mondo e a incassare un enorme numero di assegni falsi. Attraverso una simile frenetica attività attira su di sé l'attenzione dell'Fbi, in particolare di Carl Hanratty, capo dell'unità anticontraffazione. Proprio quando quest'ultimo pensa di averlo catturato, Frank riesce persino a prendersi gioco di lui e a sfuggirgli spacciandosi per un agente della Cia. Tuttavia, il giovane imbroglione comprende di essere stato messo alle strette e cambia tattica: esibendo falsi titoli di studio si fa assumere come medico in un ospedale. Qui si innamora di Brenda, una giovane infermiera figlia di un ricchissimo avvocato: affermando di essere laureato anche in giurisprudenza, riesce a entrare nello studio legale di quest'ultimo con la promessa di sposarne la figlia. Proprio la sera prima delle nozze, tuttavia, Hanratty riesce a individuarlo: a malincuore Frank è costretto a fuggire precipitosamente, ad abbandonare Brenda e tutto quanto ha costruito, riprendendo la propria vita randagia di truffatore. Verrà catturato dalla polizia francese alcuni anni dopo: l'unico a correre in suo aiuto sarà proprio Hanratty, che riuscirà a convincerlo a diventare consulente per l'Fbi in cambio della libertà provvisoria.

PRESENTAZIONE CRITICA Tratto dall'autobiografia di Frank Abagnale Jr., che tra i sedici e i ventun'anni riuscì a incassare circa due milioni e mezzo di dollari grazie ad assegni da lui stesso falsificati, *Prova a prendermi* è, allo stesso tempo, una commedia dal retrogusto amaro che commuove e fa riflettere lo spettatore, nonché un abile meccanismo narrativo che articola un'interessante riflessione sull'America di ieri e di oggi, sui suoi miti e i suoi sogni. Sfruttando fino in fondo tutti i risvolti forniti dalla vita rocambolesca del protagonista, il film, dopo una prima parte incentrata sulla descrizione del tracollo finanziario della famiglia Abagnale, del tormentato rapporto tra i genitori di Frank e delle ripercussioni di tali eventi sulle scelte di quest'ultimo, ci introduce in una vera e propria girandola di trucchi, truffe e raggiri abilmente orchestrati da un adolescente che, con intelligenza e molta incoscienza, mette sotto scacco un mondo adulto impreparato ad affrontare chi, come lui, riesce a impersonare credibilmente ogni ruolo sociale. Questa parte della pellicola è una sorta di *divertissement* dalla costruzione serrata e vivace, ispirato principalmente al genere "giallo-rosa" in voga durante gli anni Sessanta, che, sfruttando con sapienza l'iconografia popolare statunitense dell'epoca, sembra voler legittimare la visione di un'America ingenua, di un sistema sociale al cui interno era ancora possibile che si insinuasse la creatività di un *enfant terrible* capace di giocare con le regole dettate dalla società volgendo a proprio favore. L'ultima parte del film, nella quale Frank appare sempre più solo e disperato, riacquista spessore e intensità psicologica, parallelamente al prendere corpo del rapporto speciale che si instaura tra il giovane truffatore e l'agente dell'Fbi che gli dà la caccia. Toccante ritratto di un

adolescente incapace di sottostare alle pressioni che un ruolo sociale definito impone e al tempo stesso desideroso di riconquistare quel sogno americano all'ombra del quale è cresciuto, *Prova a prendermi* è anche una grande metafora della società americana, anch'essa "troppo giovane" e strutturata su un continuo, ambiguo interscambio tra realtà e finzione (si pensi alla presenza invadente e pressoché continua dei programmi televisivi che accompagnano, introducono, spesso anticipano le azioni del protagonista). La storia di Frank, che nel finale vediamo integrarsi nel sistema grazie all'aiuto del "padre putativo" Carl Hanratty, un uomo che fa rispettare la legge discernendo il vero dal falso, incarna alla perfezione lo spirito della società statunitense sempre in bilico tra tensione dei singoli all'individualismo e necessità della società di omologare gli individui, ha il sapore di una sconfitta del mito americano del dollaro facile, il risarcimento, sia pur *in extremis*, di una visione legalitaria dell'esistenza, anch'essa profondamente radicata nella cultura di questa nazione.

IL RUOLO DEL MINORE E LA SUA RAPPRESENTAZIONE Protagonisti privilegiati dei film di Spielberg, all'interno dell'orizzonte filmografico di questo regista gli adolescenti hanno spesso la funzione di rivelare i vizi del mondo degli adulti: non è un caso, dunque, che tra tanti "maghi della truffa" che sarebbero potuti essere degni protagonisti di una sua pellicola, il cineasta statunitense abbia scelto proprio Abagnale, un truffatore adolescente. A differenza di tanti altri personaggi spielberghiani adulti che paiono rimasti bambini, Frank è un adolescente costretto a fingersi adulto, e che, per risultare credibile, arriva al punto di farsi carico del lato peggiore dei grandi, a incominciare da quando, per dare una lezione a un compagno di scuola prepotente, il giorno in cui fa il suo ingresso al college riesce a spacciarsi per un supplente di francese dispotico. Del resto, Frank è il prodotto, inconsapevole, di quella parte della cultura americana che confonde continuamente l'apparenza con la realtà, e che, in questa ambiguità, trova il suo fondamento: e ciò non solo grazie agli insegnamenti del padre sull'importanza del denaro e, soprattutto, dell'apparire, nonché al comportamento di sua madre che ha abbandonato la famiglia alle prime difficoltà economiche, ma anche perché, ad esempio, è dalla televisione, dai prodotti più volgari veicolati da tale *medium* (*serial* e *soap-opera* con protagonisti avvocati e medici), che apprende a fingere, come impersonare nella realtà la parte di un medico o di un avvocato in maniera plausibile. Adolescente dall'intelligenza prodigiosa e dal fascino spontaneo, Frank non fa altro che applicare alla realtà, portandolo alla perfezione, una sorta di gioco nel quale, al pari dei propri coetanei, fa finta di impersonare figure professionali di grande prestigio (il pilota), che rivestono ruoli di forte responsabilità (il medico) o che hanno in mano un enorme potere (l'avvocato). La struttura tripartita del film messa in evidenza nella presentazione critica allude chiaramente a una sorta di percorso di crescita, amaro ma necessario, attraverso il quale ogni adolescente deve transitare: tale tragitto porta al passaggio da una dimensione nella quale tutto appare ipoteticamente possibile, a un'altra in cui è necessario operare delle scelte che, inevitabilmente, ne precluderanno altre. Altrettanto traumatico, per il giovane protagonista, sarà dover ammettere definitivamente di aver fallito nella propria disperata ricerca di riscatto a una figura paterna debole e a quella di una madre indifferente, nonché nella costruzione di quel modello familiare la cui immagine e i cui esemplari sono, ancora una volta, quelli veicolati dai media attraverso la pubblicità e le forme di intrattenimento più popolari.

RIFERIMENTI AD ALTRE PELLICOLE E SPUNTI DIDATTICI *Prova a prendermi* ha il pregio non comune, nel panorama cinematografico contemporaneo, di illustrare, con una ricchezza di mezzi inusitata, lo spaccato di un'epoca considerata magnifica e ingenua al tempo stesso (gli anni del cosiddetto "sogno americano" non ancora inficiati dagli spettri della guerra del Vietnam e dall'assassinio di Kennedy), contribuendo al tempo stesso a farne emergere la reale, illusoria natura proprio attraverso la figura di un adolescente che decide di sfidare la legge reclamando quanto necessario a costruire la propria felicità. L'iconografia popolare dell'America degli anni Cinquanta è ricostruita con fedeltà assoluta e, da questo punto di vista, il film può rappresentare una testimonianza di grande valore su uno stile di vita che, progressivamente, ha conquistato (in tutti i sensi) il mondo

occidentale. *Prova a prendermi* può essere anche considerato una sorta di *I quattrocento colpi* (uno dei più celebri film di François Truffaut) elevato all'ennesima potenza, tuttavia privo dell'idealismo e della poesia ingenua che connotavano quella pellicola: rappresenta cioè il tentativo disperato di un adolescente non già di ribellarsi al sistema (come era nel caso della pellicola francese) ma di integrarsi. (F.C.)

## VIOLENZA SU BAMBINI E ADOLESCENTI

### Maltrattamento e violenza

*Il rossetto*, di Damiano Damiani, Italia, 1960.

TRAMA Roma, fine anni Cinquanta. Un popoloso quartiere della capitale è scosso dall'omicidio di una giovane prostituta. Le indagini si concentrano prima di tutto sugli abitanti del palazzo nel quale abitava la donna: fra questi c'è Gino, un giovanotto attraente del quale s'è invaghita l'adolescente Silvana. Per evitare che la ragazzina riferisca alla polizia di averlo visto uscire dalla casa del delitto, Gino, pur essendo in procinto di sposarsi, è costretto ad assecondarne i capricci. Così facendo, tuttavia, non fa altro che attirare su di sé l'attenzione del commissario Fiorese che indaga sul caso. Dopo un drammatico confronto in questura, Gino riesce rocambolescamente a dimostrare l'inaffidabilità di Silvana come testimone e a scagionarsi dalle accuse. Sarà tuttavia proprio una lettera scritta dalla ragazzina, che tenta il suicidio in seguito allo shock emotivo causato dall'interrogatorio, a riaprire il caso e a permettere alla polizia di individuare proprio in Gino l'assassino.

PRESENTAZIONE CRITICA Ciò che, in quest'opera prima di Damiano Damiani, colpisce maggiormente lo spettatore odierno è un elemento all'apparenza secondario all'interno dello svolgersi di una trama abilmente strutturata sulle convenzioni del genere poliziesco. Al commissario Fiorese, interpretato dal celebre regista Pietro Germi, basta un particolare del tutto trascurabile (il senso del quale può sfuggire se non si mettono nella giusta prospettiva mentalità e comportamenti del tempo), per iniziare a dubitare dell'affidabilità di Silvana come testimone. Quando il poliziotto viene a sapere da alcune ragazzine del quartiere che anche Silvana, all'insaputa di sua madre, usa il rossetto per mostrarsi più matura di quanto non sia, le sue certezze sulla colpevolezza di Gino iniziano a vacillare. Di fronte a questo piccolo scandalo le indagini prendono una svolta inaspettata e Silvana, sulla cui testimonianza era impostato tutto il castello accusatorio, passa dal ruolo di testimone e vittima delle attenzioni interessate di Gino a quello di ninfetta gelosa e petulante, pronta a mandare in carcere un innocente per il semplice gusto della vendetta. Screditata da un particolare insignificante, la ragazzina è così fatta oggetto di una violenza inaudita, proprio da parte di coloro che, fino a poco prima, l'avevano eletta a depositaria della verità – quasi fosse l'incarnazione della proverbiale voce dell'innocenza – e costretta a ritrattare le proprie affermazioni e a dichiarare il proprio pentimento. A rendere ancor più stridente tale inversione del ruolo di Silvana è il fatto che la scena in cui il commissario la costringe a smentire le dichiarazioni rese in precedenza (giungendo perfino a umiliarla pubblicamente mettendole quel rossetto che, ormai, è visto da tutti come una sorta di marchio d'infamia) sia immediatamente successiva a quella in cui alcune prostitute vengono portate in questura nella speranza che una di loro riconosca in Gino il protettore della loro collega assassinata. Anche se il film soffre in alcune sue parti di una caduta del ritmo narrativo, dovuta in massima parte all'esitazione della sceneggiatura nell'imboccare nettamente la strada del giallo puro e semplice o quella del poliziesco con risvolti sociali e psicologici, Damiani è molto abile nel mantenere lo spettatore nell'incertezza su chi sia il vero colpevole: ciò giova sicuramente ai personaggi che risultano profondamente ambivalenti – anche se privi di una psicologia nettamente definita – primo fra tutti a quello di Silvana che rimane fino allo scioglimento finale in una luce incerta che gli conferisce

un'insolita ambiguità. È proprio su questa figura che il regista opera una rottura nei confronti di una tradizione, specialmente cinematografica, che vedeva il ruolo del bambino o dell'adolescente sostanzialmente relegato a una serie di funzioni di contorno all'azione degli adulti. Silvana ci appare, invece, pur nei limiti di una caratterizzazione richiesta dal genere poliziesco, un personaggio dotato fino in fondo di una profonda capacità di mutare gli eventi, vero e proprio motore – magari inconsapevole – dell'intero intreccio, con le sue gelosie, i suoi piccoli ricatti, la sua determinazione e, infine, la sua ostinazione a far valere, contro ogni apparenza e pregiudizio, la verità. Se il film può darci, da questo punto di vista, la percezione di come e quanto sia cambiata la mentalità nel nostro paese in poco più di quarant'anni, la sequenza in cui i fotografi si accaniscono nel bersagliare Silvana con i flash delle macchine fotografiche, senza farsi scrupolo delle conseguenze di questo vero e proprio sciacallaggio, ci dicono quanto poco sia mutata quella passione perversa nutrita da molti per un'informazione che diventa spettacolo, ostentando la fragilità di chi andrebbe comunque tutelato da uno sguardo che, in fondo, non è molto diverso da quello di un pedofilo. (F.C.)

*Pixote, la legge del più debole*, di Hector Babenco, Brasile, 1982.

TRAMA San Paolo del Brasile, fine anni Settanta. Pixote, dieci anni, viene arrestato con altri giovani delinquenti delle favelas. In riformatorio, Pixote apprende subito le regole fondamentali per sopravvivere: omertà con i poliziotti, sottomissione ai soprusi dei sorveglianti e ai ricatti dei compagni più grandi. La polizia, che sta cercando i colpevoli di un omicidio, ricorre ai metodi più brutali per costringere i ragazzi a parlare, arrivando al punto di assassinare due di loro. Alcuni giornalisti decidono di indagare sul riformatorio ma, per depistare l'inchiesta, il direttore fa uccidere uno dei reclusi su cui scarica la responsabilità dell'omicidio dei due ragazzi. Tutti conoscono la verità, ma quando il giudice apre un'indagine sui fatti nessuno ha il coraggio di parlare. Pixote, con la complicità di Dito, Chico e del giovane travestito Lilica, riesce a fuggire: i quattro, con il denaro di un furto, acquistano una partita di droga che contano di rivendere a Rio de Janeiro. Qui, tuttavia, si fanno imbrogliare da una spogliarellista che, in seguito a una colluttazione, viene pugnalata da Pixote. La banda, allora, si allea con la prostituta Sueli: lei attira i clienti e i ragazzi, armi alla mano, li derubano. Una notte, tuttavia, Sueli adessa un uomo che non si lascia intimorire: a Pixote non resta che sparare ma, per sbaglio, colpisce Dito. Rimasto solo, il bambino trova un momentaneo conforto in Sueli. Poi, respinto dalla donna, si incammina lungo i binari della ferrovia.

PRESENTAZIONE CRITICA Sconvolgente per la crudezza della realtà rappresentata e per la verità dell'interpretazione dei suoi giovanissimi protagonisti, *Pixote - La legge del più debole* è, in realtà, solo parzialmente fedele a quella che è la reale situazione dei minori che affollavano (e affollano) le favelas brasiliane. Nato come documentario sui centri di detenzione per i minori, il film è il risultato di un anno trascorso nelle baraccopoli di San Paolo, durante il quale il regista Hector Babenco è andato alla ricerca degli interpreti principali: Pixote, Lilica, Dito e gli altri ragazzini scelti hanno inoltre contribuito a costruire il film – la cui struttura ricalca quella di un romanzo di José Louzeiro dal titolo emblematico *L'infanzia dei morti* – immaginando con il regista le situazioni in cui avrebbero potuto essere coinvolti. Sostituito l'occhio freddo, analitico del documentarista con lo sguardo partecipe ed espressivo dello sceneggiatore prima e del regista poi, Babenco ha costruito un film per forza di cose ineguale. La prima parte, ambientata nel riformatorio, risente ancora, evidentemente, dell'originaria impostazione documentaria e, tuttavia, non riesce a essere sufficientemente distaccata dalla materia narrata sì da darci una lettura fenomenologica del microcosmo carcerario. È un ibrido che si limita a mettere in scena una serie di situazioni che illustrano la tesi di fondo del film (del resto chiarita dallo stesso Babenco in una sorta di prologo che precede i titoli di testa): la legge che in Brasile impedisce di punire i minori di diciotto anni, qualsiasi crimine essi commettano, non è uno strumento di tutela, bensì un'arma nelle mani di coloro che vogliono sfruttare i bambini per i propri loschi fini. Nella seconda parte del film assistiamo, infatti, all'assurda situazione in cui la matura prostituta Sueli, si lascia "gestire" da un gruppo di ragazzini

che potrebbero essere suoi figli, e questo proprio perché non sono perseguibili dalla legge. Emblematico di tale situazione è che anche la polizia usa i ragazzi come specchietto per le allodole al fine di mascherare le proprie deficienze, come in occasione della retata compiuta in seguito all'omicidio, e addirittura come capri espiatori delle proprie malefatte, come nel caso del giovane recluso che viene prima accusato dell'uccisione dei suoi due compagni e poi a sua volta ammazzato. La seconda parte del film, ben più riuscita della prima parte sotto il profilo del potenziale espressivo, più libera e aperta alla contaminazione di elementi simbolici forti che ben si addicono alla crudezza del racconto, è la dimostrazione di tale tesi. Pixote uccide con indifferenza la spogliarellista prima e il cliente riotoso di Sueli poi: solo di fronte alla morte dell'amico Dito prova un senso di sgomento, cercando rifugio tra le braccia della prostituta, ma invano. Tale nichilismo è sicuramente frutto dell'impunità più volte sbandierata dai giovanissimi protagonisti, ma è al tempo stesso l'indice di un'impossibilità di crescita, di cambiamento per chi, paradossalmente, a dispetto dell'età anagrafica pensa e agisce già come un adulto. A tratti autocompiaciuto nel ritrarre le bruttezze di un mondo nel quale, a dispetto del titolo, vige esclusivamente la legge del più forte, *Pixote* sorprende proprio per la capacità di posare il suo sguardo sugli eventi con la stessa inconsapevole adesione dei suoi protagonisti, delude nelle rare sequenze in cui vorrebbe proporre una via d'uscita socialmente praticabile al problema della delinquenza giovanile (l'inchiesta dei giornalisti, l'indagine del giudice, i tentativi della maestra di insegnare qualcosa ai ragazzini), e termina senza fornire soluzioni di compromesso. Su tutto rimane l'immagine di un'infanzia negata perché privata precocemente dell'affetto familiare e altrettanto precocemente svezzata alle durezza della strada. Emblematica, a tal proposito, è l'ultima sequenza: Sueli, dopo aver perso Dito, del quale era stata l'amante, offre a Pixote il proprio seno in un gesto ambiguo che, se risarcisce il bambino di quel calore materno mai ricevuto, al tempo stesso lo inizia precocemente al sesso. (F.C.)

*Ricomincia da oggi*, di Bertrand Tavernier, Francia, 1998.

TRAMA Daniel Lefebvre è il direttore di una scuola materna a Harnaig, una piccola cittadina situata nel Nord-Est della Francia, zona mineraria caratterizzata da condizioni disagiate e dalla disoccupazione. Daniel accudisce i bambini con amore e pazienza, cercando di arrivare anche là dove non riescono a giungere i servizi sociali, privi di sensibilità o incapaci di intervenire alla radice del problema. Grazie alla passione che caratterizza il suo lavoro, Daniel si scontra anche contro l'ottusità delle gerarchie scolastiche, troppo chiuse nei loro apparati burocratici per comprendere appieno i problemi delle famiglie e dei bambini. Così Daniel si trova a dover affrontare nodi di quotidiano squalore: come quello della signora Henry, una madre alcolizzata con marito con occupazioni saltuarie, che vive con i due piccoli figli in una casa priva di energia elettrica e riscaldamento; o come quello di Jimmy, che porta sul corpo i segni della violenza inflittagli dal compagno della madre; o ancora come quello relativo al teppismo giovanile, responsabile della distruzione vandalica della scuola. La volontà di Daniel pare ad un certo punto inutile: la signora Henry si suicida con tutti i figli e l'intraprendente maestro pare perdere ogni tipo di speranza.

PRESENTAZIONE CRITICA Cinema necessario, come si dice di qualunque pellicola che al di là del suo valore artistico renda conto di una realtà altrimenti sconosciuta, trascurata, forse addirittura obliata. In *Ricomincia da oggi* la storia di Daniel Lefebvre, direttore e maestro di una scuola materna in una cittadina come tante altre che vive di stenti e crisi finanziarie, stempera i suoi contorni di vicenda giocata sui molti personaggi, per far risaltare il contesto di riferimento, facendolo assurgere addirittura a protagonista assoluto della pellicola. Il personaggio di Daniel è importante non come centro nevralgico della narrazione, ma come veicolo attraverso cui un'intera problematica si rende amaramente visibile. È, infatti, grazie alle molte facce del suo personaggio che nasce il significato profondo della storia, composta dall'interazione molteplice tra Daniel e le famiglie, tra il maestro e i bambini, tra il direttore e le gerarchie burocratiche, tra il cittadino e il sindaco comunista, tra l'uomo e la sua compagna, e che si motiva profondamente una storia che poggia le sue solide basi su una realtà

del sottoproletariato abituato agli stenti e alla rassegnazione, alla miseria e all'accettazione passiva della contingenza. Tavernier, dal canto suo, non fa niente per forzare la mano e lascia che la realtà effettiva si mostri da sé, tale e quale è, così come si è originata dalla congiuntura economica sfavorevole che ha portato alla chiusura delle miniere che garantivano il faticoso lavoro. Con uno stile quasi documentario, attento ai movimenti delle figure all'interno del campo, condotto senza stacchi di montaggio, senza alcuna scelta registica tesa a sottolineare un aspetto a scapito di un altro, Tavernier osserva un universo, senza cercare di caratterizzarlo, semplicemente spostando lo squallido sfondo in primo piano, facendo in modo che la verità scaturisca dagli ambienti, dalle figure di contorno, dal volto triste di un bambino con una particolare situazione familiare, da una minima azione condotta da Daniel in quel microcosmo. Ecco quindi assurgere a protagonisti quelli che solitamente ne sono esclusi, la massa indistinta e dolorosa che compie salti mortali per educare i propri figli o che si barcamena disperatamente nel tentativo soltanto di sfamarli. La madre che mestamente abbassa gli occhi mentre Daniel chiede i trenta franchi di cassa comune che le famiglie dovrebbero garantire ogni tre mesi, per poi rispondere, quasi scusandosi, che con tale somma sfama la famiglia fino alla fine del mese e che quindi le è impossibile versare il denaro richiesto (episodio accaduto veramente e che pare abbia ispirato l'intera stesura della sceneggiatura), la signora Henry che si rifiuta di recarsi al comune per un sussidio perché teme che gli organi preposti le tolgano l'affidamento dei figli, la piccola Wendy che al luna park guarda le attrazioni senza che la madre, povera, possa soddisfare le sue lecite esigenze, l'abitazione della stessa signora Henry, buia perché priva di energia elettrica, fredda perché senza riscaldamento, disordinata perché lasciata sfiduciatamente andare alla deriva, rappresentano tutti aspetti emblematici di un contesto che diventando pervasivo ribalta decisamente la tradizionale gerarchia diegetica per affermare con dolorosa oggettività il suo grido disperato. L'economia segue il suo imperturbabile corso, le famiglie possono soltanto resistere eroicamente, anche se molte non ce la fanno e soccombono, trascinando con sé anche l'incolpevole infanzia che tanto faticosamente tentano di crescere ed educare: la signora Henry, già dedita all'alcool, decide di sottrarsi con i propri figli ad un mondo che non le offre più spiragli ai quali affidare l'ultimo barlume di speranza. Daniel, dal canto suo, può tentare quanto vuole di colorare un mondo ammantato di un grigio perpetuo (si vada la scena del gioco in cortile, dove si vedono centinaia di bottiglie colorate), ma la cruda realtà dei fatti e il luttuoso evento occorso alla signora Henry lo portano a rivedere la sua quotidiana e donchisottesca lotta contro istituzioni e burocrazia. Se, infatti, l'operato del responsabile del distretto è caratterizzato dalla superficialità e dal pressappochismo, se invece l'intervento dei servizi sociali è bloccato dalla mancanza di dutilità del servizio, se ancora l'aiuto richiesto al sindaco comunista non porta alcun frutto, la spinta che occorre a Daniel per poter andare avanti può soltanto risiedere nello sguardo sincero, ottimistico e pieno di turgida speranza che offrono gli stessi bambini della scuola materna guardando nel finale della pellicola verso l'obiettivo della macchina da presa: sono loro il domani, saranno loro il motore che può cambiare la società, grazie a loro si può 'ricominciare da oggi'. (G.F.)

*Il viaggio di Felicia*, di Atom Egoyan, Canada, 1999.

TRAMA Felicia è un'adolescente giunta in Inghilterra dall'Irlanda per rintracciare il fidanzato: è incinta, ha pochi soldi e sa soltanto che lui lavora presso una fabbrica di tosaerba nella periferia di Birmingham. Durante la sua ricerca, incontra Hilditch, un ometto che, con i suoi modi apparentemente bonari, riesce a conquistarne la fiducia. In realtà, Hilditch è un pericoloso psicopatico, vittima di traumi infantili – è ossessionato dal ricordo della madre, conduttrice di un programma televisivo di cucina, che lo costringeva ad apparire davanti alle telecamere – che ha già ucciso molte ragazze fuggite di casa. A Felicia racconta di sua moglie gravemente ammalata (in realtà non è sposato), e le ruba i risparmi, facendo sì che la ragazza debba affidarsi completamente a lui: finge di aiutarla nella ricerca del fidanzato ma, persuasala di non poterlo più ritrovare, la convince ad abortire. Quando, alla fine, l'uomo si appresta a ucciderla viene

improvvisamente colto da un crollo emotivo che lo porta alla decisione di liberarla e di togliersi la vita.

**PRESENTAZIONE CRITICA** Le adolescenti protagoniste dei film di Atom Egoyan hanno sempre avuto la funzione di rivelare al mondo dei maschi adulti l'inutilità della loro ostinazione nel cercare soluzioni razionali per eventi che possono soltanto essere accettati per quelli che sono, ed elaborati solo attraverso il filtro dei sentimenti. Felicia, nel nostro caso, è un personaggio femminile fatto oggetto di un isolamento pressoché assoluto da parte dei personaggi maschili. Suo padre, alla notizia che aspetta un figlio da un ragazzo irlandese probabilmente arruolatosi nell'esercito inglese, la accusa di portare in grembo il figlio di un traditore; il suo fidanzato, dopo averla messa incinta, la abbandona. I personaggi maschili di questo come di altri film del regista canadese sono, dunque, tutti troppo legati al passato: il padre di Felicia a un passato storico che impone di concepire i rapporti tra le persone soltanto in termini di fedeltà all'etnia di appartenenza, il suo ragazzo a una visione di se stesso come adolescente incapace di assumersi le proprie responsabilità di uomo. Sta di fatto che, l'unico tra i personaggi maschili con cui Felicia riesce a stabilire un rapporto è – al di là dei reali motivi che lo spingono ad avvicinarla – un essere legato profondamente all'infanzia. In quanto "bambino", Hilditch riesce ad avvicinarsi a Felicia e probabilmente a comprenderne a fondo i sentimenti (del resto è un fine conoscitore dei problemi che affliggono le ragazze). Tuttavia, alla stregua degli altri personaggi maschili, è anch'egli ossessionato dal proprio passato, schiacciato dal peso di una madre invadente della quale non riesce ad avere altra immagine che non sia quella più stereotipata – ovvero quella delle trasmissioni di cucina nelle quali la donna tentava di coinvolgerlo nel ruolo del bamboccio simpatico, ma imbrantato – continuamente riprodotta anche nelle raffinatissime preparazioni di pietanze che consuma in perfetta solitudine perché, come afferma egli stesso, "il cibo ci tiene su il morale, il cibo ci fa sentire amati". Quanto questo personaggio – reso con mirabile intensità da Bob Hoskins – sia prigioniero delle sue ossessioni lo testimoniano vari elementi: la sua casa arredata in stile anni Cinquanta, la musica che ascolta, la sua buffa automobile, il suo abbigliamento severo. Sedotta e abbandonata, cacciata di casa, respinta da una città insospitale, Felicia, invece, non dipende psicologicamente dal suo passato neanche per un attimo: vive un tempo presente che, anche se angosciante e apparentemente privo di vie d'uscita, la proietta in un futuro che è innanzi tutto quello del bambino che porta in grembo. La distanza tra le dimensioni della memoria di Hilditch e di Felicia è segnata da una serie di scelte stilistiche davvero interessanti: nel corso del film, a poco a poco e parallelamente, scopriamo il passato dei due protagonisti attraverso una serie di flashback. Ma i ricordi dell'uomo, stratificati nel tempo e distorti dalla malattia mentale, sono immagini sgranate e virate sui toni del verde, sono più degli incubi a occhi aperti che dei veri e propri ricordi, molto vicini alle riprese delle sue giovani vittime che l'uomo colleziona morbosamente. Viceversa, i ricordi di Felicia sono pervasi, anche nei momenti peggiori, da una luce limpidissima che esalta i verdi paesaggi irlandesi, la natura che la circonda. Se Felicia, dunque, incarna un archetipo di purezza e ingenuità assolute, il regista le contrappone un personaggio come quello di Hilditch, che è una personificazione del male per lo meno problematica. Non ci troviamo, infatti, di fronte al solito serial-killer, bensì a "un'anima che un tempo doveva essere purissima", come afferma la giovane protagonista nella sequenza finale del film e, quanto Hilditch sia ancora legato alla propria infanzia lo mostra il meccanismo attraverso il quale continua ad avvicinare ed allontanare da sé Felicia più volte durante il film: così facendo l'uomo non fa altro che riprodurre quel processo mentale attraverso il quale – secondo Freud – il bambino gode della riconquista dell'oggetto del suo amore, provvisoriamente e ripetutamente sottoposto a una perdita volontaria. (F.C.)

## **Pedofilia**

*Happiness*, di Todd Solondz, USA, 1998.

**TRAMA** New Jersey. Le vite quotidiane, celate dietro una patina di apparente normalità, di alcuni problematici personaggi. Joy Jordan è un'insicura ragazza che passa da una disillusione all'altra cercando pervicacemente l'amore della sua vita. La sua famiglia è formata dal padre Lenny, che decide dopo quarant'anni di matrimonio di lasciare la moglie Mona, ipertesa ed instabile, per vivere una seconda giovinezza. Joy ha due sorelle, Helen e Trish. La prima è un' apprezzata scrittrice di romanzi a sfondo sessuale che ad un certo punto si accorge di scrivere pagine superficiali perché non ha subito il trauma dello stupro in tenera età, ed allora accetta il gioco del vicino represso Allen, il quale la molesta con telefonate anonime e scurrili. L'altra sorella, Trish, illusa e mediocre, è l'inconsapevole moglie di Bill Maplewood, uno psicologo pedofilo. Questi, nonostante la dolcezza e l'equilibrio dimostrati a più riprese, adessa gli amichetti del figlio Billy e li violenta, assecondando la sua terribile pulsione. Scoperta la spaventosa malattia dell'uomo, Trish scappa di casa. Billy Maplewood ha invece il grave complesso di essere inferiore rispetto ai suoi compagni perché non riesce ad eiaculare. Joy, intanto, pensa di aver trovato l'amore della sua vita in Vlad, un immigrato russo con il quale ha un rapporto sessuale, ma l'uomo, oltre ad essere già impegnato sentimentalmente, si dimostra un approfittatore. Helen, dal canto suo, abbandonata l'ipotesi di farsi stuprare dal suo molestatore, pensa di presentare Allen alla sorella Joy.

**PRESENTAZIONE CRITICA** Tutto in *Happiness* trova la sua necessaria saturazione in un curioso atteggiamento contrario: già il titolo prelude ad uno stato d'animo che i personaggi rincorrono alacramente, ma che non riescono, nonostante gli sforzi, a tradurre in realtà, vuoi per manifesta incapacità, vuoi per frustrazione congenita, vuoi anche perché, forse, la felicità non è di questo mondo né di questa società. Il marcio alligna in quel del New Jersey dietro una patina di perbenista e ipocritamente borghese normalità. Tutti si sforzano, nessuno raggiunge il risultato, ad ognuno la sua personale paranoia, uno dei motivi ricorrenti del cinema americano contemporaneo. Un'intera società è in crisi nella piena illusione di non esserlo: Joy Jordan è l'emblema di questa condizione generalizzata, cerca l'amore perfetto, ma incorre sempre in personaggi discutibili che incoinciano con la sua ipersensibilità e i suoi mastodontici complessi. Ed ecco, quindi, che il significato del suo nome si trasforma in una speranza frustrante più che in sardonica ironia. Solondz è più beffardo che ironico, si diverte di più ad esercitare la sua mordace crudeltà nei confronti dello spettatore che a rappresentare con pungente sarcasmo i difetti della classe media americana. Tutto è edulcorato, splendente, levigato, ma niente è come dovrebbe veramente essere. O, forse più tristemente, tutto viene descritto come è realmente. Famiglie apparentemente felici, gente di successo, rispettabilità e, sul piano esclusivamente stilistico, inquadrature intense e melense (da perfetta commedia in cui tutto-è-perfettamente-al-suo-posto), musica romantica atta a commentare una situazione idilliaca altro non sono che l'ennesima beffa che Solondz realizza per parlare di un mondo 'fuori dai cardini', in cui anche l'infanzia diventa strumento di perversione. Billy Maplewood ha un grosso problema: si sente complessato perché, pur provando a ripetizione, non riesce ad eiaculare, cosa che invece i suoi compagni di scuola fanno tranquillamente. Il padre, che di mestiere fa lo psicologo, ascolta il problema del figlio e si offre più volte di mostrargli attivamente le modalità per risolvere il problema. Qualcosa evidentemente non funziona e lo spettatore lo avverte, ma la messa in scena accurata di Solondz, la meticolosità nella cura dell'ambiente (rassicurante, elegante, confortevole), la fotografia levigata e il taglio calibrato delle inquadrature dimostrano il contrario. In questa precisa presa di posizione del regista risiede la 'cattiveria' di questo modo di fare cinema: far germinare il marcio all'interno della piena rispettabilità formale. Bill Maplewood, il padre di Billy, in realtà, non è un amorevole genitore alla ricerca della giusta soluzione per i problemi del figlio, ma un pedofilo schiavo della pulsionalità generatagli dalla giovinezza della carne. Ma Solondz, nonostante la scabrosità della materia trattata, si diverte sadicamente: Maplewood sr. vede l'amichetto di Billy, Johnny, mentre gioca a baseball e le modalità linguistiche che rappresentano l'incontro sono assolutamente sintomatiche del gioco messo in mostra dal regista: un piano ravvicinato di Maplewood sr. mostra la sua alterazione di fronte all'oggetto della visione, il piano successivo concentra l'attenzione dell'individuo sulla singola figura

dell'efebico fanciullo, inquadratura che fornisce una connotazione quasi sentimentale allo sguardo dello psicologo. Il successivo adescamento domestico di Maplewood nei confronti dell'ignaro Johnny ha una caratterizzazione grottesca per il modo con cui l'uomo cerca di realizzarla (del narcotico nel sandwich al tonno che il bambino, in un primo momento, non ha alcuna voglia di mangiare), ma la conseguente violenza è cancellata dalla narrazione. La mattina è segnalata con un'inquadratura della villa immersa nel verde dei Maplewood in una radiosa giornata di sole. L'uomo e la moglie sono teneramente abbracciati nel letto. Nessuna traccia della bruttura notturna. Lo spettatore suppone, non sa con certezza. Solo dopo si apprende che qualcosa di orrendo è avvenuto, ma la terribile situazione è svuotata da ogni connotazione tragica per assumere una valenza disgustosa, malata, orridamente perversa, addirittura ipocrita per l'apparente normalità che personaggi e forma stilistica propongono. Un atto tremendo viene transitivamente proposto nella sua veste di annichilente squallore. In un panorama così desolante di frustrazione e patetica ipocrisia, alla fine, risulta vincitore il povero Billy che vedeva il suo problema come qualcosa di assolutamente insormontabile: finalmente riesce ad eiaculare sul terrazzo mentre la famiglia Jordan è riunita al completo. È lui l'unico vincitore, perché è l'unico a raggiungere uno scopo e ad ammetterlo candidamente, anche se la famiglia, persa nelle sue problematiche frustrazioni, in realtà, ancora una volta non lo comprende. (G.F.)

*Territori d'ombra*, di Paolo Modugno, Italia, 2001.

TRAMA A Tolmezzo in Carnia, regione di confine tra l'Italia, la Slovenia e l'Austria, Luca, appena uscito dal carcere, inizia a collaborare con la Procura della Repubblica, grazie alle sue grandi abilità informatiche. Franz, suo amico, nonché Capo Procuratore della città, lo affianca alla collega Margherita, impegnata in una difficilissima indagine per scovare un giro di pedofilia. Alle vicende di Margherita e Luca (che iniziano a trovare i primi riscontri su siti internet), s'intrecciano quelle dei pedofili o dei loro fiancheggiatori: la storia di Antonio, operaio licenziato e senza soldi, che fa prostituire il figlio per arrivare alla fine del mese, quella del geometra Simeoni, follemente innamorato della figlia undicenne di una coppia di amici, o di Dolbecco, uomo di origini libanesi che organizza un vero e proprio traffico di bambini in una villa vicino a Tolmezzo chiamata "delle cento finestre". Nel frattempo le indagini di Margherita e di Luca (che hanno entrambi alle spalle esperienze famigliari negative) si rivelano sempre più fruttuose: prima viene arrestato Simeoni, poi viene identificata la villa dove si verificano le violenze ai bambini, infine ha luogo la retata decisiva alla casa "delle cento finestre". Ma quando prima Luca e poi la polizia entrano nella casale non c'è più traccia dell'organizzazione, sintomo che Dolbecco e gli altri hanno ricevuto una soffiata. A quel punto le ricerche di Luca e di Margherita si indirizzano all'interno della procura, alla ricerca della famigerata talpa. Ci vuole poco all'abile Luca per capire che il fiancheggiatore del libanese non è altri che Franz, suo amico e capo Procuratore. Quest'ultimo prima lo uccide, poi cerca di infettare con un virus il computer dove ci sono le prove del suo coinvolgimento. Ma ormai è troppo tardi: Margherita, informata via e-mail da Luca poco prima che di essere ucciso, arresta il suo capo e mette fine alla vicenda. Sette anni dopo, ritroviamo il geometra Simeoni che, passeggiando per strada, adocchia una bambina e inizia a giocare "pericolosamente" con lei.

PRESENTAZIONE CRITICA Tra le tante forme di violenza raccontate dal cinema, la pedofilia è probabilmente quella meno rappresentata, forse perché l'impatto delle immagini e l'alto grado di realismo della settima arte, se applicati a questo fenomeno, comporterebbero una violenza visiva insopportabile anche per lo spettatore meno sensibile, forse perché siamo di fronte ad una manifestazione della perversione umana non "manifestata", tenuta costantemente nascosta, taciuta e perciò apparentemente meno pericolosa di altre, forse perché sarebbe troppo facile cadere nella retorica o forse, ancora, perché è difficile descrivere, in modo verosimile, dinamiche psichiche che riguardano i lati più oscuri e profondi della mente umana. L'operazione portata avanti dal regista Paolo Modugno va dunque nella direzione opposta alla "prassi", cercando di riempire questo "cono d'ombra" cinematografico, cosciente di avventurarsi in un

"territorio" difficile da esplorare, ma contemporaneamente consapevole di doverci entrare perché spinto da un'acquisizione di responsabilità che altri non hanno avuto. Ed è proprio dal carattere didascalico, dall'esigenza illustrativa, dalla volontà di informare lo spettatore che occorre iniziare questa breve analisi. La pellicola rende espliciti, già a partire dalla sua "cornice", i propri propositi educativi: un cartello introduttivo alla storia invita il pubblico a non dimenticare il fenomeno della pedofilia, anzi a fare la propria parte, combattendo il turismo sessuale, rivolgendosi alle associazioni di riferimento nel momento in cui si entra a contatto con una realtà molto più presente di quello che si possa sospettare, mantenendo viva la propria attenzione; una didascalia finale ribadisce i concetti già spiegati nei titoli di testa con nuove convincenti parole. Le immagini diventano così una sorta di conferma dell'esigenza di riflettere su e lottare contro lo sfruttamento sessuale dei bambini, rendendo perciò necessario un linguaggio chiaro e diretto al fine di convincere il pubblico circa l'attualità del tema trattato. In più, Modugno sceglie di adottare uno stile di racconto nello stesso tempo metaforico e semplice, allusivo e senza tonalità di grigi, che sappia dimostrare senza dover mostrare per eliminare ogni tratto di morbosità e istinto voyeristico tipico dello spettacolo cinematografico. Già dalla prima carrellata – un movimento di macchina che si sposta da un paesaggio montagnoso friulano al carcere dove soggiorna (ancora per poco) Luca e che suggerisce la condizione di prigionia, fisica o mentale, in cui vivono molti individui – è evidente la prospettiva scelta dal film che esclude qualsiasi ottimismo e qualsiasi assoluzione e che tende a rappresentare il reale in chiave solamente negativa. Tutti i personaggi hanno un passato di violenze, di torture, di sofferenze e il loro presente non offre prospettive migliori. Luca ha subito violenze dal padre quand'era piccolo e poi è finito in carcere, Margherita ha perso un figlio ucciso dalla mafia quando lavorava in Sicilia, Franz è "in affari" con Dolbecco, i pedofili (l'operaio e il geometra) hanno un comportamento costantemente ambiguo. Non è un caso, pertanto, che l'ambientazione del film (Tolmezzo e la Carnia) sia metaforicamente al confine tra più stati (Austria, Italia, Slovenia): come un territorio che cambia sovranità senza che nessun elemento paesaggistico suggerisca chiaramente tale passaggio, così la psiche umana cambia sovranità (lasciandola agli istinti più beceri, deviati, sessualmente perversi) senza traumi, senza apparenti metamorfosi, perché in ogni individuo, anche in quelli più innocui e buoni, esiste una linea di demarcazione che separa la "normalità" dalla "perversione" e che potrebbe essere oltrepassata in ogni momento. Un territorio d'ombra, come suggerisce il titolo del film. Preso come un documentario o meglio come una docu-fiction, il lungometraggio ha dunque i suoi motivi di merito: parlare di un argomento solitamente tabù, raccontare tutte le sfaccettature della pedofilia (la violenza all'interno delle mura famigliari, gli interessi economici in ballo, i presunti diritti dei pedofili – inscenati dal geometra Simeoni che afferma di aver il diritto di amare una bambina e di essere ricambiato, visto che anche i bambini, secondo lui, hanno i medesimi desideri sessuali – le coperture in seno alle istituzioni e ai luoghi di potere), descrivere un fenomeno senza cadere nella morbosità del voyeur e farlo attraverso un genere – il noir – che dovrebbe appassionare lo spettatore e renderlo più partecipe. Le imperfezioni e le cadute di stile disseminate lungo il racconto (sceneggiatura debole in molti passaggi, costruzione approssimativa della psicologia dei personaggi – in particolare quella di Luca e di Franz –, taglio generalista per il quale si parla di tutti gli aspetti del problema senza mai andare alla radice di nessuno) passano inevitabilmente in secondo piano, così come l'interesse per i sentimenti provati dai bambini, in un film dove loro non sono i protagonisti, ma miseri oggetti nelle mani degli adulti. È questo il massaggio del film. Sarà compito di un altro regista sfatare un altro tabù e trattare un argomento così delicato, questo volta dalla prospettiva dei più piccoli. (M.D.G.)

### Sfruttamento sessuale

*Pretty Baby*, di Louis Malle, USA, 1978.

TRAMA 1912. Violet è la figlia dodicenne di Hattie, una delle tante prostitute che vive nella casa di tolleranza della signora Nell, situata nel quartiere di Storyville a New Orleans. Violet è libera di fare quello che vuole, tenuta distrattamente a distanza dalla madre – interessata per lo più ad accasarsi con qualche cliente – gioca con i coetanei, figli di prostitute o dei domestici, si diverte ad assistere alle prestazioni amorali delle ragazze. La sua condotta è perciò molto sbarazzina, ignara di divieti morali, gioiosa (per la libertà) e triste (per la solitudine) insieme. Nella casa, intanto, si presenta a lavorare un fotografo, Bellocq, che ama ritrarre le prostitute e viene chiamato da queste ultime 'papà' visto che non approfitta mai delle ragazze. Sempre più presente nel casino, Bellocq pare essere innamorato di Hattie, e Violet ne è gelosa. Ma ben presto Hattie si leva di torno, giacché riesce a convincere un uomo d'affari a sposarla. Abbandonata dalla madre con la promessa di tornare un giorno a prenderla – Hattie non aveva detto al futuro marito che Violet era sua figlia – la piccola finisce per godere di ancora maggiore libertà e inizia a corteggiare sfacciatamente Bellocq. Quando arrivano le prime mestruazioni, senza la minima apparente difficoltà, accetta di essere messa all'asta tra i clienti della casa e di 'donare' la propria verginità al miglior offerente. Diventata a pieno diritto prostituta, Violet continua l'opera di seduzione del fotografo finché riesce a installarsi in casa dell'uomo e a farsi sposare. La convivenza tra i due è difficile, visto che Bellocq è indeciso se cedere alle tentazioni della carne oppure mantenere un atteggiamento paterno nei confronti della ragazzina. Ma il problema viene presto risolto. Hattie torna a prelevarla con il marito, l'arricchito signor Fuller, e se la porta via.

PRESENTAZIONE CRITICA Louis Malle ha sempre amato la provocazione, lo spiazzamento, l'istigazione delle più segrete e indigeste 'immoralità' umane. Nel suo lungo percorso registico, egli ha spesso cercato di piazzare la sua macchina da presa in situazioni limite, davanti a personaggi dotati di un'etica apparentemente 'naturale', ma concretamente perversa, costringendo lo spettatore a rispecchiarsi in essi e a fare i conti con le analogie che li accomunano ai personaggi rappresentati: in *Le Feu Follet* (1963) il protagonista è un aspirante suicida, in *Nome e cognome: Lacombe Lucien* (1974) l'eroe è un ragazzino stupido che diventa un agente delle SS tedesche e si innamora di un'ebrea, in *Il ladro* (1967), il personaggio principale è un rapinatore morbosamente affascinato dall'arte del rubare. Ma è soprattutto nel campo della sfera sessuale, della nascita degli impulsi erotici (specie negli adolescenti) che Louis Malle ha cercato, da una prospettiva che, a volte, lo avvicina agli esperimenti surrealisti e anarchici, di turbare le coscienze, di scavare nella psiche umana, di inoltrarsi in territori poco battuti: ecco allora film che non esitano a parlare di incesto tra madre e figlio (*Soffio al cuore*, 1970, che racconta la storia di un adolescente che è iniziato al sesso da una prostituta e poi da sua madre), o tra fratello e sorella (*Il danno*, 1992, tratta appunto il tema della relazione carnale tra consanguinei) e di pedofilia o di iniziazione alla prostituzione come nel caso di *Pretty baby*. Lo stile calligrafico scelto dal regista francese per raccontare la storia di Violet – ambientazione rococò, riprese quasi esclusivamente in interni, una fotografia che predilige le tinte pastello e i mezzi toni – sgombera il campo da qualsiasi tipo di lettura morbosa e pruriginosa, ma anche da letture di carattere etico o salvifico. In altre parole *Pretty baby* non è un remake di *Lolita*. A differenza della ninfetta di Kubrick, Violet non ha consapevolezza della propria carica erotica, non manda in perdizione i personaggi che incontra, né tanto meno si prende gioco degli altri. L'aspetto marcatamente sessuale del racconto è in realtà una scusa per riflettere sull'assenza di una figura materna e paterna, sui gap relazionali che l'essere orfani crea nei bambini, sul crollo della figura genitoriale. L'ambientazione nel bordello della signora Nell serve allora come cassa di amplificazione di questo disagio. Violet gioca un ruolo ingenuo e infantile insieme. Imita la madre come farebbe qualsiasi figlia, e non lo fa solo nelle mosse e negli atteggiamenti, ma anche nelle 'scelte di vita' (si sposa con Bellocq come la madre si è sposata con l'uomo di affari), fa l'adulta con i suoi coetanei, promettendo future prestazioni sessuali, ma con gli adulti si comporta in maniera infantile, gelosa, immatura. Più che adescare Bellocq, lo cerca come figura paterna (la gelosia che nutre Violet per la madre non è forse riconducibile al complesso di Elettra?). I comportamenti devianti di Violet trovano la loro spiegazione

sostanzialmente nell'assenza dei genitori o nell'incapacità di mantenere il proprio ruolo di genitori. Hattie sparisce quasi subito, Bellocq – chiamato, è utile ricordarlo, 'papà' dalle ragazze, Violet compresa – cade nella tentazione sessuale, dopo che era riuscito a sottrarsi alle altre ospiti della casa. Paradossalmente l'unica che si fa carico dell'educazione della ragazzina è la signora Nell che, con modi forse un po' troppo rudi, è l'unica a punirla quando sbaglia. Il nome della bambina può, in sintesi, racchiudere il senso della storia. Violet è come un fiore, bella e inconsapevole della sua bellezza. Coglierla significa reciderla, ma reciderla è il male minore se prima nessuno ha pensato ad innaffiarla e a farla crescere. Viola è anche il colore del lutto e della scomparsa. Violet ha, infine, un'assonanza non casuale con la parola violence, ovvero violenza. La violenza che le viene recata lasciandola sola o vendendola al migliore offerente. Così quando Hattie verrà a riprendersi la figlia, la ragazza non saprà resistere alle lusinghe di una famiglia normale, con una madre finalmente rispettabile, un padre che non esita a lottare per averla. Benché sposata con Bellocq lo lascerà solo, incapace, quest'ultimo, di mantenere nei fatti il nome – papà – che in modo errato gli era stato fin lì assegnato. (M.D.G.)

*Salaam Bombay!*, di Mira Nair, India/Francia/Gran Bretagna, 1988.

TRAMA Krishna, un ragazzino di dieci anni abbandonato da un circo ambulante, tenta la fortuna nell'assordante, sporca e caotica Bombay. Vive in strada con altri coetanei e si dà da fare come portatore di tè per realizzare il suo sogno: racimolare le cinquecento rupie necessarie per tornare al paese. Nella strada dove lavora ha modo di conoscere Chilum, un ragazzo tossicodipendente con cui diventa molto amico, ma che non esita a rubargli i pochi soldi che risparmia, e la piccola Manju, figlia della prostituta Rekha e del magnaccia Babà. L'arrivo di Solassal, una ragazza quattordicenne vergine, anche lei avviata alla prostituzione, porta un po' di speranza nel cuore di Krishna che si innamora immediatamente di lei. Quest'ultima, portata lì da una regione lontana, non parla la lingua corrente e finisce per cadere nelle braccia di Babà che, non si sa se per desiderio di possederla, desiderio di soldi o vera infatuazione, la corteggia impetuosamente. Sta di fatto che una volta convinta la ragazza a prostituirsi, Solassal viene venduta ad un ricco facoltoso. Quando Chilum viene licenziato da Babà, per il quale vendeva droga ai turisti, anche la vita di Krishna subisce un vorticoso crollo verso il basso. Il tossicomane, infatti, muore di overdose non prima di aver rubato tutti i risparmi di Krishna. Il ragazzino è licenziato dal lavoro per i troppi ritardi. In più, una sera viene arrestato dalla polizia e imprigionato in un correzionale minorile, senza un vero capo d'accusa. Quando riesce a scappare dal carcere, Krishna torna a casa e sorprende Babà litigare furiosamente con la moglie Rekha. Raccolto un pugnale per terra lo uccide, vendicandosi dell'uomo che gli aveva sottratto la bella Solassal. Anche nella fuga disperata insieme a Rekha, il bambino finisce inesorabilmente solo: mentre tiene per mano la donna, l'unica persona rimasta amica, l'accorrere della folla, giunta per una sfilata di carri allegorici, separa (per sempre?) la prostituta e il ragazzino.

PRESENTAZIONE CRITICA *Ciao Bombay!*, la traduzione in italiano del titolo, ha in sé tutto il sarcasmo, l'amarezza l'ingiustizia che poteva avere l'*arrivederci ragazzi* pronunciato dai protagonisti del film di Louis Malle. Un saluto che appare come uno scherno e un'irrisione (il punto esclamativo serve proprio a rimarcare la frattura) per chi non può uscire dalla città indiana, così come sembrava una illusione funesta quell'*arrivederci* rivolto a ragazzi che, entrati in un campo di concentramento, non sarebbero stati più rivisti da nessuno. A Bombay si entra, ma non si può più uscire e Krishna ne è un esempio: nell'ultima sua corsa, quella che dovrebbe portarlo via definitivamente, anche perché è appena evaso da un carcere minorile e ha appena ucciso un uomo, si imbatte in una sfilata di carri allegorici, viene diviso, senza che egli possa opporre la minima resistenza, dalla donna che cerca di proteggere, corre da solo ed infine si ferma. La macchina da presa indugia sul suo volto per molti secondi mentre egli inizia a piangere. Le lacrime sono la presa di coscienza della sconfitta, dell'impossibilità della fuga. Egli era convinto che con un po' di risparmi sarebbe potuto tornare al proprio paese e dalla propria madre, ma più volte l'amico Chilum l'aveva avvertito su come fosse

impossibile fuggire. Il pianto finale di Krishna il segno della resa, la capitolazione della speranza, è il chiasmo di tutti i desideri di fuga falliti, di tutte le capitolazioni e gli scacchi subiti, non solo da lui, ma anche da tutti gli altri personaggi del film: da Chilum, tossicodipendente e spacciatore, che cerca nella cocaina la sua evasione, mentre trova al contrario l'overdose e la morte; da Manju che per combattere la solitudine cui è costretta dall'attività della madre (la bambina in molte scene sta seduta fuori dalla porta di casa mentre la mamma 'lavora') viene anche lei catturata con Krishna e finisce la sua corsa in un correzionale rinchiusa in un mutismo ormai permanente; da Rekha, sua madre, che ricava dalle promesse del marito, in realtà bugie sulla sua (im)possibile riabilitazione dalla vita della prostituta, solo desideri repressi, frustrazioni e evasioni soffocate; da Solassal che, entrata nella casa d'appuntamenti vergine e pura, ne esce pronta a cedere il proprio corpo a chiunque, dopo un percorso – quello del corteggiamento di Babà – che doveva essere un modo per scappare da quella situazione e si è invece rivelato un itinerario verso la perdizione; dallo stesso Babà che vedeva in Solassal la possibilità di abbandonare definitivamente la vita dello sfruttatore e che è invece finito ucciso da Krishna, il più innocuo e sconosciuto tra i suoi nemici. Krishna raccoglie dunque in sé tutti i destini degli abitanti di Bombay. Il saluto alla città si trasforma in contrappasso insopportabile. Anche perché la costrizione a restare si lega all'inevitabilità della corruzione. La fogna di Bombay tutto assorbe: sporcizia, delinquenza, prostituzione, violenza, legalità, amore, purezza. La figura di Solassal, in tal senso, è di disarmante chiarezza: la ragazzina di 14 anni, vergine, bella, silenziosa, è il simbolo della purezza assoluta, della bellezza incontaminata ed è per questo che i due personaggi in opposizione tra loro (il ragazzino ed il magnaccia) si innamorano di lei. La loro è una sorta di lotta del bene contro il male, dove sia l'uno che l'altro finiscono sconfitti. Il cambiamento radicale della ragazza, disposta a concedersi agli uomini, è il segno dell'impossibilità di rimanere puri. In un certo senso, Solassal sembra rappresentare l'India stessa, la cui innocenza, rappresentata dai milioni di bambini che si trovano nella popolosa nazione, finisce per essere contaminata dalla sporcizia e dalla povertà e irrimediabilmente corrotta. La lotta contro la povertà – sembra suggerirci Mira Nair – non avviene attraverso il tentativo di crescita sociale (quasi impossibile), ma attraverso la rappresentazione migliore di sé, come se la finzione fosse un surrogato dell'avanzamento economico. I bambini corrono al cinema (pieno, per tradizione, di storie magniloquenti e pompose) o scrivono lettere ai genitori lontani mascherando i lati negativi della loro esistenza; Babà e Solassal si fanno fotografare in uno sfondo laccato; le genti suonano per la strada e cantano, gli adulti si drogano (un'altra specie di spettacolarizzazione del proprio ego) e possono immaginare futuri migliori. La cristallizzazione della situazione sociale è dunque un elemento quasi scontato. La sfilata dei carri allegorici lo conferma: mentre il paese si fa vedere nei colori sgargianti e vivaci della festa, tra la folla si consuma l'ennesima frattura nella vita di un bambino. Ma la folla è talmente numerosa che certo non si può accorgere della solitudine di un solo ragazzino! (M.D.G.)

*Il ladro di bambini*, di Gianni Amelio, Italia, 1992.

TRAMA Antonio è un giovane carabiniere che sta accompagnando da Milano a Civitavecchia Rossella, di undici anni, e Luciano di nove. Figli di una detenuta in attesa di giudizio e destinati a un istituto per orfani, i due bambini hanno alle spalle una storia a dir poco tragica: il padre ha abbandonato la famiglia quando entrambi erano ancora piccoli e la madre non ha esitato a far prostituire Rossella fin dall'età di nove anni. Per Antonio e i due bambini, il viaggio si presenta fin da subito come un faticoso itinerario a tappe, fatto di continui rifiuti sia da parte delle istituzioni che li dovrebbero accogliere e sostenere sia da parte di coloro cui essi chiedono aiuto durante il tragitto. Tuttavia, sarà proprio il prolungarsi del percorso, e soprattutto i numerosi incontri con una realtà che li respinge, a fare in modo che Antonio possa vincere tanto la diffidenza della ragazzina quanto il mutismo del bambino: donando loro qualche momento di felicità, il carabiniere permetterà ai due fratelli di scoprire, al di là della sofferenza, la possibilità di un futuro nel quale ci sia anche spazio per la solidarietà.

PRESENTAZIONE CRITICA Un lungo viaggio da Nord a Sud, attraverso un'Italia allo sbando – quella degli anni che precedono lo scandalo di tangentopoli – che si apre con le immagini di un degradato quartiere dormitorio dell' hinterland milanese e si chiude con quelle spettrali della periferia di Gela, inquietanti per somiglianza. Tra questi due estremi, una serie di tappe che confermano di volta in volta l'indifferenza e la latitanza tanto delle istituzioni quanto della cosiddetta società civile proprio nei confronti di chi avrebbe maggiore necessità di sostegno. In effetti, non sono solo i due piccoli protagonisti ad aver bisogno di aiuto, ma anche e soprattutto Antonio, carabiniere sì, ma poco più che adolescente: una sorta di fratello maggiore che a tratti, tuttavia, pare addirittura più smarrito di coloro che accompagna. Così, se i bambini protagonisti del film sono tre e non soltanto due (il personaggio di Antonio presenta aspetti di ingenuità fanciullesca accentuati dal volto innocente di Enrico Lo Verso), il messaggio di Amelio risulta chiaro: se nei suoi film precedenti era il rapporto tra generazioni differenti a fungere da necessario quanto tragico terreno di confronto dialettico sui temi della storia, della filosofia, dell'arte, ne *Il ladro di bambini*, invece, la famiglia diventa una realtà esplosa e oramai inesistente, le figure genitoriali invisibili o negate. Infatti, a parte la madre di Rosetta e Luciano, gli altri personaggi del film sono rappresentanti di un'autorità sorda alle dolorose vicende dei due bambini (il prete-direttore dell'istituto che li allontana per un banale intoppo burocratico), ottusamente asserviti al potere che quell'autorità esprime (la suora che detta agli orfani astratte regole di vita) o, addirittura, minacciosi (il carabiniere presso il quale Antonio cerca riparo durante la sosta a Roma). A mettere ancor più in evidenza l'emarginazione dei tre protagonisti giungono, poi, da un lato alcune ambientazioni inedite per il cinema italiano (la Roma degradata dei quartieri attorno alla stazione Termini, i panorami calabresi e siciliani deturpati dall'abusivismo edilizio), dall'altro spazi pubblici (stazioni, treni, caserme, orfanotrofi) freddi e inospitali, resi "estranei" da una scelta delle inquadrature rigorosa ma, a tratti, fortemente espressiva. Con questo film del 1992 Gianni Amelio torna a uno dei suoi temi preferiti: il disagio dei bambini e degli adolescenti come cartina di tornasole dei mali della società degli adulti. Questa volta, però, il regista sceglie come protagonisti non più un bambino prodigo (come era stato ne *Il piccolo Archimede*) o un adolescente in conflitto con il padre (come in *Colpire al cuore*), bensì due "figli di nessuno", frutto del degrado civile dell'Italia contemporanea. Non è più soltanto una parte della società a essere messa sotto accusa, bensì l'intero corpo delle istituzioni del Paese: scegliendo il punto di vista di due minori ai quali è stato già fatto tutto il male che si possa immaginare, Amelio rinuncia alle sottili geometrie dimostrative dei suoi film precedenti (costruiti come teoremi dei quali lo spettatore attende, alla fine, la soluzione che ne sveli la chiave di lettura) e sceglie di narrare, con meno parole e più immagini, situazioni quanto mai autentiche che non vogliono dimostrare nulla, ma mostrare l'esistente. (F.C.)

*La vergine dei sicari*, di Barbet Schroeder, Colombia/Francia, 2000.

TRAMA Lo scrittore Fernando Vallejo, primo grammatico di Colombia, torna dopo trent'anni nella sua città natale di Medellin. In una casa di appuntamenti per gay, Fernando conosce l'adolescente Alexis, che diventa suo amante. I due cominciano a trascorrere insieme ogni momento della giornata girando per le strade di una Medellin corrosa dalla delinquenza e priva ormai di ogni valore etico. Un escalation di violenza accompagna il rapporto tra i due: Alexis uccide prima un punk che col rumore della sua radio disturbava lo scrittore, poi due uomini su un treno rei di aver offeso l'amante e infine un tassista che tentava di aggredire la coppia con un machete. Anche Fernando non esita a usare la violenza, ma questa volta a fin di bene, abbattendo un cane rimasto ferito gravemente. Di questa interminabile spirale di violenza rimane vittima lo stesso Alexis, ucciso da due sicari, dopo che già altre due volte il ragazzo era riuscito a scampare ad un attentato. Sconvolto, Fernando pare perdere la ragione, vagando per la città con la barba lunga e disordinata, finché non incontra Wilmar un altro adolescente molto simile ad Alexis. Tuttavia ben presto scopre che Wilmar non è altri che l'assassino del suo primo amore. Egli così decide di vendicarsi: porta Wilmar in un motel e mentre il

giovane dorme gli punta la pistola pronto a far fuoco. Il ragazzo si sveglia di soprassalto e giustifica il suo delitto dicendo che Alexis gli aveva ucciso il fratello. Fernando allora desiste, capisce che a Medellin non ci sono responsabili, perché è tutta una efferata ed interminabile catena. Lo scrittore decide di fuggire dalla città con Wilmar, ma questi, recatosi dalla madre a consegnarle un frigorifero – regalo di Fernando – non ritorna dal suo amante, perché colpito lungo la strada da altri sicari.

PRESENTAZIONE CRITICA Giuseppe Ungaretti scrisse nel 1916, nell'ultima terzina della lirica *Sono una creatura*, "La morte si sconta vivendo". Fernando Vallejo, disilluso scrittore e grammatico colombiano, assente dal suo paese per ben trent'anni, ha ben chiaro quello che il poeta nato ad Alessandria d'Egitto intendeva. Tornato in Colombia 'per morire dopo aver ricevuto tutto quello che poteva dalla vita', come dice ripetutamente ai suoi imberbi amanti, Fernando si trova ad essere testimone dei mutamenti radicali che hanno minato irrimediabilmente il suo mondo giovanile. Gli stabili che hanno caratterizzato la sua infanzia sono stati rasi al suolo, interi quartieri chiusi, trasferiti i locali, mutato radicalmente il potere d'acquisto del denaro (i mille pesos con cui suo padre aveva comprato una tenuta ora sono la monetina per far funzionare uno squallido juke-box). Intorno, una violenza endemica che porta gli uomini a spararsi tra loro per tentare un furto d'auto, oppure per una banale offesa subita, mentre un cartello da un altopiano vieta di gettare cadaveri nel fossato sottostante. Quello di Fernando Vallejo (alter ego dello sceneggiatore e autore del libro da cui è tratto il film, unico personaggio ad essere interpretato da un attore professionista) è un viaggio allucinante negli inferi della quotidianità malata ed incurabile, in cui è tutto aggressione, rabbia, povertà e abbandono. Nulla è la possibilità di palingenesi: allo scrittore cinico e disingannato si oppongono le nuove generazioni che girano costantemente armate, convinte di poter risolvere qualunque minimo problema con un colpo di pistola ben assestato. Non esistono sogni per gli adolescenti di Medellin: sia Alexis sia Wilmar dichiarano di volere come regalo una piccola mitraglietta con cui sparare al prossimo, oltre ai beni di consumo come gli stereo assordanti e i vestiti di marca con cui fare invidia ai coetanei. I corpi degli adolescenti diventano pure ombre che camminano in strada non avendo la certezza di arrivare a sera: si è costantemente oggetto di minacce e di tentativi di uccisione, ma i ragazzi convivono tranquillamente con l'idea e non paiono subire grossi traumi (Alexis sorride sistematicamente, per niente turbato né dalle uccisioni effettuate, né tantomeno dalla minaccia che qualcuno lo stia cercando per vendicarsi). La speranza è azzerata completamente: i fuochi d'artificio nel cielo di Medellin non sono l'indice di una festa in tutta quella violenza, ma il segnale che un carico di droga è riuscito a penetrare nei blindatissimi Stati Uniti. "Pieghetta", che è molto infantile nell'aspetto, comunica soddisfatto a Fernando che la sua fidanzata è incinta: ma la gioia del poco più che bambino non è per la prossima paternità, bensì per la possibilità che il figlio un giorno possa vendicarlo. A Medellin, nel viaggio allucinante compiuto da Fernando, esistono solo certezze negative che portano lo scrittore a comprendere la sua personale *via crucis* in un universo irrimediabilmente avariato, persosi nei suoi odi e nei suoi particolarismi, nella sua violenza che non conduce ad altro che al totale annientamento delle coscienze e delle volontà. La morte cui ambisce Fernando, e che invoca più volte (anche puntandosi al petto la pistola di Alexis per far partire quel colpo che risolverebbe nell'oblio l'orrore che sta vivendo), è in realtà quella che già sperimenta continuando a girare per Medellin e testimoniando il raccapriccio che s'incontra semplicemente uscendo di casa (quante sono infatti le morti cui è testimone? Quanti i cadaveri che è costretto a scavalcare?). Anche l'amore corsaro, quella gioia che si presenta con le caratteristiche del fuoco giovanile e fatuo, rappresenta una sorta di curiosa nemesi per il cinico scrittore: Wilmar è colui che gli ha sottratto la gioia di Alexis, che a sua volta aveva ucciso il fratello del ragazzo. Wilmar verrà ucciso probabilmente - anche se il film non lo dice, ma poco importa - dalla furia vendicativa di un altro fratello. E così via. Fernando si accorge di essere un fantasma dentro una città di persone prossime a morire: chiude le tende della sua abitazione che mostrano l'intero panorama di Medellin e si annulla semplicemente

nell'indistinto, unica ancora di salvezza in un mondo che non conosce requie. (G.F.)

## Violenza nelle famiglie

*David Copperfield*, di George Cukor, USA, 1935.

TRAMA Il piccolo David Copperfield nasce sei mesi dopo la morte del padre. Gli anni della prima infanzia trascorrono sereni in compagnia di Mrs. Peggotty, la *nurse*, fino a quando sua madre Clara si risposa con Mr. Murdstone, un uomo arcigno e severo. Le crudeltà del patrigno nei confronti di David presto conducono alla tomba Clara. Dopo la morte della madre, David è costretto a lavorare in un magazzino del patrigno a Londra: qui conosce Mr. Micawber che lo protegge fino a quando non è costretto ad andare in prigione per debiti. Abbandonato a se stesso, David decide di recarsi a Dover presso la zia Betsy che lo affida a Mr. Wickfield, un avvocato suo amico. Gli anni passano sereni, e David, ormai uomo, è uno scrittore sulla soglia del successo: inconsapevole dell'amore provato da Agnes – figlia di Wickfield – sposa Dora Spenlow, che però si rivela donna frivola e poco adatta alla vita matrimoniale. Quando alcuni anni dopo Dora muore, David aiuterà Mr. Wickfield a difendersi dalle mire del viscido segretario Uriah Heep e, infine, sposerà Agnes.

PRESENTAZIONE CRITICA "L'eloquenza delle cose esteriori è sfruttata dal Dickens come lo sarà ai giorni nostri dai registi di cinema, che isolano un oggetto, un particolare significativo per fargli dire quello che le parole non saprebbero". Così Mario Praz, uno tra i maggiori anglisti italiani, descriveva nella sua *Storia della letteratura inglese* la particolarissima arte dickensiana della descrizione attraverso notazioni minute di ambienti e personaggi, e della narrazione per mezzo di intrecci complessi ma al tempo stesso prevedibili nella loro meccanicità. Tali caratteristiche fanno delle opere dello scrittore delle vere e proprie sceneggiature bell'e pronte da usare, forse tanto ricche di avvenimenti rocamboleschi da risultare impossibili da ridurre all'interno dei tempi cinematografici e talmente infarcite di particolari da essere ridondanti nella trasposizione su pellicola. Prescindere dagli aspetti formali dei romanzi dai quali sono tratte le sceneggiature delle moltissime traduzioni cinematografiche delle opere di Charles Dickens sembrerebbe dunque impossibile: probabilmente fu proprio la preoccupazione di doversi confrontare con un testo dalle spiccate caratteristiche cinematografiche a spingere George Cukor ad avvalersi, per il suo *David Copperfield*, del contributo dello scrittore inglese Hugh Walpole per la sceneggiatura – che, ovviamente, è un condensato della mole romanzesca originale – e del giovanissimo attore Freddie Bartolomew, anch'egli inglese, per la parte di David bambino. Ne risultò un film hollywoodiano con tutte le caratteristiche di certo cinema didascalico inglese, che regge ottimamente il confronto con l'originale letterario nel ritrarre una galleria di personaggi, alcuni dei quali restano memorabili perché fedelissimi alle descrizioni dickensiane: Micawber, zia Betsy, Mr. Dick, Uriah Heep, Mrs. Peggotty, Miss Murdstone, sono interpretati da attori scelti con tale sapienza da farci supporre che, paradossalmente, siano stati proprio loro i modelli per le illustrazioni che a metà dell'Ottocento accompagnarono la prima edizione del romanzo. Ciò in cui il film sembra non riuscire a seguire il romanzo, invece, è la capacità di ritrarre efficacemente, oltre che le singole figure che animano il racconto, anche il contesto sociale che fa da sfondo alle vicende del giovane David: parti essenziali del romanzo come quella sulla sua rigida educazione scolastica (con l'odiosa figura del maestro Creakle), o un'altra relativa al lungo periodo di lavoro in un magazzino di Londra, risultano imperdonabilmente ridotte di efficacia o addirittura tagliate irrimediabilmente dalla sceneggiatura. Così, quel valore di testimonianza storica di un'epoca che hanno i romanzi dello scrittore vittoriano – e ancor più il *David Copperfield*, nel quale, per larghi tratti Dickens riecheggia la propria infanzia resa difficile dai debiti contratti dal padre, del quale il personaggio di Micawber è un'affettuosa rievocazione – si perde nelle pieghe di un film che vive solo grazie ad alcuni momenti decisamente felici: tutti gli aspetti del racconto più crudamente drammatici, la denuncia delle ingiustizie subite soprattutto

dai più deboli (i poveri, i bambini, le donne) in una società in vertiginoso ma cieco sviluppo, restano occultati a beneficio di una visione esclusivamente patetica della vita sfortunata del protagonista. Il film accentua, in tal modo, più o meno involontariamente, il carattere sostanzialmente remissivo di David, che sembra accettare, molto più supinamente di quanto non avvenga nel romanzo, le rocambolesche disavventure e gli altrettanto inaspettati colpi di fortuna che la vita gli propone. La materia del racconto ne esce, così, sostanzialmente infiacchita, priva di quell'equilibrio sapiente impostole dal suo primo creatore che riusciva a coniugare armoniosamente tanto l'ideologia positivista e progressista del tempo, sostanzialmente individualistica, quanto la pressoché illimitata fiducia nella provvidenza tipica di un atteggiamento cristiano di chiara matrice puritana. Memorabili sono invece alcune scene che l'uso del mezzo cinematografico riesce a rendere in tutta la loro vividezza: l'arrivo a Londra e l'incontro con la famiglia del bizzarro Mr. Micawber, quello con i Peggotty all'interno della nave-abitazione sulla spiaggia, il volo dell'aquilone di Mr. Dick, il confronto tra la zia Betsy e Mr. Murdstone, l'inquietante dialogo di David con l'untuoso Uriah Heep al lume di candela. In questi casi emerge al meglio l'abilità di un grande regista quale fu Cukor nel descrivere con sapiente ambiguità situazioni e personaggi che restano impressi indelebilmente nell'immaginario dello spettatore. (F.C.)

*I figli della violenza*, di Luis Buñuel, Messico, 1950.

TRAMA Città del Messico, fine anni Quaranta. Jaibo, giovane delinquente fuggito dal riformatorio, torna nel suo quartiere dove ritrova la sua banda. Tra questi c'è Pedro, il più giovane di tutti. Jaibo coinvolge Pedro nell'uccisione di Julio (un ragazzo dal quale pensa di essere stato denunciato), minacciandolo poi di morte nel caso parlasse. Scosso dagli eventi, Pedro si trova un lavoro ma Jaibo lo perseguita: questi, infatti, dopo aver sedotto sua madre, fa in modo che venga accusato di furto dal datore di lavoro. Arrestato, Pedro finisce in riformatorio, ma neanche qui è al sicuro: quando il direttore gli affida del denaro per alcune commissioni, Jaibo glielo ruba. Costretto a fuggire, Pedro si vendica di Jaibo accusandolo pubblicamente dell'assassinio di Julio. Per prevenire le mosse di Jaibo, Pedro tenta di sorprenderlo nel sonno, ma ha la peggio e rimane ucciso. Jaibo non ha miglior sorte: viene denunciato da un mendicante cieco che aveva derubato e, nel tentativo di fuggire, muore sotto i colpi di pistola della polizia.

PRESENTAZIONE CRITICA L'assenza pressoché totale di personaggi maschili adulti ne *I figli della violenza* mette in evidenza, prima ancora che una situazione di degrado sociale, l'assenza di immagini in cui i giovani protagonisti del film possano riconoscersi o alle quali contrapporsi. Bloccati per sempre in una condizione infantile, i bambini e gli adolescenti di Buñuel vivono in una dimensione in cui il desiderio può esprimersi solo come potenzialità e trovare sfogo esclusivamente nel sogno o sfociare in un'aggressività frutto della frustrazione. Gli unici personaggi maschili adulti presenti nel film sono esterni all'ambiente del quartiere: sono i rappresentanti delle istituzioni (poliziotti, assistenti sociali, il direttore del riformatorio), ed è logico che lo spirito di affermazione della propria identità da parte dei ragazzi diventi una sorta di rabbia cieca rivolta al rifiuto della legge. A segnare ulteriormente l'isolamento e la distanza tra le componenti sociali è il fatto che tali figure istituzionali appartengono alla borghesia, e che spesso non esitano a biasimare i genitori dei ragazzi che non hanno potuto o saputo dare ai propri figli non solo un'educazione ma, soprattutto, l'affetto di cui avrebbero avuto bisogno. Pedro, il più disperato sotto quest'aspetto, è il frutto di una violenza carnale ed è continuamente maltrattato dalla madre che gli nega l'affetto anche sotto forma di quell'istinto primordiale che consiste nello sfamare il proprio figlio. Il sogno di Pedro immediatamente successivo all'omicidio di Julio è una chiara prefigurazione di ciò che accadrà subito dopo: non solo Jaibo gli sottrae materialmente la madre allacciando con lei una torbida relazione carnale, ma fa anche naufragare miseramente i suoi buoni propositi: il furto del coltello segna la caduta dell'ultima illusione del ragazzino di poter riconquistare l'affetto della madre tramite un comportamento esemplare. Ma, come l'affetto non si ottiene attraverso le buone

azioni, allo stesso modo un destino segnato come quello di Pedro difficilmente si può cambiare: la sua storia è legata a filo doppio a quella di Jaibo ed è facile notare come a ogni azione di uno dei due corrisponda una reazione dell'altro. Il tentativo di Pedro di uccidere Jaibo, dunque, sembra dettato più dalla volontà di eliminare un doppio in cui il ragazzino vede pericolosamente riflesso il proprio futuro che dalla ricerca di una soluzione a una minaccia immediata alla sua vita. A dispetto della contemporaneità con le opere del Neorealismo italiano sarebbe azzardato cercare analogie di sorta tra *I figli della violenza* e i film di De Sica e Rossellini, se non nel fatto che i protagonisti sono bambini e adolescenti. *I figli della violenza* non punta la sua forza di impatto su quello sguardo capace di far parlare direttamente i fatti, gli eventi, tipico del cinema italiano del secondo dopoguerra. Più evidente è, invece, l'atmosfera surreale creata dal violento simbolismo di cui si caricano i personaggi, le azioni e gli oggetti. Pietre, bastoni e coltelli, onnipresenti nel film, perdono la funzione di oggetti quotidiani per assurgere a feticci di una condizione di lotta perenne che mette tutti contro tutti. È la lezione della psicoanalisi messa al servizio di un apologo che non riguarda solo una classe sociale (la borghesia tante volte messa alla berlina da Buñuel) ma che è volto alla rivelazione delle dinamiche più originarie dell'animo umano. Sono le pulsioni più intime a venire in primo piano attraverso il dipanarsi di una serie di eventi che, al pari degli oggetti, assumono un valore profondamente simbolico: lo scontro è quello tra il desiderio (la fame che attanaglia Pedro) e la società con i suoi condizionamenti. Quella messa in scena da Buñuel, tuttavia, è una società in cui non esiste possibilità di scontro dialettico tra le parti che porti una di esse a prevalere sull'altra o a evolversi: tale impostazione fu aspramente criticata all'epoca della presentazione del film al Festival di Cannes sia dal governo messicano, timoroso che in una delle vetrine internazionali più prestigiose passasse un'immagine negativa della propria nazione, sia dagli intellettuali che si riconoscevano nel pensiero marxista e che contestavano al regista una visione chiusa all'utopia del cambiamento. Sarebbe tuttavia troppo semplice ridurre la "logica" implacabile della storia di Pedro e Jaibo a semplice fatalismo: tra i mille simboli messi in scena da Buñuel con impressionante capacità espressiva emerge uno sguardo lucidamente pessimista sulla situazione di un'infanzia che assurge a simbolo di una condizione originaria di bisogno (innanzitutto d'amore) dell'intera umanità. (F.C.)

*Bellissima*, di Luchino Visconti, Italia, 1951.

TRAMA Il regista Blasetti cerca una bimba per un film. I provini si tengono a Cinecittà. Tra la folla di aspiranti attrici c'è anche la piccola Maria, accompagnata dalla madre Maddalena. Quest'ultima è disposta a tutto pur di veder vincere la figlia: paga un fotografo, una maestra di recitazione, una sarta, un parrucchiere in modo da rendere Maria una piccola attrice. Litiga anche con il marito, ma non è disposta a recedere dai suoi intenti. Consegna, infatti, il resto dei risparmi ad un giovane truffatore, Alberto Annovazzi, che le ha promesso di favorire Maria alla selezione. Durante il provino, mentre la mamma riesce a trovare un angolo dal quale sbirciare, la bimba scoppia in lacrime. La reazione in sala è sconcertante: la troupe ride a crepapelle di quel pianto. Mortificata e indignata per gli sfottò dei "cinematografari", Maddalena, allorché Maria viene effettivamente prescelta per il film, si rifiuta di firmare il contratto preferendo ricongiungersi con il marito.

PRESENTAZIONE CRITICA Fin dove si può spingere una madre per far sì che la figlia diventi un proprio strumento di ascesa sociale? Quanti compromessi con sé stessa, con gli altri e in particolare con la sua bambina può digerire per raggiungere il suo scopo? Quanto è giusto che i suoi desideri di realizzazione coincidano con quelli della massa? E soprattutto quanto il mondo dei media, in questo caso il cinema, può permettersi di sfruttare a proprio tornaconto personale questo desiderio? Nelle sinuosità contorte prodotte da queste domande si avventura il terzo lungometraggio di Visconti. Il regista entra al centro di una questione irrisolvibile: lo sfruttamento delle comprensibili aspirazioni di ciascuna persona da parte del cinema. La contraddizione nella quale si imbatte Maddalena Cecconi è generata da tensioni opposte, per certi versi laceranti se colpiscono persone,

come i bambini, che non si possono difendere da simili meccanismi. Il cinema, ci avverte il regista, influisce e agisce su due livelli diversi del comportamento umano: da una parte dà vita a mondi paralleli, a veri e propri universi onirici nei quali le persone trovano sollievo, provano sentimenti puri, vivono momenti di vera e propria realizzazione del sé (si veda la scena del film ambientata nel cinema all'aperto, nella quale Maddalena, abbracciata a Spartaco, guardando il fiume rosso di Hawks si commuove fino alle lacrime mentre il marito le dice "Ah Maddale', so' tutte favole") dall'altra crea false attese e false illusioni, alimentate dal fenomeno del divismo, circa l'eccezionalità del successo e della vita nel mondo del cinema. Si creano, così, fascino e infondate ambizioni sulla possibilità di una repentina ascesa sociale (ben evidenziate dalle scene di massa dei provini, dove donne e bambine fanno a gara per dimostrarsi le migliori) le quali portano a fratture insanabili, disequilibri e incapacità di leggere il reale in chi, come Maddalena, si lascia completamente affascinare. Visconti, attraverso uno dei primi film che si distanzia in maniera significativa dalle regole del cinema neorealista, tratteggiando la vita dei quartieri popolari con nuova ironia e con un'ispirazione che volge l'occhio più verso la tradizione del melodramma che non verso quella del cinema-verità, non lesina una forte critica sociale al mondo dello spettacolo (a vederlo cinquant'anni dopo il discorso non può che attualizzarsi ai mezzi mediatici più diretti come la tv, ai reality-show), alle sue piccolezze, alle figure truffaldine che vi girano intorno, a chi sfrutta il potere mediatico per guadagno personale. Il pilastro centrale del film è, senz'altro, Anna Magnani, voluta fortemente da Visconti che ha ritagliato su di lei la figura popolana di Maddalena Cecconi, lasciandola libera di creare un personaggio materno pieno di amore tragico, di eccessi melodrammatici (il pianto della madre in parallelo a quello della bambina) di gesti teneri, piena di orgoglio e ambizione, un personaggio materno che avrà un seguito per certi versi simili nella Mamma Roma dell'omonimo film di Pasolini. Ma se il centro del racconto è Maddalena, il mezzo per rappresentare le lacerazioni generate dalle sue aspirazioni è all'opposto la piccola Maria: lei è l'elemento della discordanza, il punto di riferimento dello spettatore. Il regista cerca spesso nei suoi primi piani il commento alle azioni della madre, come nelle scene passate ad "abbellirsi" o nel suo dormire agitata. Il pianto desolante nel quale prorompe la bimba durante il provino, vero elemento risolutore del film, diventerà così non solo lo sfogo naturale di chi vive, senza averlo scelto, in panni non suoi, ma il simbolo della ribellione, l'arma della contestazione con la quale la bambina riesce a conquistare la troupe (la quale alla fine la sceglierà) e soprattutto a far ravvedere la madre da piani e progetti prevaricanti su di lei. (M.D.G.)

*I quattrocento colpi*, di François Truffaut, Francia, 1959.

TRAMA Antoine Doinel ha quattordici anni, vive in un minuscolo appartamento di un popoloso quartiere di Parigi con la madre e il padre adottivo, dai quali è considerato poco più che un peso. Anche a scuola Antoine è mal sopportato da un maestro dispotico che lo punisce per ogni marachella. L'unica persona nella quale il ragazzo trova un po' di solidarietà è René, un suo compagno di classe con il quale spesso marina la scuola. Proprio in una di queste occasioni gli capita di sorprendere sua madre tra le braccia dell'amante. L'indomani, per giustificare la propria assenza, dice al maestro che sua madre è morta, ma ovviamente viene scoperto. Scappa di casa e passa la notte in un edificio abbandonato. Il giorno dopo si riconcilia con la famiglia promettendo buoni risultati a scuola ma, ingenuamente, al compito in classe di francese copia il finale di un romanzo di Honoré de Balzac. Espulso dalla scuola fugge nuovamente, trovando rifugio presso René che vive in una grande casa, completamente ignorato dai genitori. A corto di soldi ruba una macchina da scrivere dall'ufficio del padre: scoperto, viene consegnato alla polizia dagli stessi genitori che chiedono al giudice di mandarlo in un centro di correzione per giovani delinquenti. Riesce a evadere e, dopo una fuga a perdifiato, si ritrova per la prima volta in riva al mare.

PRESENTAZIONE CRITICA Nel corso della sua lunga esperienza di critico cinematografico, precedente la carriera di cineasta, François Truffaut ebbe l'occasione di confermare a più riprese il proprio disprezzo per

l'immagine dell'infanzia proposta dal cinema a lui contemporaneo. Gli unici due film che il giovane critico portava come esempi di una maniera diversa di raffigurare il mondo dei bambini erano *Zero in condotta* (Zéro de conduite, 1933) di Jean Vigo e *Germania anno zero* (1947) di Roberto Rossellini. Probabilmente è proprio a partire da quelle motivazioni e traendo ispirazione dalle due opere appena citate che, per il suo esordio, il regista francese scelse di girare un film che avesse per protagonista un adolescente. *I quattrocento colpi* si distacca, infatti, dagli stereotipi scelti all'epoca per descrivere il mondo dell'infanzia: la scuola, la famiglia, tutte le istituzioni sociali vengono messe in discussione da questo film che sottopone a un'impetosa analisi le loro responsabilità nel costruire dei soggetti – i ragazzi – privi di una reale possibilità di scelta di fronte alla vita. È sicuramente la famiglia l'istituzione sociale che dal film esce più malconcia: la madre sembra rinfacciare continuamente ad Antoine il fatto di essere arrivato a sproposito nella sua vita – lo ha avuto quando era ancora giovanissima – e forse anche di essere stato la causa del suo frettoloso matrimonio con un uomo che non ama. Non c'è da meravigliarsi che, la prima scusa che venga in mente ad Antoine per motivare l'ennesima assenza da scuola sia l'invenzione della morte di sua madre. Nella spontanea ingenuità di questa bugia c'è tutto il risentimento nei confronti di una donna dalla quale sa di non essere stato mai amato: durante un colloquio al correzionale con una psicologa – che, significativamente, resta per tutta la durata dell'interrogatorio fuori campo, identificandosi con l'occhio della macchina da presa che qui diviene puro e semplice strumento d'inquisizione – Antoine confessa di aver saputo che la madre avrebbe preferito abortire. Persino la collocazione all'interno dell'appartamento è indicativa della posizione di precarietà occupata dal ragazzo in seno alla famiglia: il suo letto è ricavato nell'angusto ingresso della casa, quasi a suggerire la sua liminarietà rispetto al nucleo familiare. Estraneità avvalorata dal fatto che Antoine dorme in un sacco a pelo, quasi che, al primo errore commesso, debba tenersi pronto a partire. La scuola, incarnata nell'odioso maestro – un personaggio grottesco che riassume su di sé tutte le altre figure repressive del racconto – è, all'interno dell'economia narrativa, soltanto la prima di una lunga serie di istituzioni sociali con le quali Antoine si ritroverà a fare i conti: se esiste una crescita del protagonista all'interno del film questa passa attraverso una piccola escalation criminale che lo porterà dalla scuola al correzionale. *I quattrocento colpi* ci mostra, infatti, quanto sia ottusa e implacabile la logica degli adulti che si ostinano a leggere nel comportamento ribelle del ragazzo, diretto inconsciamente ad attirare su di sé l'attenzione degli altri, le premesse di un'inclinazione al crimine in realtà inesistente. Il dramma di Antoine – e, più ingenerale, di tutti gli adolescenti – è, in fondo, proprio questo: lanciare una serie di segnali cui raramente gli adulti riescono ad assegnare il giusto significato. Non essendoci, all'interno di questa falsa dialettica, possibilità di comunicazione, può esistere soltanto uno spostamento sempre ulteriore della trasgressione alle regole imposte dal mondo adulto. Ma l'omaggio che Truffaut rende al mondo dell'infanzia e dell'adolescenza non risiede solo nella logica implacabile con cui è strutturato il racconto, bensì soprattutto nella capacità del regista di restituire, con una libertà stilistica fino ad allora mai sperimentata, un senso di complicità verso quel mondo trasmessa attraverso la forza di alcune immagini sicuramente memorabili. Una fra tutte può essere quella in cui, durante un dettato in classe, uno dei compagni di Antoine pasticcia con l'inchiostro il quaderno, arrivando a strapparne tutti i fogli: una sequenza che diviene metafora dell'impossibilità per i bambini di star dietro alle regole dettate dagli adulti. Il senso di commossa partecipazione di Truffaut alle vicende di Antoine Doinel – il film fu definito dallo stesso autore una "sintesi oggettiva" della sua adolescenza – sarà ulteriormente testimoniata dal fatto che il regista continuerà a seguire l'evoluzione del personaggio fino alla fine degli anni Settanta, attraverso altri quattro film, tutti interpretati dall'attore Jean-Pierre Léaud – qui alla sua prima interpretazione – che, a partire da *I quattrocento colpi*, diventerà una delle icone cinematografiche di un'intera generazione. (F.C.)

*Lolita*, di Stanley Kubrick, USA, 1962.

TRAMA Un professore e scrittore di letteratura francese, Humbert Humbert, penetra nella casa del commediografo Clare Quilty e lo uccide. Con un flash-back ripercorriamo la storia a partire da quattro anni prima dell'omicidio. Il prof. Humbert trascorre l'estate del 47' nel New Hampshire, in casa della signora Charlotte Haze, la cui figlia quindicenne Lolita lo attrae dal primo momento in cui la vede. Per stare accanto alla ragazza, sposa la madre, ma quando Charlotte scopre la verità, leggendo il diario segreto di Humbert, esce di casa e viene travolta da un'automobile. Ormai vedovo, il professore si reca al campo estivo per portare via con sé Lolita nell'Ohio. Dopo molte esitazioni e menzogne Humbert è costretto ad avvertire la ragazza della morte sfortunata della madre. La scena si sposta alcuni mesi dopo. Lolita partecipa alle attività teatrali della sua nuova scuola, e allo stesso tempo frequenta un altro uomo. In preda alla gelosia Humbert decide di lasciare l'Ohio. La coppia, attraversando gli Stati Uniti in macchina, si accorge di essere seguita da uno sconosciuto. Il viaggio spossante finisce per recare malanno alla ragazza, che è costretta a ricoverarsi in ospedale. Quando Humbert la viene a prendere, scopre che Lolita è scappata con un altro uomo. Quattro anni dopo la ragazza scrive una lettera al patrigno: aspetta un bambino e ha bisogno di soldi. Humbert va a farle visita e lei confessa di aver frequentato da sempre Clare Quilty, lo stesso che misteriosamente li seguiva durante il viaggio. Disperato Humbert lascia Lolita dopo averle consegnato molto denaro e va ad uccidere Quilty. Sulla stessa sequenza iniziale una didascalia ci informa che Humbert è morto in prigione in seguito ad una crisi cardiaca.

PRESENTAZIONE CRITICA Tagliato in parte dalla censura, spogliato dallo stesso autore delle scene più pruriginose presenti nel libro omonimo, allusivo e mai esplicito negli aspetti marcatamente sessuali, tanto che la scena più dichiaratamente erotica si trova nei titoli di testa, quando una mano smalta le unghie dei piedi di Lolita, in definitiva molto meno scandaloso del testo di Vladimir Nabokov, *Lolita*, nonostante tutto, al suo debutto nelle sale, ha suscitato numerose e sdegnate reazioni da parte di larghe parti della società americana, anche perché, a ben vedere proprio il paese nativo di Stanley Kubrick era il vero bersaglio critico del film.

La personale critica del regista – il quale proprio in quegli anni si trasferisce definitivamente in Inghilterra – agli Stati Uniti si concentra in particolar modo sul personaggio dell'adolescente. Lolita, infatti, non è solo una ninfetta che suscita negli uomini gli istinti più reconditi, lei è l'America, un paese che ha, come dice la voce fuori campo di Humbert riferendosi a Lolita, "una natura doppia, [...] un'infantilità tenera e sognante e una sorta di raccapricciante volgarità...". Bugiarda fino all'inverosimile, sfruttatrice dei sentimenti altrui, cinica e spietata, sfrontata nel chiedere denaro ad un uomo che ha abbandonato, incapace di amare, astutamente ingenua in pose candide e provocatorie, abile a usare gli oggetti con secondi fini (il lecca-lecca, gli occhiali con i cuoricini, l'hula-hoop): ecco come Kubrick ci presenta Lolita. Le sue sono caratteristiche che ben si addicono al 'giovane' stato d'oltreoceano. Caratteristiche che sono riscontrabili non solo in Dolores (vero nome della ragazza), ma anche in ciò che le ruota attorno, dagli ambienti ai personaggi di contorno. Impossibile non individuare il bigottismo della provincia americana negli squallidi motel incontrati durante il viaggio con il patrigno, o nelle case-feticcio in cui vive la ragazza (da quella 'american style' della madre alla bettola in cui finisce con il nuovo marito,) nella santimonia dei vicini o degli amici (si pensi alla scena buñueliana dove una dirimpettaia chiede al professore di abbassare la voce durante un litigio, perché ha invitato a cena un ecclesiastico), o nella rappresentazione-spauroso di Clare Quilty, capace, da sola, di scoperciare il puritanesimo degli States, attraverso il procedimento di *mise en abîme* insito nello spettacolo bucolico. L'adolescenza di Lolita in tal senso è depositaria di tutti i difetti e i pregi di un'intera nazione. Non a caso il 1776, anno della dichiarazione d'indipendenza americana, è la cifra iniziale del numero di telefono di casa Haze ed è la data in cui è stato dipinto il ritratto dietro il quale viene ucciso Quilty, il cui soggetto è, per traslazione, la stessa Lolita. Eppure la giovane ninfa non è il centro del racconto. La sua funzione è piuttosto quella di volano della narrazione, di nucleo attorno al quale far ruotare il sistema di personaggi e degli eventi. Una ben più fitta e complessa rete di relazioni è individuabile nella pellicola e, anche se in questa

sede non si può dar conto a tutti i legami che sono intessuti da Kubrick – la circolarità narrativa, il carattere paradigmatico del ritratto, le citazioni metatestuali di *Spartacus* o l'avvisaglia di alcuni temi di // *dottor Stranamore*, la presenza, ossessivamente kubrickiana, di richiami ai generi cinematografici, la critica alla famiglia –, si devono riportare almeno altri due temi dominanti: il primo è quello del doppio tra Humbert e Quilty, personaggi assolutamente complementari tra loro non solo nell'amore per Lolita (si veda ad es. la partita a ping-pong le professioni che esercitano, la fratellanza sancita da Lolita e accettata da Humbert nella scena dell'ospedale), il cui rapporto rinvia al legame-scontro tra Kubrick, commediografo come Quilty, e Nabokov, scrittore come Humbert; il secondo riguarda l'ossessione del personaggio. Su quest'ultimo punto, in particolare, il regista dà il meglio di sé mettendo in scena una controversa e lucida descrizione del reale, un misto di falsa logica (nella scena del pedinamento di auto Humbert più volte fa affidamento sulla sua razionalità) e follia (Lolita dice, spesso, all'amante che è pazzo), di ricerca della normalità e fuga dal quotidiano, di bugie mascherate da verità (quelle di Lolita nei confronti di Humbert) e di verità mascherate da menzogne (quelle del logorroico Quilty, nel monologo iniziale così come quando si finge psichiatra o poliziotto). Da qui nasce la pazzia di Humbert, ovvero dall'incapacità di leggere la realtà, abilità che invece possiede Lolita che, unica tra i personaggi principali, rimane in vita, chiaro segno distintivo della mano di Kubrick, poiché nel romanzo di Nabokov, la piccola adolescente finiva per morire di parto, proprio nel momento in cui passava dallo stato di ninfa a quello di donna. (M.D.G.)

*Mouchette*, di Robert Bresson, Francia, 1967.

TRAMA *Mouchette* è una taciturna quattordicenne che vive in una famiglia con la madre ammalata, il padre irascibile e i fratelli, uno dei quali ancora in fasce. La vita di *Mouchette* è caratterizzata dalla sua esclusione dal giro delle coetanee, nei confronti delle quali ha un atteggiamento di ripulsa che viene evidenziato dal ripetuto atto del lanciare manate di fango verso le altre ragazze. Non meno triste è la quotidianità all'interno della sua umile abitazione, nella quale deve assolvere le faccende domestiche, accudire la madre e preoccuparsi del piccolo fratello. In una notte di pioggia, *Mouchette* viene coinvolta nel litigio tra il bracconiere Arsène e la guardia giurata Mathieu, avvenuto a causa della barista Louisa, della quale entrambi sono innamorati. Arsène, convinto di aver ucciso il rivale, trova *Mouchette* sotto la pioggia e la conduce con sé nella sua capanna affinché la ragazza possa fornirgli un alibi, ma una volta giunti nel rifugio l'uomo, ubriacatosi, approfitta sessualmente della giovane. Tornata a casa la mattina successiva, *Mouchette* assiste impotente alla morte della madre. Uscita in paese deve affrontare l'ipocrita dolore e il pregiudizio dei suoi concittadini. *Mouchette* allora decide di rifugiarsi nel bosco: di lì a poco si lascerà cadere in una pozza d'acqua per morire.

PRESENTAZIONE CRITICA Robert Bresson è autore in grado di sublimare l'immagine reale in perfetta effigie mentale, segnando un percorso della visione che parte da un dato oggettivo per renderlo emblema di una condizione che della realtà ha la dimensione, il respiro e la valenza referenziale, ma che viene rielaborato ad un livello ulteriore, quello dell'*exemplum*, della contingenza simbolica che si trasforma in sguardo morale, etico ma mai moralistico. Quello del regista francese è un cinema che crea l'immagine e non si limita a 'riprodurre' delle situazioni, a fare cioè del semplice teatro filmato – lo stesso Bresson ha stabilito una netta distinzione tra 'cinema', che egli identifica nella mera messa in scena di un canonico spettacolo di derivazione teatrale, e 'cinematografia', intesa come grafia della macchina da presa - che opera sulla sinédocoche (soprattutto per quanto riguarda la ricostruzione degli ambienti, solo e semplicemente accennati sulla base di elementi marcatamente connotativi) e sulla sottrazione (dialoghi ridotti alla pura essenzialità, inquadrature di porzioni di corpo), tale da de-strutturare la narrazione, sempre più concisa, frammentata, fondata sull'accento e sull'ellissi. Cinema rigoroso e cristiano quello di Bresson, nel quale i piccoli cenni e le poche parole acquistano un'importanza fondamentale proprio in virtù della loro mancanza, del vuoto esistenziale che opprime quelli che il regista stesso considera 'modelli' invece che attori, quasi fossero delle semplici sagome (rarissimi gli attori professionisti nel suo cinema, a

conferma dell'importanza del 'corpo' più che della recitazione). Anche in questo caso, ciò che viene mostrata è la sostanza metafisica del dolore, ritenuto uno strumento pessimista di estrema conoscenza, di verifica della condizione esistenziale del mondo, un mezzo in grado di determinare la qualità inconoscibile, in condizioni normali, ossia non portate all'estremo, della vita stessa.

Anche Mouchette, così come gli altri personaggi bressoniani, è un'innocente che suo malgrado lotta contro le brutture e le soperchierie di un mondo nel quale è destinata a soccombere, compiendo un percorso, una specie di 'passione cristologica', che la condurrà all'inevitabile sconfitta finale. La pellicola, infatti, divide la personale *via crucis* della bistrattata quattordicenne secondo tre fasi distinte ed incalzanti del racconto, sintomatiche e sempre più insopprimibili, nonostante la apparente 'atarassia' che caratterizza i personaggi di Bresson. La prima fase della scarna narrazione è, infatti, caratterizzata dal tema dell'esclusione della giovane dal consorzio sociale nelle sue varie manifestazioni. Le inquadrature di Bresson isolano Mouchette in ambienti dei quali fa parte come sola presenza, ma che non condivide perché radicalmente e aprioristicamente esclusa da essi: così a scuola, dove non esiste un rapporto con le sue compagne a causa della diversità simboleggiata dal fastidioso rumore di zoccoli che segna il suo ingresso in classe; così con i coetanei di sesso maschile, con i quali si limita a scherzare (si veda la sequenza dell'autoscontro durante la festa paesana), facendo supporre una sorta di simpatia sentimentale che viene inesorabilmente frustrata prima dalla mancanza di comunicazione (i due ragazzi si ignorano dopo il giro sulla giostra), poi dall'intervento violento dell'autorità paterna, atta a riportare la ragazza a quelle che vengono reputate le sue responsabilità principali ed esclusive, ossia la cura delle faccende domestiche e della madre malata. La seconda fase del film, preannunciata dall'intervento paterno, prevede il tema della violenza, inaugurato a scuola, dove la maestra costringe Mouchette con la forza a cantare la canzone che le sue compagne stanno cantando in coro, e sviluppandosi pienamente nel momento in cui la ragazza subisce lo stupro da parte di Arsène, a sua volta protagonista di un'azione aggressiva nei confronti della guardia Mathieu. La seconda fase di *Mouchette* rende imprescindibile l'ingresso nel terzo tema del film, quello che completa e sostanzia il significato della pellicola e rende palese la finalità dell'esclusione da parte della ragazza: Mouchette si avvia inesorabilmente verso un'inevitabile morte, unica chiusa possibile ad un'esistenza segnata dal dolore per ciò che ha subito, per la perdita della madre (avvenuta, non a caso, subito dopo lo stupro), per la vergogna causata dalla malignità della gente, pronta ad affibbiare lo stigma del diverso e del colpevole a chi non si conforma ai canoni comunemente intesi della moralità. Mouchette torna propriamente bambina soltanto per un tristissimo attimo: giusto il tempo di rotolarsi ludicamente nel bosco per poi scomparire improvvisamente in una pozza d'acqua che la inghiottirà per sempre. Bresson commenta con il *Magnificat* di Monteverdi: è questo il modo che Mouchette ha scelto per rendersi al Signore. (G.F.)

*Family Life*, di Ken Loach, Gran Bretagna, 1971.

TRAMA La giovane Janice Baidon ha dei tormentati rapporti con la propria famiglia, di mentalità poco aperta verso le istanze giovanili e schiava delle apparenze. Janice è rimasta incinta e la madre insiste affinché abortisca, nonostante la ragazza mostri di voler tenere il bambino. Convinti che la figlia sia preda di un forte disagio psichico, la famiglia Baidon accompagna Janice da uno psichiatra che tenta di guarirla scavando nella vita e nelle abitudini di tutti i componenti del nucleo familiare. Il dottor Donaldson si trova quindi di fronte una madre preda delle convenzioni sociali che stabiliscono indissolubilmente ciò che è giusto e ciò che è sbagliato fare e un padre incapace di leggere le diverse situazioni familiari ed inappagato sessualmente. In mezzo alle frustrazioni e alla mediocrità si situa Janice, la quale diventa un autentico campo di battaglia in cui i genitori cercano di ovviare alle loro inconsce insoddisfazioni. I metodi all'avanguardia del dottor Donaldson trovano però un fermo ostacolo nei superiori di questi: Janice verrà sottratta alle cure del giovane dottore e internata in clinica per un certo periodo di tempo, nella

speranza che la ragazza possa trovare quella pace che pare aver smarrito. Uscita dalla clinica psichiatrica, i rapporti tra Janice e i suoi genitori non migliorano di certo e la ragazza entra nuovamente in un aperto e distruttivo contrasto con il mondo circostante. Anche la visita della sorella Barbara – la quale, nonostante sia riuscita a conquistare la sua personale emancipazione, dopo pochi istanti inizia a litigare furiosamente con il padre – non porta giovamento alla ragazza, sempre più in crisi. Urge un nuovo ricovero, nel corso del quale il malessere di Janice peggiora ulteriormente quando la ragazza si rende conto che le è preclusa, perché sconveniente, anche la possibilità di passeggiare nel giardino con Paul, un giovane paziente della casa di cura. Fuggita insieme a Tim, un suo vecchio amico, Janice viene ripresa e riportata nell'ospedale, diventando un caso da studiare all'università. Ma a tutte queste situazioni Janice decide di reagire con l'afasia totale, opponendosi con il silenzio alla volontà cieca del mondo di non comprendere.

PRESENTAZIONE CRITICA Ken Loach è regista famoso per il suo impegno politico e sociale: le sue pellicole non sono mai semplicemente narrative, ma intendono sempre fornire uno spaccato delle contraddizioni che allignano nelle società opulente e neoliberiste. Loach, sulla scorta di quello che insegnò il Free Cinema nel periodo a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, è un cineasta che si pone sempre al fianco degli sconfitti per narrare la storia e la società dal loro personale punto di vista, una prospettiva che rischia di passare sempre costantemente sotto silenzio a causa dell'impossibilità per i deboli di avere uno spazio adeguato a sostenere le loro ragioni. Il cineasta inglese, invece, osserva e testimonia, parteggiando apertamente. I deboli nel suo cinema sono spesso gli operai, altre volte gli immigrati, altre ancora i profughi politici, alcune volte i minori, come nel caso di *Ladybird* (1994), nel quale ad una madre vengono sottratti dai servizi sociali, uno dopo l'altro, quattro figli perché ritenuta inadeguata al ruolo di educatrice, o di *Kes* (1969), ritratto di un ragazzino che cerca di sfuggire ai suoi problemi familiari e scolastici dedicandosi alle cure di un falco che ha catturato. *Family Life* è invece un'inchiesta fredda e lucida, senza concessione alcuna allo spettacolo, come nello stile del regista, sui condizionamenti di una società, vista attraverso le sue istituzioni più importanti, che fanno precipitare nell'abisso della malattia mentale una ragazza come tante altre.

IL RUOLO DEL MINORE E LA SUA RAPPRESENTAZIONE A prima vista, *Family Life* potrebbe sembrare un attacco frontale nei confronti della famiglia e della sua formazione puritana che rende ciechi e sordi nei confronti di qualunque istanza mostri i suoi bisogni e le sue lecite aspettative; in realtà l'attacco è condotto verso le istituzioni ritenute maggiormente repressive e inadatte a recepire con sensibilità il grido di bisogno che le nuove generazioni (quelle dell'inizio degli anni Settanta) innalzano. Sulla pelle di una ragazza come tante altre alla sua età, in quella fascia a tratti inconsistente che separa l'adolescenza dall'età adulta, si gioca il destino di affermazione di una società retriva e stantia, incapace di accorgersi dei mutamenti in corso nel mondo. Il male di cui è vittima Janice non è la schizofrenia, che gli psichiatri troppo frettolosi intendono diagnosticarle per eccesso di tassonomia, ma l'incomunicabilità che non le permette di farsi capire dai genitori perbenisti e dai medici insensibili. La prova di questo malessere è fornita dall'ultima scena del film, quella in cui Janice, davanti ad una gremita aula magna della facoltà di medicina, si rifiuta di aderire al ruolo di malata mentale che le è stato assegnato, chiudendosi in un mutismo irriducibile ed infinito che i baroni della facoltà interpretano (a loro uso e consumo) come la prova irrefutabile del disagio della ragazza e che invece non è altro che il rifiuto di far parte di una società che non vuole sentire e non desidera assolutamente comprendere. Janice diventa quindi la paladina della lotta che vede impegnato l'individuo contro il superato sistema sociale (dell'Inghilterra in questo caso, ma la storia è soltanto un pretesto per rendere generale il problema). Le armi della società sono molteplici e tutte affilatissime, l'individuo ne ha soltanto una: il rifiuto. Ad un certo punto del film, durante una seduta del dottor Donaldson cui Janice prende parte, una paziente sostiene quasi ingenuamente: «se dicono che sei cattiva, l'unico modo di dimostrare che sei buona è quello di essere d'accordo che sei cattiva...così dicono che sei buona...non sei più cattiva se ammetti di esserlo...ma se loro dicono che sei cattiva e

tu...tu non ammetti di esserlo, allora sì che sei cattiva davvero». La sproporzione è tra ciò che è vero e ciò che la società decide debba essere vero: le istituzioni, con le loro armi oppressive, hanno la possibilità di creare una realtà differente, docile ai loro voleri, ed estraniare così dal tessuto sociale l'individuo ritenuto pericoloso e destabilizzante. Janice è semplicemente una figlia della "Swinging London": disinvolta nei costumi, desiderosa di esprimersi, assetata d'esistenza, ma queste caratteristiche all'interno di una società conservatrice e conformista sono ritenute dei reati imperdonabili, da metter al più presto al bando per non corrompere totalmente la gioventù sana ed equilibrata. L'importante è sempre l'apparenza, quasi a sottolineare l'ipocrisia della società e dei suoi falsi valori: la madre di Janice, saputo della gravidanza inaspettata della figlia, non esita un istante a costringerla all'aborto, nonostante la ragazza desideri tenere il bambino, nel tentativo, forse, di riporre nell'innocente creatura quelle speranze di umanità cui ancora aspira. Ma la madre di Janice, come successivamente faranno anche i medici, sottraendola dapprima alle cure non tradizionali del dottor Donaldson, poi relegandola in un ospedale all'interno del quale non può coltivare nemmeno una piccola amicizia, è in grado di eliminare dalla psiche della figlia anche la semplice speranza. Tra tradizione soffocante e tentativi di trasformazione, tra culto dell'apparenza e strenua ricerca dell'umanità, il rinnovamento e la sensibilità sono destinati a soccombere. Il rifiuto di quest'opera di coercizione può essere solo estremo e realizzarsi attraverso la resa incondizionata verso qualunque tipo di comunicazione.

RIFERIMENTO AD ALTRE PELLICOLE E SPUNTI DIDATTICI Il confronto con *Diario di una schizofrenica* di Nelo Risi (1968) potrebbe risultare interessante, anche se in questo caso il percorso della paziente risulta inverso rispetto a quello di Janice: a differenza di *Family Life*, che illustra un lento sprofondare all'interno di un baratro, nel film di Risi, la ragazza malata è aiutata dai puntuali e accurati metodi terapeutici a ritornare alla normalità. Sul versante delle diagnosi affrettate, è invece utile la comparazione con *Un angelo alla mia tavola* (*An Angel at my Table*, Jane Campion, 1990), storia di Janet Frame, forse la più grande scrittrice neozelandese vivente, costretta a nove anni di manicomio per la sua eccentricità. A livello didattico, questi film possono risultare utili nel comprendere i diversi aspetti delle istituzioni, a volte adeguate al loro ruolo di miglioramento sociale, altre dannose perché immagine di una società incapace di comprendere i vari e diversificati bisogni dell'individuo. (G.F.)

*Gli anni in tasca*, di François Truffaut, Francia, 1976.

TRAMA Siamo negli anni Settanta, a Thiers, un villaggio nel centro della Francia. L'estate è vicina e l'anno scolastico sta per terminare: le storie degli alunni di due classi, una elementare e una media guidate rispettivamente da Jean-François Richet e da Chantal Petit, si intrecciano dando vita a un variegato mosaico di situazioni. Patrick, che vive con il padre handicappato, è invaghito della madre di un suo compagno di scuola: durante le vacanze estive, tuttavia, si innamorerà di Martine, una sua coetanea. Mathieu e Frank rapinano maldestramente un loro compagno in cambio del denaro che questi aveva ricevuto dal padre per il barbiere. Il piccolo Gregory, lasciato solo in casa, cade da una finestra ma non riporta neanche un graffio. Sylvie, punita dai genitori per un capriccio, chiede aiuto al vicinato servendosi di un megafono. Julien, un ragazzo povero, viene assegnato alla classe della signorina Petit, ma non studia e commette dei furtarelli. Alla fine, quando si scopre che la madre lo picchia, verrà affidato all'assistenza sociale. L'ultimo giorno di scuola, il signor Richet – che nel frattempo è diventato padre – avrà modo di spiegare ai suoi alunni, proprio partendo dal caso di Julien, quanto sia difficile essere bambini.

PRESENTAZIONE CRITICA Sarebbe facile interpretare questo film di François Truffaut come una sorta di atto di riconciliazione con le realtà della scuola e della famiglia che, nel suo primo lungometraggio – *Quattrocento colpi* – il regista aveva sottoposto a uno sguardo impietoso che ne denunciava l'ottusità e l'incapacità di comprendere il mondo dell'infanzia. Per *Gli anni in tasca*, infatti, l'autore decide di allontanarsi da Parigi, scenario di quel suo primo film: da una dimensione urbana che riusciva a comunicare, meglio di qualsiasi

altra, la solitudine e lo smarrimento di un adolescente continuamente in fuga, Truffaut passa a quella di un villaggio di provincia che si offre allo sguardo dello spettatore come scenario inedito, eppure immediatamente familiare. Dal dramma di un singolo ragazzino, le cui bravate acquistavano con il progredire della storia il valore di veri e propri atti d'accusa verso il mondo degli adulti, si passa a una commedia corale che riesce a comunicare la gioia di vivere e la spensieratezza dell'infanzia soprattutto attraverso un'articolazione libera e apparentemente disordinata delle tante piccole vicende che compongono il racconto. Il regista sembrerebbe così essersi liberato, almeno apparentemente, dei traumi della propria adolescenza turbolenta e infelice – mirabilmente tradotti nel suo debutto nel lungometraggio e, successivamente, nel *Ragazzo selvaggio* – per adottare uno sguardo ancora guidato da un'affettuosa complicità, ma, al tempo stesso, più distaccato e sereno. I bambini di Thiers, infatti, non sono mai realmente abbandonati, e anzi rivelano perfino un certo compiacimento quando riescono a mettere in difficoltà gli adulti: quando la piccola Sylvie viene lasciata a casa in punizione, una vera e propria catena di solidarietà si stringe intorno a lei – i vicini provvedono a rifocillarla – e il regista può permettersi di registrare maliziosamente anche un piccolo moto d'orgoglio della bambina che, nonostante tutto, è riuscita ad attirare su di sé l'attenzione degli adulti. Persino un evento potenzialmente tragico, come il volo del piccolo Gregory dall'ultimo piano di un palazzo, si risolve miracolosamente con l'atterraggio del bimbo su una soffice siepe che ne attutisce la caduta. Quella di Truffaut, tuttavia, è una visione solo apparentemente idilliaca e semplicistica: tutti i piccoli protagonisti del film lottano, comunque, per affermare la propria indipendenza dal mondo adulto, e, in quest'universo provinciale, apparentemente ovattato, continuano a essere presenti una serie di elementi che consentono, al di là di una lettura facile e comunque lecita, la possibilità di scorgere temi e problemi cui l'autore sembra, anche in quest'occasione, non voler derogare. Passandole al filtro di un'apparente spensieratezza, il regista fa riemergere una serie di questioni che, se adesso trovano gli adulti – e le istituzioni di cui essi sono i rappresentanti – maggiormente disposti e attenti a comprenderle, restano comunque in primo piano, essendo tutt'altro che risolte. Patrick, orfano di madre, deve assistere il padre immobilizzato su una sedia a rotelle: s'invaghisce della madre di un suo compagno di scuola nella quale cerca, probabilmente, l'affetto materno di cui è stato privato piccolissimo e che, ingenuamente, confonde con l'attrazione per l'altro sesso. Julien, a sua volta, conservando molte delle caratteristiche tanto di Antoine Doinel – il personaggio dei *Quattrocento colpi* – quanto di Victor – il protagonista del *Ragazzo selvaggio* – rivela come, anche all'interno di questa piccola isola felice, possa esserci spazio per un'ulteriore riflessione sull'infanzia negata. Sarà proprio la vicenda di Julien a dare l'occasione al signor Richet di parlare ai suoi alunni della difficoltà di essere bambini in un mondo le cui regole sono dettate dagli adulti. Attraverso questa moderna figura di insegnante, diametralmente opposta a quella del professore dispotico dei *Quattrocento colpi*, è il regista stesso a "salire in cattedra" per condividere con gli spettatori i propri ricordi di bambino e adolescente, perché, come afferma per bocca di Richet, gli adulti troppo spesso dimenticano di essere stati essi stessi bambini. La gentilezza con cui la macchina da presa, in questa così come in altre sequenze, va a scoprire i volti dei piccoli protagonisti, ci rivela, ancor meglio di tanti discorsi, la capacità del regista di avvicinarsi al mondo dell'infanzia con la grazia e la semplicità di chi ha saputo mantenere con esso un rapporto vivo e autentico. (F.C.)

*Padre padrone*, di Paolo e Vittorio Taviani, Italia, 1977.

TRAMA Il piccolo Gavino viene prelevato dal padre dalla scuola elementare che frequenta per essere portato in montagna ed avviato al mestiere di pastore. Tra insegnamenti sulla percezione sensibile della natura, lavori gravosi e faticosi, costrizioni ed impedimenti, estrema solitudine e violente punizioni corporali, l'infanzia di Gavino scorre a contatto con la natura aspra e selvatica della montagna sarda e la monotona reiterazione degli atteggiamenti e delle azioni. Qualunque minimo avvenimento attira la sua attenzione, anche se il mondo circostante si fa beffe del suo isolamento, come quando

sacrifica due agnelli per scambiarli con una fisarmonica rotta, sfidando la sospettosa ira del padre. Arrivato a vent'anni, Gavino prova l'avventura lavorativa all'estero, ma il padre si rifiuta di firmare il permesso, rendendo vano il tentativo. Avviato alla carriera militare, dopo che il padre ha deciso di vendere il gregge e gli altri suoi averi, Gavino sente in modo sempre più insistente lo stimolo a formarsi una cultura valida che lo sottragga all'esclusione dovuta al suo analfabetismo. Inizia così un recupero culturale che lo porterà addirittura a laurearsi in glottologia, ad insegnare all'Università di Sassari e a scrivere il romanzo di successo da cui è tratto il film.

PRESENTAZIONE CRITICA Il film finisce ciclicamente ribadendo la prima scena: il vero Gavino Ledda, autore del romanzo da cui è tratta la pellicola, autentica presenza brechtiana che funge da 'effetto di straniamento' affinché lo spettatore indaghi attraverso un diaframma critico ciò che gli propongono le immagini, sostiene rivolto verso la macchina da presa che quella raccontata è "una storia che non è solo mia. Alcuni pastori di qua dicono che non io ma loro hanno fatto il libro, con la loro vita. La mia scelta ha avuto ed ha questo senso: per questo io credo nel mestiere dello scrittore. (...) Qua ho scritto il libro che inizia in un edificio simile a questo il giorno in cui mio padre venne a strapparmi dalla scuola...". Pronunciate queste parole, inizia nuovamente la parte terminale della prima scena del film, quella in cui l'autoritario genitore rientra nella classe per redarguire i compagni di classe di Gavino che stanno canzonando rumorosamente il loro coetaneo. La frase arrogantemente espressa dal padre del bambino non lascia il minimo dubbio sul significato che assume la storia: "Oggi è toccato a Gavino, domani toccherà a voi...". La vicenda di Gavino Ledda, mirabile esempio della capacità dell'uomo di opporsi a qualunque tipo di barbarie ed oppressione per riappropriarsi del sacrosanto diritto all'educazione e al personale sviluppo evolutivo, si rifrange in una generalizzazione affrontata dai fratelli Taviani con metodo induttivo, partendo esplicitamente dall'evento particolare per giungere alla problematica universale della coercizione sull'infanzia, del mancato rispetto dei più elementari bisogni educativi, della prassi consolidata della violenza come mezzo sicuro di convincimento e formazione. La figura di Ledda diventa perciò l'*exemplum*, l'efficace veicolo per una narrazione che vede al suo centro una problematicità molto più vasta del caso singolo, che va ben al di là del personaggio Ledda per arrivare ad indagare la primordialità esasperata di un mondo basato soltanto sulla pulsione animalesca, sulle semplici sensazioni barbariche, sulla soddisfazione immediata degli istinti elementari (si pensi alla scena in cui le voglie sessuali trovano differenti ed anche sgradevoli appagamenti: qualcuno si sfoga con le bestie, qualcun altro con le proprie donne trattate alla stessa stregua, il tutto sottolineato dal sapiente uso degli effetti, basati su una sorta di linea sonora data dall'unione degli affannati gemiti dei vari personaggi). Il cammino infantile compiuto da Gavino, quindi, si propone come un percorso esemplare scandito dagli inflessibili insegnamenti paterni basati spesso sullo sviluppo delle facoltà sensitive (si veda quando l'uomo indica al bambino come avvertire i minimi rumori dati dallo stormire delle foglie o nel momento in cui, addirittura, gli rivela la possibilità di avvertire il sopraggiungere dell'alba da una serie di indizi naturali), sulla rigorosa dimostrazione a cui segue costantemente la punizione (la scena nella quale il padre colpisce Gavino con il serpente da cui il bambino era fuggito), sulla rigida repressione dell'istinto (le frustate per essersi allontanato dall'ovile per giocare con un coetaneo), sulla vendetta che si ciba di odi atavici (l'omicidio a bruciapelo di Sebastiano). Nella cosmogonia di Gavino il rapporto con il padre è soltanto l'espressione sintomatica di una realtà regolata da norme interne e a-razionali, simbolicamente rappresentate dalla crudeltà del paesaggio che non offre spiragli bucolici, ma soltanto asprezza ed inclemenza, ostinazione ed insensibilità. Ma anche se la soluzione praticabile potrebbe essere quella della fuga verso la cultura e la libertà, il personaggio Ledda, anche nel momento dell'emancipazione intellettuale, rimane ambiguamente ancorato alle sue radici, incapace di un distacco ritenuto traumatico (al punto da laurearsi con una tesi sui dialetti sardi); tendenza tra l'altro ribadita allegoricamente per tutta la durata del film nella palese manifestazione di un atteggiamento di attrazione e repulsione nei confronti del violento padre, immagine codificata di centenarie tradizioni, tacite leggi e supine accettazioni. (G.F.)

*Gente comune*, di Robert Redford, USA, 1980.

TRAMA Illinois, fine anni Settanta. Conrad Jarrett, sedici anni, viene dimesso da una clinica psichiatrica nella quale è stato ricoverato per quattro mesi dopo un tentativo di suicidio alla cui origine c'è il senso di colpa per la morte del fratello maggiore Buck (annegato durante una gita in barca) cui il ragazzo ha assistito impotente, riuscendo a stento a salvarsi. Se il padre, Calvin, segue con premura il suo ritorno alla vita normale (la scuola, la passione per il nuoto, il canto nel coro scolastico, la cotta per la coetanea Jeannine), sua madre Beth sembra non riuscire a perdonargli di essere sopravvissuto alla disgrazia. Quando Conrad decide di ricorrere all'aiuto del dottor Berger, uno psichiatra, Beth diviene ancora più fredda nei confronti del figlio. Di fronte alla richiesta di Calvin di partecipare a una terapia familiare per aiutare Conrad la donna oppone un secco rifiuto, riuscendo a convincere il marito a partire per una breve vacanza. Rimasto solo, Conrad dovrà affrontare la notizia del suicidio di una sua amica: durante una drammatica seduta con Berger emergerà con chiarezza la responsabilità della madre nello sviluppo dei suoi disturbi causati dal senso di colpa che la donna scatena in lui ritenendolo colpevole della morte del fratello. Calvin, resosi conto della realtà e dell'incapacità della moglie di mutare il proprio atteggiamento, trova per la prima volta il coraggio per parlare chiaro a Beth: la donna sarà costretta ad andarsene affidando totalmente a Calvin la cura di Conrad.

PRESENTAZIONE CRITICA Quella rappresentata in *Gente comune* è l'America che, a cavallo tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, sembra immune dagli eventi travagliati che hanno caratterizzato il decennio appena trascorso (la guerra in Vietnam, lo scandalo del Watergate), ma che ancora non ha conosciuto la cosiddetta età dell'"edonismo reaganiano", dell'assenza di interrogativi e di dubbi a favore di una visione tutta esteriore dell'esistenza basata fondamentalmente sull'immagine, sull'apparenza. Sospesa in uno stato di quiete apparente, una condizione alla quale paiono alludere le prime inquadrature su cui scorrono i titoli di testa (immagini di ricche ville unifamiliari immerse nel verde scorrono sulle note placide e nostalgiche del *Canone in D* di Pachebel che diventano diegetiche allorché scopriamo che sono eseguite dal coro scolastico di cui fa parte Conrad), l'America di Robert Redford è quella del cosiddetto riflusso, tendenzialmente regressiva, tuttavia non completamente conservatrice. È una nazione che tenta faticosamente di ritrovare il senso della propria esistenza nei valori fondamentali che da sempre l'hanno sorretta, primo fra tutti la famiglia, ma che deve arrendersi all'evidenza della necessità di un cambiamento e prendere coscienza della fine delle proprie incrollabili certezze. A riprova di quanto fosse aderente l'immagine proposta dal celebre attore (qui alla sua prima regia) alla realtà contemporanea del proprio Paese, la pioggia di premi Oscar che il film si aggiudicò nel 1981, nonché il grande successo di pubblico, segno, quest'ultimo, di una capacità non comune di interpretare la sensibilità collettiva attraverso i toni dimessi del dramma familiare rielaborati abilmente dal bestseller omonimo di Judith Guest. La regia di Redford è pacata, la narrazione lineare, sostanzialmente priva di invenzioni, ma perfettamente aderente al mondo che descrive, quello della ricca borghesia *wasp* ("white, anglo-saxon, protestant", ovvero bianca, anglosassone, protestante). L'analisi del regista è severa, a tratti impietosa nell'osservazione del malessere sotterraneo che attraversa la famiglia Jarrett, ma allo stesso tempo il suo sguardo riesce ad essere affettuoso, specie nei confronti del giovane protagonista, privo cioè di autocompiacimento, mai crudele verso un mondo che l'autore dimostra di conoscere perfettamente e, in fondo, anche di apprezzare. Se l'allontanamento della madre dal nucleo familiare sembra contraddire a prima vista lo spirito sostanzialmente borghese del film e lo scopo ultimo dell'autore, ovvero il recupero dei valori più autentici della cultura americana, in effetti tale scelta si riallaccia ad una tradizione, essenzialmente cinematografica, che vede nel rapporto tra uomini, nell'amicizia virile (strutturata secondo le modalità alternative padre-figlio, maestro-allievo) uno tra gli archetipi più forti di una visione della vita fondata sull'autenticità dei sentimenti e sulla schiettezza dei comportamenti. Il merito principale di Redford, qui al suo debutto nella regia, è quello di

non cedere mai al tono patetico pur connaturato ad una vicenda ricca di spunti intimistici che ben si sarebbe potuta prestare a una simile deriva: la sua capacità di tradurre con semplicità sentimenti complessi e di rendere la contraddittorietà dell'animo umano si giova di tre ottimi interpreti come Donald Sutherland, Mary Tyler-Moore e Timothy Hutton, quest'ultimo inespugnabilmente premiato con l'Oscar per il miglior attore non protagonista, malgrado sia la figura maggiormente presente all'interno del film.

**IL RUOLO DEL MINORE E LA SUA RAPPRESENTAZIONE** I genitori dovrebbero essere pronti a mettersi in discussione e a cambiare per amore dei propri figli: è questo l'assunto di fondo di *Gente comune*, un film che analizza il cambiamento delle relazioni tra i membri di una famiglia posti di fronte all'esigenza di gestire la scomparsa di uno dei propri membri. L'elaborazione del lutto in ambito familiare passa infatti anche e soprattutto attraverso una ridefinizione dei ruoli di ciascun componente, proprio ciò che i Jarrett non sono riusciti a fare. Attraverso il suo gesto suicida, Conrad lancia un segnale d'allarme ai genitori, la richiesta di una maggiore attenzione nei suoi confronti, un avvertimento sulle proprie condizioni di "sopravvissuto" alla tragedia di cui è rimasto vittima Buck. Conrad è solo apparentemente l'anello più debole della famiglia e, attraverso il suo comportamento, non fa che confermare agli occhi della madre l'assurdità di un destino che ha risparmiato lui, il figlio più fragile e meno dotato, prendendo l'altro, il maggiore, il prediletto. È chiaro, tuttavia, che contrariamente a quanto appare, tanto Conrad quanto suo padre Calvin sono gli unici due membri della famiglia in grado di reagire alla tragedia, mentre Beth, trincerata dietro la freddezza e l'autocontrollo che la connotano, è incapace tanto di mettere da parte le sue preoccupazioni per le apparenze, quanto di esprimere il proprio dolore, sfogare la propria rabbia per la perdita di Buck. La donna ammette esplicitamente di non essere disposta a ridisegnare o, perlomeno, a considerare criticamente, per il bene del figlio, il proprio modo di comportarsi: la sua risposta ai problemi è la fuga (le vacanze, i viaggi all'estero), una tattica elusiva rispetto ai problemi, del tutto diversa dall'atteggiamento di Calvin, la cui presenza al fianco di Conrad si fa via via più costante con l'approssimarsi dell'epilogo. È proprio grazie a questa figura di donna dura, fredda, distante, che il film può proporre, come raramente accade nel cinema statunitense, due figure maschili (Conrad e Calvin) che risaltano per l'apparente fragilità e la sensibilità d'animo. Sta proprio in questo processo di cambiamento e di crescita, simile a quello che attraversa ogni individuo al passaggio dall'adolescenza alla maturità la chiave di lettura principale della pellicola: Conrad e suo padre sono pronti a mettersi in discussione e proprio per questo riescono a ricostruire il proprio rapporto al di là della morte di Buck. Alla figura di Beth, chiusa nel suo riserbo e preoccupata solo delle apparenze, si contrappone in modo netto quella di Berger, lo psicologo: il merito maggiore di questo personaggio è di essere riuscito, attraverso i suoi modi rudi e poco convenzionali, a porsi come modello di quella schiettezza dei sentimenti che riuscirà a prevalere nell'abbraccio finale tra Calvin e suo figlio.

**RIFERIMENTI AD ALTRE PELLICOLE E SPUNTI DIDATTICI** *La stanza del figlio* (2001) di Nanni Moretti è, insieme a *Gente comune*, uno dei film che meglio descrivono un processo di elaborazione del lutto in ambito familiare: ad accomunare i due film la medesima sobrietà nell'affrontare l'argomento, una sensibilità particolare nel descrivere le diverse figure all'interno del nucleo familiare, il rapporto del tutto speciale tra padre e figlio, la tematica della psicanalisi che, nel film italiano, passa attraverso la figura di Giovanni (il padre), appunto psicoterapeuta. (F.C.)

*Voltati Eugenio*, di Luigi Comencini, Italia, 1980.

**TRAMA** Fine anni '70. Eugenio è un ragazzino di circa dodici anni, figlio di ex sessantottini, continuamente sbalottato tra un posto e l'altro, tra la casa dei genitori, indecisi se separarsi o restare insieme, e quella dei nonni materni e paterni, tra la campagna e la città. Un giorno, poco prima di prendere un volo con il padre per Londra in vista di un ennesimo trasferimento, mentre è in macchina con "Baffo", amico del padre e incaricato da quest'ultimo di portarlo a casa dopo un breve soggiorno dai nonni, viene scaricato in strada dallo stesso uomo per uno stupido diverbio. Quando Baffo e il papà ritornano a prenderlo, lui

è scomparso. L'affannosa ricerca del ragazzino da parte del padre coincide con alcuni flash back dei protagonisti che ricordano la vita disadattata della famiglia. Grazie all'aiuto dei carabinieri, Eugenio viene finalmente ritrovato in una fattoria. Accorsi tutti i familiari ci si accorge che nessuno può prenderselo con sé. Distratti dalla nascita di un vitellino, i parenti di Eugenio non si accorgono che il bambino si allontana di nuovo senza essere visto.

**PRESENTAZIONE CRITICA** Il destino di abbandono dei ragazzi sembra essere lo stesso in tutti gli ambienti sociali. Ambientando i propri film sia nelle borgate povere di Napoli (Proibito rubare) che nei palazzi aristocratici di Venezia (Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova, veneziano) passando per i quartieri popolari di Roma (*La finestra sul luna park*), le ville consolari della Toscana (*Incompreso*) e i villaggi della Calabria (*Un ragazzo di Calabria*), Comencini ha sempre raccontato la solitudine dei ragazzi, l'incomunicabilità quasi inevitabile con gli adulti, di qualsiasi ceto sociale essi siano, ma ha anche descritto l'attaccamento alla terra come un possibile elemento di riscatto (si pensi alle corse del ragazzino calabro, oppure al luna park dove si riconciliano padre e figlio) e di ricostruzione dei rapporti tra le persone (si veda Andrea, "l'incompreso", che riscopre nella sua casa un tardivo amore del padre). Con Voltati Eugenio, il regista ci racconta invece l'esperienza di un ragazzo senza radici, senza un retroterra, senza un ambiente naturale in cui vivere e perciò sempre pronto a fare le valigie come atto congenito del cambiamento. Egli è affascinato dagli animali (vorrebbe diventare un veterinario, si porta nelle diverse case i suoi animali, si rifugia in una stalla) perché hanno regole dettate dalla natura, habitat sicuri e saldi, all'opposto del mondo dei grandi dove regna il caos e dove le parole dette sono sempre rovesciate dalle azioni (si veda la scena del litigio genitori – figlio perché quest'ultimo non vuole ritornare in città, dove il modo di comportarsi dei due adulti cambia e si smentisce di volta in volta). Il rifugio panteistico di Eugenio e il suo ritorno alla Natura (gli approdi di Comencini non sono poi tanto lontani da quelli di Truffaut ne *Il ragazzo selvaggio*), causato dall'incompetenza degli educatori e suggerito non a caso da Baffo, l'unico fuori dagli schemi, una sorta di "grillo parlante" che esplicita i pensieri reconditi dei personaggi, è certamente l'elemento di riflessione più interessante del film, quello più profondo e meno scontato. Molto più penetrante della critica all'istituzione familiare, poco convincente soprattutto nella costruzione di personaggi oltremisura stereotipati (la mamma femminista, il padre sessantottino fallito, la nonna ricca e superficiale) o di macchiette poco credibili (il commissario impotente, il rozzo operaio con otto figli ecc., senz'altro molto più verosimile della descrizione del fallimento delle relazioni tra gli adulti, pur vero ma evidenziato da scene troppo calcate e troppo dimostrative (come l'aborto della madre o la confessione della nonna contro un marito per anni incapace di comprenderla). La sconfitta del nucleo familiare fa da cornice al vero dramma che si consuma durante il film, ovvero la perdita d'identità da parte di un ragazzino. Eugenio deve viaggiare con un cartello con il suo nome per essere sicuro di esistere (come gli succede all'arrivo nell'aeroporto spagnolo), in un mondo che non lo vuole tra i piedi. Egli non scappa, sono i grandi che non riescono o non vogliono vederlo: il padre, mentre chiama a gran voce il figlio nella speranza di farsi sentire, si sfoga dicendo di odiare il nome "Eugenio" e affermando che non si sarebbe perso se ne avesse avuto un altro (in altre parole, se fosse stato un'altra persona); i familiari del ragazzo, nella scena finale ambientata nella stalla, voltano il loro sguardo verso un vitellino appena nato dimenticandosi di lui. Il processo di annullamento dell'identità, perpetrato da tutti gli adulti, è così concluso. Il ragazzino a quel punto non si volterà più se sentirà pronunciare il suo nome. "Voltati Eugenio" sarà una frase senza più senso, senza più sostanza. (M.D.G.)

*Fanny e Alexander*, di Ingmar Bergman, Francia/Germania/Svezia, 1983.

**TRAMA** Svezia, primi del Novecento. Alexander è il primogenito dell'ultima generazione degli Ekdahl, una facoltosa famiglia di Uppsala che per tradizione gestisce un piccolo teatro: sua nonna Helena è stata una celebre attrice, e suo padre Oscar ne è l'attuale direttore nel quale recita insieme alla bella moglie Emilie. L'atmosfera

in casa Ekdahl – nella quale vivono anche gli zii di Alexander, Gustav e Carl, con le rispettive famiglie e la piccola sorellina Fanny – è sempre euforica e l'educazione dei bambini è improntata a una moderata tolleranza. Un giorno, durante le prove dell'*Amleto*, Oscar viene colpito da un infarto: poche ore dopo muore. Rimasta vedova, Emilie prende a frequentare il vescovo Vergerus che, prima le offre il suo sostegno spirituale e poi le chiede di sposarlo. Dopo il matrimonio della madre con Vergerus, la vita di Alexander e della sorellina Fanny diventa impossibile a causa della rigidissima educazione imposta dal patrigno. Anche Emilie se ne sente soffocata e, nonostante sia incinta, chiede il divorzio che, però, le viene negato. Solo grazie a uno stratagemma di Isak Jacobi – l'anziano amante ebreo della nonna Helena – i due bambini riescono a fuggire dalla casa-prigione di Vergerus che, poco dopo, muore durante un incendio, lasciando libera anche Emilie. Ora la famiglia Ekdahl è di nuovo al completo e, dopo la nascita dell'ultimogenito, frutto dell'unione con il vescovo, Emilie propone all'anziana Helena di ritornare sulle scene per interpretare *Il sogno* di Strindberg.

PRESENTAZIONE CRITICA Ultima opera di Ingmar Bergman, sorta di testamento poetico e di summa stilistica del grande regista svedese – che, tenendo fede alle proprie dichiarazioni, non diresse più film per il grande schermo ma solo per la TV – la versione cinematografica di *Fanny e Alexander* è, in effetti, la riduzione di un lavoro per la televisione lungo ben cinque ore. I temi cui Bergman è riuscito a dare corpo nel corso di una carriera prolifica e coerente come poche altre sono tutti presenti all'interno del film e, attraverso il filtro della fantasia infantile risultano forse leggibili con maggior facilità che in altre sue opere magari più affascinanti e complesse. Più precisamente, il film si fa portatore di una serie di riflessioni sul valore della fantasia e della tolleranza, contrapposte al puritanesimo oppressivo tipico della religione calvinista, costruendosi attorno a una serie di luoghi, simbolicamente opposti gli uni agli altri. Tutta la prima parte, ambientata nella ricca casa della famiglia Ekdahl e nel teatro in cui recitano Oscar ed Emilie, è animata da un interscambio simbolico tra le due dimensioni reale/fantastica, cui allude anche l'inquadratura iniziale nella quale vediamo il protagonista mentre dispone delle marionette all'interno di un teatro in miniatura. Sono il sogno a occhi aperti, la rappresentazione, la festa – quella di Natale che fa da fulcro narrativo all'intera macrosequenza – a dominare questa parte del film illuminata dalle luci calde della casa di Helena, animata dall'incontenibile entusiasmo dello zio Gustav, figura godereccia e vitale, diametralmente opposta a quella severa e mortificante del vescovo Vergerus. La famiglia, intesa come nucleo inscindibile di legami affettivi, che travalica qualsiasi convenzione sociale – si veda la relazione tra la cameriera e lo zio Gustav, tollerata dalla moglie di quest'ultimo – è il centro della vita di Alexander che si sente protetto da questo nido e, al tempo stesso, stimolato dalla presenza di figure quanto mai diverse. La morte del padre costituisce una sorta di spartiacque nell'esistenza del protagonista, ed è un'ulteriore conferma del rapporto circolare esistente nella vita degli Ekdahl fra finzione e realtà. Oscar è colpito da infarto proprio mentre sta interpretando lo spettro del padre di Amleto. L'immagine del genitore riapparirà agli occhi di Alexander più e più volte nel corso del film e il bambino sarà portato a proiettare sulla propria vicenda familiare gli echi della tragedia shakespeariana. La figura del vescovo Vergerus diviene, così, quella di un impostore che va a usurpare non solo il posto del padre, ma anche la rete di legami affettivi che animava l'immaginazione infantile di Alex. Dalla ricchezza umana della famiglia Ekdahl – rispecchiata dall'abbondanza di arredi della casa di Helena – il film passa improvvisamente al deserto affettivo e agli interni spogli e freddi della canonica/prigione di Vergerus. Non avendo più nulla su cui esercitarsi, la fantasia del protagonista può a questo punto diventare soltanto espressione di incubi interiori ed essere letta unicamente come menzogna dalla rigida morale di Vergerus. Il nodo interpretativo del film è proprio questo: l'invenzione fantastica, esercitata liberamente su un mondo ricco di suggestioni, contribuisce alla crescita dell'individuo, le regole opprimenti imposte dalla morale soffocano l'amore e, al tempo stesso, evocano orrendi fantasmi. La breve permanenza nella casa/museo del vecchio Jacobi, popolata da presenze misteriose che rimandano ancora una volta al mondo del fantastico, e la conoscenza che farà di Ismael, il nipote pazzo

dell'anziano ebreo, serviranno ad Alexander per comprendere che, nell'animo umano, possono albergare sentimenti molto diversi e che il bene e il male sono le due componenti inscindibili di esso. Vita e morte in questo luogo si compenetrano fino a confondersi – come nell'immagine della mummia, una delle meraviglie di casa Jacobi – e, proprio qui, Alexander ha un ultimo, risolutivo colloquio con il padre e “vede” l'orribile morte del vescovo Vergerus, a lungo desiderata e mai espressa. La vicinanza temporale tra il dialogo con il padre, in cui lo invita a volare in cielo data l'inutilità della sua presenza tra i vivi, e la morte del patrigno, coincidono con la liberazione definitiva da un super-io ingombrante creato da una religione che ha ben poco di quella religiosità originaria tipica dell'ebraismo, perché ormai contaminata da una serie di sovrastrutture culturali castranti. Non per niente, il personaggio cui Bergman fa pronunciare il messaggio definitivo del film, ovvero l'elogio di quel “piccolo mondo” fatto di sogni e di affetti nel quale ci si deve rifugiare per sfuggire alle “tenebre della notte”, è proprio lo zio Gustav, la figura più vitale ed epicurea incontrata nel corso della storia. (F.C.)

*Voci lontane... sempre presenti*, di Terence Davies, Gran Bretagna, 1988.

TRAMA Liverpool. Seconda guerra mondiale. La vita per i piccoli Tony, Eileen e Maisie è particolarmente dura, non solo a causa della guerra. È la crudeltà e la violenza che il padre indirizza verso i tre fratelli e verso la madre a farli crescere ossessionati e infelici. Il genitore non esita a picchiare la moglie, a costringere le figlie a lavare il pavimento della cantina prima di poter uscire con gli amici, a gridargli contro nonostante abbiano rischiato di finire sotto un bombardamento nazista. Una volta cresciuti, le grandi celebrazioni familiari – il funerale del padre, i loro tre matrimoni, il battesimo dei figli – tengono insieme i fratelli e la madre, permettono loro di ricordare e avere nostalgia del tempo passato, anche del padre violento che sul letto di morte ha riconosciuto i suoi errori. Durante queste feste possono raccontarsi le loro infelicità, i matrimoni piatti, le vite degli amici che si allontanano inesorabilmente, confessioni che si alternano agli unici momenti di spensieratezza, ovvero quando intorno ad una tavola cantano canzoni popolari. Sono le voci lontane (ma sempre presenti) del passato che permettono loro di andare avanti, in una vita che non ha certo irriso alle loro aspettative.

PRESENTAZIONE CRITICA *Voci lontane... sempre presenti* è il secondo capitolo, insieme a *Terence Davies Trilogy* (1976-1983) e *Il lungo giorno finisce* (1992), di una trilogia autobiografica che il regista Terence Davies ha dedicato a se stesso, alla sua famiglia, al ceto sociale, operaio e proletario, di appartenenza. Un racconto autobiografico, ma che ben rispecchia una fetta consistente della società inglese vista nella sua più radicale essenza: forza del nucleo familiare, patriarcato violento, cieco e bigotto clericalismo, discriminazione del diverso, ruolo della memoria come radice dell'esistenza. Di questi tre film, *Voci lontane... sempre presenti* è forse quello che meno si occupa di infanzia e adolescenza. Ne parla molto di più *Trilogy* (nella prima parte dedicata all'infanzia del regista) e soprattutto *Il lungo giorno finisce*, dove protagonista, Bud, è un piccolo ragazzino di undici anni. Tuttavia, questo film è senz'altro la pellicola che con maggior puntualità tiene legate l'una all'altra le età della vita e mostra quanto il periodo formativo di una persona influenzi e determini i pensieri, le scelte, i giudizi da adulto.

Il titolo ci segnala il primo elemento di riflessione: pur lontane nel tempo, le voci del passato – gli episodi tremendi della vita, i piccoli momenti di quotidiana serenità, gli scontri, le fughe, i ritorni, gli odi e gli amori – sono sempre attuali e vive, non solo perché rappresentano il bagaglio esistenziale delle persone, ma perché danno senso alle scelte e soprattutto agli stati d'animo del presente. Eileen, Maisie e Tony, nonostante il rapporto conflittuale con il padre, piangono lacrime di nostalgia ai loro rispettivi matrimoni perché vorrebbero che lui fosse con loro. Poco importa se li ha picchiati da piccoli, se ha maltrattato la madre, se non ha mai dimostrato amore. Anche quando il proprio padre è violento, egoista e prepotente – questo sembra l'assunto del regista – esiste una relazione ancestrale e atavica che fa sì che nei momenti più importanti della vita dell'individuo lo si vorrebbe al proprio fianco. Non a caso, madre, figli e amici si incontrano (e si scontrano)

solo in occasioni celebrative, dove è la famiglia come nucleo istituzionale a doversi presentare con il vestito buono: matrimoni, funerali, battesimi si alternano per permettere ai protagonisti di ricordare a voce – perché la struttura del film non è costruita su flash back e quindi non sono i protagonisti a rammentare gli eventi – i pochi momenti sereni della vita con il genitore. Nella funzione mnemonica si palesa l'influenza dell'infanzia: ricordata dagli adulti a distanza di troppo tempo, essa è rivestita dei colori tenui della nostalgia e quindi sembra ricevere una mansione che le è propria, ma che raramente è apertamente manifestata: quella di migliorare il passato, di edulcorarlo, per superare i dolori dell'esistenza. Ecco allora che alla scena dell'albero di Natale, in cui il padre in un raro momento di dolcezza fa in modo che la famiglia passi una serena festività, è attribuita molta più importanza di quelle di ordinaria violenza. In altre parole, i pochi momenti felici dell'infanzia – verso la quale gli adulti vedono con lenti deformanti – sembrano essere molto più importanti grazie alla loro funzione consolatoria. Il congiungimento e lo stretto legame delle età, dicevamo, non è basato su flash back, ma su una costruzione narrativa unitemporale, su una dimensione che lo spettatore percepisce come unica. L'alternarsi di scene dell'infanzia (la notte di Natale, i bombardamenti) a quelle della giovinezza dei tre ragazzi (le uscite per andare a ballare, il servizio militare di Tony) passando attraverso le scene di maltrattamenti del padre oppure quelle della sua malattia non è guidato da logiche cronologiche. Sembra di assistere piuttosto all'accumulo di episodi disordinati che non è importante saper collocare in un punto preciso della cronistoria familiare. Tarence Davies dà voce così all'idea di un destino segnato e immutabile che opprime i personaggi. Gli incontri collettivi attorno ad una celebrazione della vita e l'insieme corale delle canzoni sono l'unica valvola di sfogo dell'individuo, l'unico modo per trovare la forza della sopravvivenza: la spensieratezza delle canzoni spezza le infelicità dei singoli, la loro consapevolezza che nulla può cambiare e che, lungi da qualsiasi Dio consolatore, nulla cambierà. Il regista, anche grazie ad una splendida fotografia, dà sfogo ad una visione della vita cupa e malinconica dove neanche il recupero dell'infanzia (come nel successivo *Il lungo giorno finisce*) può alleviare una condizione di vita, quella dei proletari inglesi, che mai come in questo caso è stata rappresentata così lucidamente. Con pochi tratti, ma efficaci. (M.D.G.)

*L'attimo fuggente*, di Peter Weir, USA, 1989.

TRAMA Anno 1959. A Welton, uno dei collegi più rinomati degli Stati Uniti, l'educazione e l'insegnamento si basano sui valori della tradizione, della disciplina, dell'onore e dell'eccellenza. Solo l'ultimo arrivato tra i professori, il docente di letteratura inglese John Keating, ha uno stile pedagogico anticonformista. I ragazzi, di natura trasgressivi e vitali, rimangono affascinati dai metodi inusuali del professore. Egli spinge gli allievi ad assaporare il gusto della vita e a cogliere l'attimo fuggente: fa strappare le pagine dei libri scritti in arido linguaggio accademico, fa salire gli studenti in piedi sulla cattedra per vedere la vita da altre prospettive, insegna loro a scrivere poesie. Sette dei suoi studenti fondano inoltre "la società dei poeti estinti", un gruppo clandestino che legge poesie di notte in una caverna, poco lontano dal collegio. Tra i partecipanti spiccano Neil e Todd, il primo un vulcano di vitalità, il secondo timido e riservato. Neil, preso dall'entusiasmo per l'arte, decide di andare contro il diniego del padre e recitare una commedia di Shakespeare. Quando però il genitore lo scopre e decide di punirlo mandandolo all'accademia militare, egli si suicida. Il professore Kieting viene ritenuto responsabile della morte del giovane, reo secondo i genitori e gli altri professori di aver usato metodi devianti sui ragazzi e di aver spinto Neil a coltivare la passione per il teatro. Espulso dalla scuola, mentre raccoglie le sue cose dall'aula di insegnamento, Kieting assiste ad una scena toccante: il timido Todd, per far capire al professore che le sue lezioni non sono state vane, sale in piedi sul proprio banco seguito dalla maggior parte della classe, insensibile alle minacce del nuovo insegnante di letteratura.

PRESENTAZIONE CRITICA *L'attimo fuggente* si rivela un film molto complesso nella sua valutazione critica. Ha ricevuto un enorme successo di pubblico (tanto da essere la pellicola che più ha incassato

nella stagione 89/90), soprattutto tra gli adolescenti, ma ha spaccato, nel contempo, in due la critica cinematografica e il mondo della pedagogia. Se, infatti, gli spettatori giovani sono rimasti entusiasti da un professore anticonformista, da un docente di vita più che di letteratura, capace di rinunciare ai libri di testo, per andare a fare lezione in un parco tirando calci ad una palla, o sfogliando le foto ingiallite di una bacheca, la critica adulta ha invece intuito, in quest'anomalo educatore, da una parte la legittimazione di una didattica autoritaria, tesa a creare persone uguali, disappunto alle diversità dei ritmi di crescita (in particolare nei riguardi del timido Todd, più volte messo a disagio davanti alla classe), dall'altra uno stimolo ad avvicinarsi, in luogo di una formazione troppo rigida, al lato più emotivo dei ragazzi, l'unico forse capace di accettare gli insegnamenti di un mondo adulto altrimenti considerato lontano. Le due letture in realtà si sovrappongono. Se da un lato Kieting sembra il modello di un insegnante iper-eccitato, sempre sopra le righe più per confuso desiderio di distinguersi dagli altri che per necessità di superare i conformismi, interessato a formare giovani iper-euforici e iper-attivi – rivelante è la frase "carpe diem" che i ragazzi pronunciano prima di agire, che è insieme una specie di presa di coraggio e una giustificazione di gesti inopportuni, come la dichiarazione d'amore fatta da Knox o la telefonata di Dio al preside ideata da Charlie-Nuanda – dall'altro il professore di letteratura tocca le corde più sensibili di un adolescente, spingendo i ragazzi a trovare una identità lontano dai conformismi che la società richiede loro (si veda la scena della passeggiata in cortile), ad apprezzare il gusto e la vitalità delle parole e delle poesie, chiedendo loro di coltivare le proprie passioni, di vivere pienamente la vita dal primo all'ultimo giorno, di usare il proprio cervello criticamente senza farsi appiattare da lezioni preconfezionate (come ad es. dai grafici per interpretare le poesie del professor emerito J. Evans. Pritchard). La ragione di questa spaccatura, in certi casi estremista e inconciliabile, è da ricondursi alla presenza dell'attore Robin Williams. All'interno di una schiera d'interpreti sconosciuti, egli concentra su di sé uno sproporzionato sistema d'attese – d'altronde da lui il pubblico si aspetta sempre performance mirabolanti e sbalorditive – e la sua recitazione eccessivamente caricata (si vedano le scene in cui Williams imita Marlon Brando o John Wayne) finisce per portare in secondo piano tematiche ben più ragguardevoli. Non a caso l'istrionico attore ha ricevuto una nomination all'oscar (disorientando anche il giudizio dell'Academy) quando invece, all'interno dell'economia narrativa, appaiono molto più importanti le storie dei sette ragazzi e in particolare, per via dell'opposizione dei comportamenti, quelle di Neil e Todd. Ad una visione capace di tenere in giusto conto gli eccessi, parrà evidente l'accento che il film mette su tematiche che solo in parte coinvolgono gli aspetti educativi, ma che sono altrettanto importanti: come il rapporto conflittuale tra genitori e figli, le inquietanti aspettative che gravano su ragazzi che hanno padri 'famosi' (i ragazzi sono tutti 'figli di papà'; la timidezza di Todd è causata dalle continue richieste di imitare gli incredibili successi del fratello maggiore), l'esigenza della ribellione per trovare una propria strada, la scoperta delle proprie capacità espressive, la sconfitta di chi che non riesce a interagire con il mondo adulto (il suicidio di Neil non è, infatti, da imputare a Kieting, ma alla debolezza del ragazzo, nascosta dalla disinvoltura e dall'esigenza protettiva di recitare sempre una parte), la possibilità di essere persone diverse da quello che vogliono gli altri (Charlie si fa chiamare Nuanda), l'esigenza di protezione e affetto che il college nega ai ragazzi e che essi ricercano nella grotta, simbolo materno per eccellenza. La rappresentazione dell'adolescenza non appare dunque così monocorde come la raffigurazione del mondo adulto (professori e genitori in testa). La descrizione della natura conferma la nostra impressione: il paesaggio, impassibile e immacolato come il comportamento dettato dalle regole dei grandi, trova vitalità solo quando viene 'corrotto' dalla presenza di un ragazzo, sia che esso vaghi nella notte alla ricerca di una grotta o che corra con la sua bicicletta in mezzo a stormi di uccelli. I quali, non a caso, risvegliati dal torpore, si alzano nel cielo, indicando la capacità di sognare e di volare con la fantasia quale caratteristica intrinseca di ogni adolescente. (M.D.G.)

*La discesa di Aclà a Floristella*, di Aurelio Grimaldi, Italia, 1992.

TRAMA Aclà, un ragazzo siciliano di undici anni, viene 'acquistato' da Rocco Caramazza per lavorare in qualità di "caruso" in una miniera di zolfo. Per otto anni, dal lunedì al sabato, Caramazza disporrà a suo piacimento del ragazzo, il quale si trova improvvisamente sottratto alla sua numerosa famiglia e catapultato in una realtà dove dominano la fatica fisica, la coercizione, il terrore, la violenza punitiva e quella sessuale, accettata quasi per tacita intesa. Aclà si mostra insofferente verso la dura legge della zolfara: dopo l'ennesimo pestaggio nei suoi confronti, l'undicenne fugge alla ricerca di quel mare che, nella sua concezione geografica, lo separa dalla sorella residente in Australia, terra alla quale aspira come una sorta di liberazione dalla violenta logica che lo lega al mondo della miniera. Ma la fuga di Aclà è destinata a fallire miseramente: riacciuffato dai carabinieri, viene riportato a casa dove subisce la violenza del padre. Per Aclà riprende la dura vita lavorativa, mentre il mare si presenta soltanto come immagine onirica.

PRESENTAZIONE CRITICA *La discesa di Aclà a Floristella* racconta per immagini quello che già Pirandello e Verga avevano raccontato nelle due novelle intitolate rispettivamente *Ciàula scopre la luna* e *Rosso Malpelo* (anche se in questo caso in luogo della zolfara l'ambiente di riferimento era una cava di sabbia). Il triste tema narrato è quello del lavoro minorile nella Sicilia di inizio secolo (da alcuni elementi - la canzone *Faccetta nera*, il quadro di Mussolini che campeggia nella caserma dei carabinieri - si comprende che l'epoca in cui si svolge la storia è quella del Ventennio fascista), mostrato nelle sue caratteristiche più crude, iperrealistiche ed anche un tantino compiaciute, visto l'estetizzante indugiare della macchina da presa sui corpi sudati ed acerbi dei ragazzi o l'insistenza quasi "voyeuristica" nelle situazioni più sgradevoli e amare. La miniera di zolfo di Floristella viene contraddistinta fin da subito come l'antro infernale in cui Aclà, "caruso" del picconiere Rocco Caramazza (il "caruso" è il manovale, quasi sempre un ragazzo, che sta accanto a ogni picconiere e trasporta il minerale che questi stacca dalla cava), è destinato a soccombere tra mille pene, violenze e situazioni incresciose. La zolfara è intesa come luogo altro, parallelo alla realtà e dolorosamente alternativo ad essa, in cui vigono regole e norme di tipo quasi tribale, sicuramente caratteristiche di chi vive lontano dalla società civile, in un microcosmo dedito a bisogni elementari e pulsionali, coacervo di dannati mostrati con afflato pittorico e legati a bisogni primari, istintuali, irrazionali. Aclà, simbolicamente, diventa la vittima di una situazione che si fa subito pesante, sia per la fatica fisica (l'obiettivo immediato che gli impone Caramazza è di arrivare a trasportare sulle spalle venticinque chili di zolfo), sia per il clima di terrore instaurato (lo stesso Caramazza, appena conosciuto il ragazzo, gli sferra uno schiaffo in pieno volto per dissuaderlo preventivamente da qualunque tentativo di fuga), sia per la elevata possibilità di trasformarsi in un oggetto sessuale da stuprare. Aclà è considerato un vero e proprio oggetto da tradurre in una dimensione differente, alternativa al mondo della famiglia e degli svaghi fanciulleschi: il mutuo accordo che lo lega al picconiere Caramazza è detto "soccorso morto", una assodata transazione a causa della quale il ragazzo diventa di proprietà dello zolfataro (nel caso di Aclà il contratto dura otto anni per la somma di cinquecento lire), in pratica una sorta di schiavitù post litteram alla quale è impossibile sfuggire perché non basta la volontà del singolo se è destinata a scontrarsi contro una prassi comunemente accettata, anzi sollecitata per far fronte alla miseria incipiente. Infatti il destino di un Aclà, che si dibatte con tutte le sue residue energie per evitare di lavorare in miniera, è quello di arrivare soltanto a sognare il mare verso il quale tende nel corso della sua fuga. L'aspirazione è di congiungersi con il vero volto di quella natura che l'infernale miniera con le sue opprimenti viscere nega recisamente, annullando di fatto lo slancio vitale che Aclà mostra nella sua alacre ricerca. La fuga verso il mare, in quanto allegoria di libertà, è inoltre una precisa assunzione metacinematografica che fa esplicito riferimento all'altra e più importante fuga, quella di Antoine Doinel ne *I quattrocento colpi* di François Truffaut, nel quale la vastità della superficie marina diventava il simbolo evidente del tentativo di affrancamento dalla logica perversa della forzata realtà del collegio. Ma se nel film del compianto maestro francese la libertà veniva raggiunta, nel lavoro di

Grimaldi il significato, per palese contrasto, si mostra ancora più doloroso di quanto non sia già stato mostrato fino a quel punto, perché l'aspirazione di Aclà viene frustrata e la libertà tanto agognata viene soddisfatta soltanto sul piano dell'illusione, per una traslazione del senso e l'implicita ammissione dell'impossibilità di sottrarsi alle regole imposte e supinamente accettate. (G.F.)

*L'uomo senza volto*, di Mel Gibson, USA, 1993.

TRAMA Chuck, un ragazzino con problemi di apprendimento, vive con la madre e le sorellastre nate da altri due matrimoni: vuole entrare all'accademia militare di West Point per sfuggire all'opprimente clima familiare e per emulare suo padre che non ha mai conosciuto. Casualmente fa la conoscenza di McLeod, un ex professore universitario il cui volto è per metà sfigurato da orrende cicatrici e che, per questo, vive isolato dal resto del mondo. Di fronte all'insistenza di Chuck, l'uomo accetta di prepararlo per l'esame di ammissione all'accademia. Quando il ragazzino scopre che il padre è morto in manicomio, corre a rifugiarsi da McLeod: la madre di Chuck, fino a quel momento all'oscuro di tutto, chiama la polizia e intima al figlio di non recarsi più dall'uomo. Riemergono il passato di McLeod (a deturpargli il viso fu un incidente stradale nel quale aveva perso la vita un suo allievo) e vecchie accuse di pedofilia, ovviamente mai provate. L'uomo tenta di disculparsi ma le autorità gli impediranno di rivedere Chuck. Dopo un ultimo drammatico incontro, il ragazzino deciderà di credere a McLeod. Ammesso all'accademia, Chuck si diplomerà brillantemente.

PRESENTAZIONE CRITICA La ricerca di una figura paterna da parte di un bambino che ha avuto troppi patrigni (i tanti mariti dai quali la madre ha poi divorziato), ma che non ha mai conosciuto il padre naturale, si conclude davanti all'abitazione di un uomo considerato mostruoso, non solo per le cicatrici che gli sfigurano orrendamente il volto, ma anche e soprattutto per un passato poco chiaro che getta ombre sinistre sulla sua moralità. L'uomo senza volto è un film che riprende un tema caro alla narrativa di ogni tempo: l'incontro tra un essere considerato mostruoso dalla società, ma in realtà buono e gentile, e un bambino che riesce a trovare in lui quei valori di riferimento che la società stessa non sa dargli. Di qui, tutti i topoi del genere: il contrasto tra le sembianze terrificanti e la bontà del "mostro", la frequentazione segreta da parte del bambino della casa di questi (isolata dal mondo, sorta di rifugio da eremita), gli insegnamenti che il protagonista sa trarre da questa frequentazione, la scoperta da parte della comunità della singolare amicizia e lo scandalo che ne consegue, la rivelazione alla collettività della reale natura del "mostro" e la sua reintegrazione nella società. Tutti questi luoghi comuni vengono rispettati in *L'uomo senza volto* tranne l'ultimo, e ciò è sicuramente un merito di questo film che propone un'ulteriore versione della favola, aggiornandola alla fine degli anni Sessanta e ambientandola negli Stati Uniti, proprio durante la guerra del Vietnam. Secondo le tante chiacchiere che corrono tra gli abitanti del villaggio, McLeod è, di volta in volta, un pornografo, un comunista, un uxoricida e, naturalmente, un pedofilo. Diverso per eccellenza, McLeod non è "senza volto" ma piuttosto un uomo dai mille volti, colui sul quale è possibile scaricare le paure di gruppo in un momento di drammatica incertezza quale fu quello attraversato dagli Stati Uniti nel 1968. Unico a schierarsi dalla sua parte un ragazzino un po' fanatico (durante una conversazione afferma di voler partire per il Vietnam e scaricare napalm sui vietcong), che ha idealizzato l'immagine del padre e che cerca di mantenerla viva attraverso l'emulazione. Del resto, né in ambito familiare (composto da sole donne) né tra i compagni della madre, Chuck potrebbe trovare punti di riferimento. Il suo fanatismo, per questo, è una comprensibile reazione all'ambiente pseudo-intellettuale frequentato dalla famiglia: le sue affermazioni da guerrafondaio sono la risposta alla patetica figura del boy-friend della madre, un professore universitario pacifista che liquida le ambizioni del ragazzino giudicandole un'infatuazione giovanile. Chi, dunque, meglio di un uomo di cui si sa poco o niente, e il cui volto è stato letteralmente cancellato, può fungere da schermo proiettivo del suo desiderio? D'altronde, il padre di Chuck e McLeod si somigliano: le loro storie sono diversissime (uno è stato vittima di una malattia nervosa, l'altro di un incidente), ma entrambi sono connotati dal fatto

di avere letteralmente due volti, uno sano e uno malato e, a conferma di questa ipotesi, c'è la simultaneità con cui emergono la verità sul padre di Chuck e il passato oscuro di McLeod. Tuttavia, se la funzione esplicita di quest'ultimo è quella di fare da padre e insegnante a Chuck (nel tentativo non secondario di prendersi una rivincita nei confronti della società che lo ha emarginato), l'altra, quella simbolica, è di riuscire a riassumere, grazie alla duplicità del suo volto, le istanze opposte del bene e del male che sembrano contendersi il protagonista. È come se Chuck, segnato più dal passato del padre (magari presente nella memoria a livello inconscio, come ci mostra banalizzando un po' le cose, il sogno del protagonista in cui un McLeod/padre viene a bussare alla porta di casa chiedendo vendetta) che da un reale deficit intellettivo, abbia bisogno di qualcuno cui poter affidare la parte "mostruosa" di sé in una sorta di rituale apotropico in cui la metà sfigurata del maestro possa introiettare quella potenzialmente pericolosa dell'allievo. Così come il finale che ci mostra Chuck avviato a una brillante carriera militare (grazie anche al magistero di McLeod che avrà contribuito a smussare il fanatismo che lo contrassegnava inizialmente) è coerente con le premesse, allo stesso modo quest'opera prima del celebre interprete australiano Mel Gibson non contraddice il suo scopo: quello di narrare con pacatezza e onestà una storia di iniziazione alla vita in cui la fanno da padrone i buoni sentimenti, senza tuttavia indugiare troppo sui suoi lati più patetici. (F.C.)

*Once Were Warriors*, di Lee Tamahori, Nuova Zelanda, 1994.

TRAMA Sobborghi di Auckland, Nuova Zelanda. La turbolenta famiglia Heke è composta dal padre Jake, detto 'la furia', violento e irascibile, dalla coraggiosa madre Beth, che subisce le angherie del marito con paziente rassegnazione, e dai cinque figli, Grace, Nig e Boogie (invischiati nel pericoloso giro delle bande giovanili), Polly e Huata. Dopo essere stata malmenata da Jake per essersi rifiutata di preparare un caffè all'amico Bully, Beth riceve la notizia che Boogie è stato portato in riformatorio senza che lei potesse presentarsi in tribunale a causa delle ecchimosi lasciate dal pestaggio. Jake alterna momenti di violenza ad altri di illusoria tenerezza: in uno di questi, dopo aver vinto una discreta somma ai cavalli, decide di accompagnare Beth e i ragazzi a trovare Boggie, ma durante il viaggio il lodevole proposito dell'uomo si smarrisce inesorabilmente: a un certo punto si ferma nel locale che è solito frequentare con i suoi amici e si rifiuta di proseguire oltre. Grace, vedendo la remissività – che la ragazza reputa ipocrita – della madre, le urla in faccia tutto il suo disgusto. Jake con gli amici del bar torna a casa tardi per continuare la bisboccia, ma uno di essi, Bully, si introduce nella stanza di Grace e la stupra. La ragazza, sconvolta, cerca conforto nell'amico Toot, ma per via di un innocente bacio si spaventa e scappa via. Quando Grace rientra in casa prima trova Jake con i suoi amici. Qui il padre, di fronte al rifiuto di dare un bacio all'infido "zio Bully", malmena la ragazza, la quale, sconvolta, esce di casa e si impicca. Beth decide di seppellirla nel suo paese natale di nobili tradizioni guerriere maori, gli indigeni della Nuova Zelanda. Al ritorno a casa, Beth, leggendo il diario di Grace, scopre l'orribile verità e si reca al bar in cui Bully si trova in compagnia di Jake. Il marito di Beth dapprima esige rispetto per l'amico, ma quando capisce cosa c'è dietro aggredisce selvaggiamente Bully lasciandolo a terra in fin di vita. Beth se ne va con i figli per tornare nella terra dei suoi illustri avi, lasciando Jake in attesa che arrivi la polizia.

PRESENTAZIONE CRITICA Il film inizia con la macchina da presa che inquadra uno stupendo paesaggio magnificamente illuminato dal sole: l'impressione è quella di trovarsi in una sorta di Eden originario che pacifica l'esistenza dai tumulti emotivi. Ma è solo un'impressione pronta a mostrare immediatamente il suo vero volto con un semplice spostamento della cinepresa: quello raffigurato era solo un ammiccante cartellone pubblicitario che nascondeva la vera natura degradata della periferia di Auckland, piena di arterie stradali, luoghi abbandonati all'incuria, cemento e asfalto. Tutto *Once Were Warriors* ruota intorno a questa doppia illusoria e contraddittoria natura: inganno e raccapricciante realtà si intrecciano in un perfido svelamento progressivo che conduce alla piena dissoluzione di tutto quanto è stato faticosamente costruito in precedenza. 'Una volta

erano guerrieri' recita la traduzione italiana del titolo: la fierezza della tradizione maori, i superbi guerrieri nativi della Nuova Zelanda che sopravvivono solo come tradizione e riti in quella che è sempre stata la loro terra, è cancellata da un presente in cui predomina l'aberrazione della dignità, la sua autentica dissoluzione in un mondo nel quale è l'alcool a dettare i ritmi di un'esistenza violenta e meschina. In tutto questo capovolgimento – che potrebbe apparire beffardo se non fosse così intrinsecamente drammatico – appare evidente la volontà più o meno cosciente di ogni personaggio di aderire ad un ben determinato ruolo: Jake è colui che pensa di sottrarsi al giogo della società e delle convenzioni, ma invece non fa altro che perpetuare quella schiavitù con cui la sua gente ha sempre dovuto fare i conti; Beth è la moglie che accetta passivamente il suo ruolo subordinato alla prepotente volontà del marito (a Grace che le chiede la motivazione del suo comportamento la donna dirà remissivamente che fa parte del suo ruolo di donna e moglie); i figli risultano così, loro malgrado, le vere vittime di tutto il complesso meccanismo. Il problema dei ragazzi della famiglia Heke è essenzialmente un problema di identità: Boogie e Nig cercano una dimensione vera nella bande giovanili, una sorta di etichetta che li determini, in netta contrapposizione alla situazione di violenza domestica che si trovano costantemente a vivere. Ma Boogie viene immediatamente arrestato e condotto in riformatorio, luogo nel quale la sua strenua ricerca di identità si indirizza verso un ritorno alle radici, a quella cultura maori a volte rimossa nella cultura neozelandese contemporanea. Il suo terrificante canto di guerra (chiamato 'Haka') non è semplice folklore, ma è l'indice di una volontà di riaffermazione di un orgoglio atavico perduto per troppo tempo tra alcool, violenza subita passivamente, accettazione placida del proprio destino. Nig, invece, passa attraverso un rito di iniziazione che lo promuove a uomo nonostante le continue derisioni paterne sulla sua presunta 'crescita': il ritorno al rimosso passato di fierezza guerriera si realizza visivamente attraverso un appariscente tatuaggio che segna il volto e contraddistingue l'onorabilità archetipica di chi lo porta. Più complesso il caso di Grace. La ragazza, infatti, non può ricorrere all'orgoglio della tradizione maori, ma non per questo si sente di accettare apaticamente tutto il carico di violenza ed ipocrisia che vede rispecchiato nella propria madre Beth. Grace sente su di sé non solo il peso del degrado in cui tutti i decadenti discendenti maori paiono essersi mediocrementemente adagiati, ma anche – e soprattutto – la pressione dell'intransigente maschilismo della sua gente, quello stesso maschilismo che fa in modo che una donna (Beth) venga malmenata perché si è rifiutata di preparare un caffè all'amico del marito. La sopraffazione del maschio sulla donna conosce il suo squallido acme nell'episodio dello stupro della ragazza tredicenne e nel conseguente pestaggio di Jake alla figlia che si rifiuta di baciare l'amico Bully: la sensibilità individuale viene sacrificata sull'altare di una scala gerarchica ordinata secondo criteri di predomini sessuali, a causa dei quali la donna – conta il sesso non l'età del soggetto – è considerata oggetto di esclusivo soddisfacimento degli impulsi animaleschi. Ma la tragica conseguenza del suicidio di Grace rappresenta la svolta per Beth, la quale prende coscienza del suo stato di perenne umiliazione e decide di riconquistare un po' della superbia maori tornando a casa dalla sua gente. (G.F.)

*Ci sarà la neve a Natale?*, di Sandrine Veysset, Francia, 1996.

TRAMA Una madre e i suoi sette figli – di età compresa tra i pochi mesi e l'adolescenza – lavorano la terra di proprietà del loro padre naturale, un piccolo imprenditore agricolo non privo di mezzi e sposato legalmente con un'altra donna. La famiglia è costretta a lavorare anche d'estate, sotto il sole cocente, in un'atmosfera asfissiante, soprattutto dal punto di vista emotivo, dal momento che l'uomo detrae dai loro stipendi le spese che sostiene per il loro mantenimento. La madre cerca di difendere i figli circondandoli di affetto e rispondendo alle violente reazioni dell'uomo. Arrivato l'autunno, i bambini tornano a scuola, il lavoro nei campi continua relativamente sereno. Tuttavia, la situazione precipita quando il padre tenta di abusare della figlia più grande, provocando una definitiva rottura dei rapporti con la sua famiglia illegittima. È Natale e, la sera dopo i festeggiamenti, quando tutti sono addormentati, la madre, con un gesto disperato, decide di

suicidarsi con il gas insieme ai figli. Si sveglia improvvisamente: fuori sta nevicando. La donna spalanca le finestre e sveglia l'intera famiglia: i bambini giocano con la neve.

**PRESENTAZIONE CRITICA** Opera prima di Sandrine Veysset, è un film semplice e crudo che descrive la vita di una famiglia di contadini dei giorni nostri attraverso l'alternarsi delle stagioni che ne scandisce i ritmi e le incombenze lavorative. Il film accompagna e sottolinea i vari stati d'animo dei suoi protagonisti con il mutare della luce, dei colori, delle atmosfere: dalla luminosità accecante e dal caldo asfissiante dell'estate, reso percettibile da una fotografia che pare impastata del sudore dei corpi che lavorano la terra e da un uso della macchina da presa che sottolinea l'ammassarsi delle figure in spazi angusti e soffocanti, si passa alla luce livida dell'inverno, alla desolazione dei campi spogliati dei frutti raccolti, al freddo degli ambienti ospitali della vecchia casa che fa da scenario alle vicende. Questa descrizione della vita, legata così profondamente al lavoro della terra ci rivela una realtà arcaica, quasi medievale, comunque anacronistica per i giorni nostri. La figura del padre è molto vicina a quella di un *pater familias* con diritto di vita e di morte sui figli che, avuti da una donna con la quale non è sposato, sono considerati dei bastardi, trattati alla stregua di sudditi, avviati fin da piccolissimi al duro lavoro dei campi. Quest'uomo – al cui umore, determinato dalla buona o cattiva riuscita del raccolto, è legata la serenità della famiglia – nega alla donna e ai suoi figli anche le necessità primarie (la casa è priva di riscaldamento e di servizi igienici) e non si fa scrupolo di sottrarre dal loro salario i costi del cibo, mantenendo con essi un rapporto ambiguo, distante e invadente al tempo stesso. I sette figli sono il frutto di una concezione della famiglia decisamente arcaica, all'interno della quale la prole costituisce la principale risorsa economica dei genitori, in quanto manodopera a costo zero. Eppure, in questo contesto minato da mille difficoltà, la compattezza del gruppo familiare, la solidarietà tra fratelli non viene mai meno. Personaggio davvero straordinario è, poi, quello della madre, tanto più orgogliosa e fiera dei suoi figli quanto più l'uomo che disgraziatamente s'è scelta per compagno e padrone le rinfaccia di essere un gradino più in basso della moglie legittima. In alcuni momenti la macchina da presa riesce a cogliere il suo sguardo: è quello di chi ha perso da tempo ogni illusione, di chi si è ritrovato sulle spalle sette figli perché preso nell'assurdo ricatto di un uomo spietato, di chi in un attimo di disperazione pensa di poter mettere fine alla propria e all'altrui sofferenza con un gesto estremo e che, con un altrettanto improvviso scatto di vitalità e coraggio, decide che, forse, quella neve che sta cadendo e ricoprendo col suo candore la desolazione dei campi, riuscirà a smussare – o, perlomeno a mascherare – i contorni di una realtà troppo cruda da sopportare. Ciò che appare paradossale è come questa situazione venga accettata nella più generale indifferenza: la famiglia legittima del padre-padrone – che gode soltanto di un maggior benessere materiale ma che, in fondo, è altrettanto sottomessa e trattata con la stessa freddezza di quella illegittima – accoglie con condiscendenza e benevolenza i più piccoli tra i figli naturali dell'uomo, sottratti momentaneamente alla madre per lavorare nei campi, quasi che la condivisione dello stesso capofamiglia sia una condizione ovvia. Il film, infatti, non ricorre mai a effetti drammatici, a scene madri cui, pure, la storia avrebbe potuto dare luogo ma, invece, ci mostra la "normalità" della situazione, tenendo discretamente a distanza tutto quanto potrebbe risultare sensazionale (perfino l'incesto tra padre e figlia è soltanto un tentativo non riuscito di violenza, ma tanto basta a dire per intero il degrado morale di quest'uomo). Permeato di un realismo che risulta tanto più doloroso proprio in quanto ellittico nella descrizione dei grandi drammi che punteggiano la vita della famiglia, il film si sofferma invece, dolorosamente, su alcuni particolari del racconto apparentemente insignificanti. Una sequenza per tutte può riassumere in sé il senso della storia: quella in cui le casette costruite dai bambini e distrutte dai figli legittimi dell'uomo per costruire un impianto d'irrigazione, diventano il simbolo di un'infanzia negata, il sogno infranto di un'armonia familiare irrealizzabile. (F.C.)

*Fuga dalla scuola media*, di Todd Solondz, USA, 1996.

**TRAMA** Dawn Wiener è una bambina che frequenta la prima media della scuola Benjamin Franklin nel New Jersey. Dawn è costantemente bersagliata dalle angherie e dalle cattiverie dei suoi compagni di classe che la chiamano "roso", l'accusano di omosessualità, la minacciano, la escludono dai loro giochi e dalle loro feste e le insudiciano l'armadietto con frasi oscure. Non meno oppressiva è la situazione familiare, con i genitori che hanno delle preferenze nei confronti dell'aggraziata Missy, la sorella minore di Dawn, e con un fratello maggiore, Mark, interessato soltanto a raccogliere punti validi per il curriculum che lo presenterà ad una buona università. Dawn, insieme a Ralph, un altro escluso dal gruppo dei coetanei, ha fondato il club "dei ragazzi particolari", ma nessuno sembra interessato a farne parte. Mentre Dawn si innamora di Steve Rodgers, il bello del liceo che frequenta Mark, Brandon, un suo compagno di classe, la minaccia di stupro. La bambina cerca di stare spesso con Steve, ma intanto comincia a frequentare Brandon, che ha ormai abbandonato la volontà di farle violenza e si mostra più tenero delle altre persone con cui Dawn interagisce. Intanto i genitori di Dawn vogliono festeggiare nel giardino di casa i loro vent'anni di matrimonio ed impongono alla figlia di abbattere la casetta, sede del suo club. Sempre più esclusa, Dawn comunica a Brandon che ama Steve ed il ragazzo fugge via furioso, anche se, durante la festa, la bambina si deve ricredere perché la scoperta di Steve con un'altra ragazza la disillude. Ma per Brandon è ormai tardi: accusato di spacciare marijuana, il ragazzo viene espulso dalla scuola e fugge a New York per impedire che il padre lo rinchioda in riformatorio. Dawn, accorsa per dirgli che vuole essere la sua ragazza, si rifiuta però di seguirlo nella sua fuga, nonostante Brandon glielo chieda esplicitamente. Ma un evento funesta la vita della famiglia Wiener: la piccola Missy è stata rapita. Dawn si reca a New York con il sogno recondito di ritrovare la sorella e riconquistare la fiducia e l'affetto di tutti, ma intanto Missy è stata ritrovata e del suo tentativo pare non essersi accorto nessuno.

**PRESENTAZIONE CRITICA** Già dalla prima inquadratura del film risulta fin troppo comprensibile il disegno che Todd Solondz intende sottoporre al pubblico: una bambina goffa e buffissima, vestita con un improbabile tutone e con occhiali molto vistosi si affaccia in una caotica sala mensa di una scuola. Essa è immobile, ma la macchina da presa si muove in un'intensa panoramica che ricalca metaforicamente il suo sguardo e la sua estraneità ad un mondo che pare procedere nervosamente anche senza di lei. La buffa bambina, che di nome fa Dawn, cerca un posto in cui sedersi per poter pranzare, ma trova sempre qualcuno che la precede nelle poche posizioni rimaste libere. Dopo una lunga e timida ricerca, Dawn riesce a trovare un tavolo quasi del tutto libero, ma la compagna di classe che le sta di fronte dapprima la tratta con sufficienza, poi, al sopraggiungere di altre tre ragazze, con notevole ostilità, la lascia da sola con i suoi dubbi e le sue paure. Fin dalla prima sequenza, quindi, è possibile comprendere l'alterità di Dawn rispetto a ciò che la circonda. E la situazione tra le mura domestiche – che dovrebbero essere amiche – non è certamente migliore: stretta tra un fratello prepotente e secchione (al punto di calcolare qualsiasi cosa in funzione del lustro del suo curriculum e della possibilità di essere ammesso brillantemente ad una prestigiosa università), una sorella minore fastidiosa (come sottolinea adeguatamente il suo costante balletto circolare in tutù rosa nel giardino di casa) e subdolamente lusingatrice nei confronti dei genitori, i quali, dal canto loro, non perdono occasione per stigmatizzare comportamenti e atteggiamenti della povera Dawn, incompresa ed esasperata. Dawn, il cui nome significa "alba", vede così tramutare il suo ottimistico ed aurorale appellativo in un ossimorico contrario che le preclude qualunque speranza di un radioso futuro: per Dawn soltanto oppressione, indifferenza quando non addirittura aperta ostilità (si pensi alle ingiurie che la bambina deve subire quando proferisce il discorso di ringraziamento alla scuola per la vicinanza dimostrata nel caso della sorella rapita). E Solondz, che è un regista sardonico e maligno (come dimostrerà ancora meglio in *Happiness*), rappresenta lo spaesamento di Dawn sul piano delle scelte della messa in scena optando per una marginalità raffigurativa che rende perfettamente a livello metaforico lo stato in cui versa la giovane. Dawn, infatti, è spesso relegata ai margini dell'inquadratura, quasi che il centro di essa fosse ad

esclusivo appannaggio della gente che la circonda e che la prevarica costantemente. In un caso, addirittura, la bambina è confinata rigidamente fuori dal campo di ripresa. È il momento in cui l'antipatica sorella Missy protesta con la madre perché Dawn sta bevendo sul divano davanti alla televisione: Dawn viene duramente redarguita fuori dallo sguardo dello spettatore, senza aver diritto alla raffigurazione. Dopo la severa strigliata, nel campo di ripresa entra la sorella, che si siede sul divano e comincia a bere, proprio come aveva fatto Dawn. Il dramma della protagonista è il non trovare una posizione: anche la casetta che ha eretto con l'amico Ralph, anch'egli vessato dai coetanei, e che funge da sede del club "delle persone particolari", viene abbattuta per far posto al party dei vent'anni di matrimonio dei genitori. L'impossibilità di collocazione per Dawn si tramuta in bisogno di affetto, che cerca dapprima in Steve, il 'bello e dannato' del liceo ovviamente over-limits per lei, e poi, in una scelta opposta, in Brandon. Anche quest'ultimo è escluso dal giro dei compagni di scuola (non viene invitato ad una festa e risulta umiliato per la scarsa spesa effettuata per procurarsi il regalo), e, proprio come Dawn, diventa un altro capro espiatorio (viene espulso dalla scuola perché accusato di spacciare marijuana). Ciò nonostante, il rapporto tra i due non può essere normale: iniziato come tentativo di stupro da parte di Brandon nei confronti di Dawn, la relazione procede in luoghi squallidi e degradati (quindi mai romantici) con improvvise esplosioni di rabbia del ragazzo che mostra ripetutamente il suo lato 'difficile'. Allora il bisogno d'affetto di Dawn cerca un'ultima via, quella dell'impresa eroica: la bambina corre a New York per tentare di restituire alla famiglia l'odiosa sorella minore rapita, ma il suo sforzo si dimostra velleitario e non va oltre il sogno ambizioso nel quale, dopo la riuscita dell'impresa, tutti le esprimono il loro amore incondizionato. La verità al risveglio è molto più dura, ma è quella di sempre: nessuno si è accorto della sua fuga newyorchese e la sorella è già stata ritrovata. E, come al solito, sono tutti intorno a lei. (G.F.)

*Matilda 6 mitica*, Danny De Vito, USA, 1996.

TRAMA Matilda è una piccola bambina prodigio. A tre anni sa già leggere, a cinque ha già letto mezza biblioteca, e adesso che ne ha compiuto sette è in grado di fare complicatissime operazioni matematiche. La sua vita non è purtroppo semplice e felice. La famiglia che l'ha messa al mondo (Wormwood) è completamente ai suoi antipodi. Il padre Harry è un truffatore (vende macchine usate comprando pezzi di ricambio riciclati e in rottamazione). La madre Zinnie passa le giornate al telefono o a giocare a bingo. Il fratello maggiore di Matilda non sa far altro che mangiare e prendere in giro la sorellina. In più, i Wormwood sono completamente teledipendenti, attaccati alla Tv a vedere programmi-spazzatura. A scuola le cose non vanno meglio, perché la preside Tagliabue è un vero tiranno che si diverte a punire ingiustamente i bambini e a rinchiuderli dentro una stanza buia, imparendoli e assoggettandoli al suo completo controllo. Solo la maestra di Matilda, la giovane Mrs Honey, nipote della Tagliabue, si dimostra affettuosa e veramente interessata alla sorte dei bambini. Tuttavia anche Mrs Honey non è felice: cacciata dalla propria casa dalla zia cattiva, orfana da quando aveva pochi anni, sospetta che la parente malvagia sia l'assassina del padre. Nel frattempo Matilda scopre che tra le sue capacità c'è anche la telecinesi. Lei riesce a spostare gli oggetti, aprire le finestre, alzare le persone solo con la forza del pensiero. Ammansite queste doti soprannaturali, la piccola bambina decide di usarle per liberarsi della maligna Tagliabue (cacciandola dalla sua stessa scuola) e ridare la casa alla brava maestra. Quando finalmente tutto sembra essere finito bene, il padre di Matilda, sulle cui tracce da giorni c'erano due (stupidi) poliziotti, decide di scappare portandosi dietro tutta la famiglia. Matilda, che non vuole più stare con quei rozzi genitori, fa in modo che Mrs Honey possa adottarla, con sommo piacere di padre e madre che si tolgono un peso di dosso.

PRESENTAZIONE CRITICA Matilda è sveglia, intelligente, con una giusta dose di cattiveria e gusto per la vendetta sottile (si pensi allo scherzo che tira al padre, ossigenandogli i capelli), coraggiosa fino a intrufolarsi nella casa della malvagia Tagliabue, abile nei conti matematici, ma con una sola e vera passione per la lettura. Qualsiasi tipo di libro, ma in particolare i romanzi di avventura e formazione:

Dickens, Scott, Melville. Proprio una bambina 'fuori dal comune'. L'affermazione, in realtà, è valida solo se ci si mette d'accordo sulla parola 'comune'. Comune per i bambini o comune per la società dei grandi? Se il termine comune è riferito all'infanzia, Matilda, a parte i poteri telecinetici - che rientrano nel carattere favolistico del racconto - e la capacità di far di conto, è semplicemente un po' più brava degli altri suoi coetanei. Se per 'comune' intendiamo invece rispetto agli adulti, allora la bambina - e con lei anche i compagni di classe - è all'opposto del 'comune', da un ordinario cui occorre scappare a testa bassa e osteggiare a più non posso, se non fosse che i grandi tengono il coltello dalla parte del manico ed è impossibile ribellarsi ammesso che non si abbiano i 'superpoteri'. D'altronde gli adulti non fanno altro che ricordare ai bambini che sono loro i più forti (fisicamente) e quindi sono loro che decidono: lo dicono a ripetizione il padre di Matilda, la preside Tagliabue, gli stessi poliziotti dell'FBI. Il mondo degli uomini esce irrimediabilmente sconfitto da questa favola. Un mondo *kitch* e superficiale, albergato da truffatori, idioti (la madre crede che i poliziotti siano venditori di motoscafi) e scialacquatori di soldi, un mondo telegenico (pieno di arredamenti sgargianti, adatti a trasmissioni tv) e tele-genetico (ovvero generato dalla televisione), dove le persone si fanno incollare su tutto il corpo bigliettoni da cento dollari (come avviene in un quiz televisivo), dove "le scuole ideali - come sostiene la Tagliabue - sono quelle dove non ci sono i bambini", in un paradosso 'dadaisticamente' vero, perché in effetti dovrebbero essere quegli stessi adulti ad andare a scuola, non certo i bambini. Per combattere quest'universo paranoico e psicopatico, i ragazzini hanno due possibilità: o unirsi tutti insieme (come nella scena del ragazzo obeso che mangia una torta gigante per punizione), oppure avere dei 'superpoteri', incarnati nel dono della telecinesi della piccola Matilda, scoperto, non a caso, nel momento in cui distrugge con la forza del pensiero il televisore di casa. In particolare nella sequenza della vendetta contro la preside Tagliabue la forza dell'infanzia è rilevata da gesti che occorre sottolineare per la loro valenza dissacrante ed esplicativa: a ribellarsi contro la malvagia preside, sotto il potere della piccola Matilda, sono, innanzi tutto, oggetti tipicamente scolastici come i cancellini della lavagna, segno dell'educazione che si ribella ai cattivi educatori. Dopo altre scorriere, la Tagliabue finisce sopra un mappamondo e viene fatta girare a più non posso. Anche in questo caso non è celata la critica contro l'onnipotenzialismo degli adulti, che credono di poter dominare la terra. Quando, per ripicca, la donna getta un bambino fuori dalla finestra, costui inizia a volare, evidenziando lo spirito di libertà posseduto da ogni fanciullo. La scena si conclude con la rivolta generale dei piccoli unni che, finalmente e significativamente uniti, cacciano la preside cattiva, simbolo quest'ultima delle brutture degli adulti. Il film - nella cui seconda parte, a onor del vero, viene un po' meno lo spirito anticonformista e surrealista che aveva contraddistinto le scene di descrizione della famiglia Wormwood - ha anche il merito di proporre una figura di fanciullo diversa dal solito. Matilda si inserisce nel filone dei bambini soprannaturali (si pensi ai protagonisti di film come *L'esorcista*, *Phenomena*, *Il villaggio dei dannati*) senza possedere quella carica eversiva e demoniaca che giustificava, nei film horror, i loro gesti sovrumani. Pur non avendo dunque uno sfondo di paurosa suspense o un risvolto mitopoietico, Matilda mantiene tuttavia, nella sua figura di brava bambina, un substrato di violenza repressa e cattiveria anarcoide che la rende simpatica ma nello stesso tempo enigmatica, e che conferma, tra l'altro, quel gusto 'dark' che guida da sempre la mano del regista Danny De Vito. De Vito, infatti - che si regala la parte splendida e calzante del padre truffatore e dona alla sua vera moglie quella della svanita e ottusa Signora Wormwood - procede, anche in questa favola surreale, nella sua personale demolizione dell'istituto familiare. Un itinerario iniziato con *Getta la mamma dal treno*, proseguito con *La guerra dei Roses* e terminato (per ora) con *Matilda 6 Mitica*. (M.D.G.)

*La baia di Eva*, Kasi Lemmons, USA, 1997

TRAMA I Batiste sono una famiglia afroamericana appartenente all'alta borghesia di una cittadina della Louisiana. Il padre, Louis, è medico, ama la sua famiglia, ma tradisce continuamente la moglie Roz: una sera si fa sorprendere in intimità con una delle sue amanti dalla più

piccola delle sue figlie, Eva. Cisely, la sorella più grande, riesce a persuadere Eva di essere vittima di un equivoco. Ben presto, tuttavia, una verità ben più triste viene a galla: Louis, una notte, ha tentato di sedurre Cisely. A questo punto, Eva, che come sua zia Mozelle ha dei poteri magici che le consentono di guardare nel destino della gente, non esita a rivolgersi ad una maga voodoo per uccidere suo padre. Pentita, tenta invano di fermare il destino: malgrado il suo intervento, Louis verrà ucciso dal marito di una delle sue amanti. Più tardi, Eva scopre che era stata proprio sua sorella a gettarsi tra le braccia del padre, prima di essere respinta da questi violentemente.

**PRESENTAZIONE CRITICA** La decisione della giovane regista Kasi Lemmons di ambientare questa sua opera prima tra l'alta borghesia di colore della Louisiana può apparire decisamente insolita se si considera il fatto che, all'interno dell'immaginario cinematografico statunitense, gli afroamericani sono quasi sempre stati relegati in un ruolo di comprimari rispetto ai bianchi. Stupisce ancor di più scoprire, poi, che la borghesia di colore del sud degli Stati Uniti soffre dei medesimi mali di quella bianca, sottraendosi, in questo modo, ad un'immagine consolidata che la vorrebbe afflitta da problemi dovuti al disagio causato dalle ingiustizie sociali e non a cause riconducibili alla disgregazione del nucleo familiare dal suo stesso interno. La bella sequenza di apertura del film – ci troviamo nel bel mezzo di una festa in casa dei Batiste – conferma, del resto, l'immagine serena e spensierata della gente di colore, pervasa da una gioia di vivere che si manifesta anzitutto attraverso un'innata spontaneità e in un'irrefrenabile fisicità che trova il suo principale mezzo di espressione nella danza. Subito dopo, però, il quadro idilliaco di questa piccola comunità felice viene incrinato dalla scoperta, da parte della piccola Eva, della relazione di suo padre Louis con una delle sue procaci pazienti. È proprio attorno allo sguardo della protagonista (anzi a una serie di sguardi, di vere e proprie visioni che sia lei sia la zia Mozelle lanciano verso il passato e il futuro della famiglia), che si struttura l'organizzazione del racconto. Il film, infatti, è costellato da una serie di premonizioni, frutto di poteri medianici di cui sono dotate le donne di casa Batiste, che prefigurano avvenimenti spesso tragici che coinvolgono i membri della piccola comunità, vere e proprie finestre verso un'altra dimensione, quella di un universo parallelo all'interno del quale vale la legge di un destino ineluttabile. Un destino che prevede, a quanto pare, l'impossibilità per gli uomini della famiglia di sopravvivere a un confronto con le donne: la zia Mozelle è già rimasta vedova due volte quando, in un incidente d'auto, le muore anche il terzo marito; Louis, prima della fine del film, viene ucciso da un altro uomo la cui mano sembra mossa dal rito voodoo innescato da Eva. Quest'ultima è, tra i personaggi del film, l'unico capace di sottrarsi al destino e, anzi, di orientarlo con l'azione dei propri poteri: il suo, dunque, è uno sguardo che, oltre a prevedere il futuro, lo condiziona. Non è un caso che, tra le donne della famiglia, sia proprio Eva, che è una bambina, a possedere la capacità di prefigurare e influenzare con lucidità il corso degli eventi: il suo è uno sguardo sottratto preventivamente alla dimensione sensuale che pervade il film. È l'unica a non subire attrazione nei confronti di suo padre Louis, figura provocatoria e al tempo stesso vitale, destinata fin dal principio a scontare la maledizione che incombe sugli uomini di casa Batiste. Persino sua sorella Cisely cade vittima di una sorta di abbaglio, che conferma la capacità esclusiva di Eva, arrivando a fraintendere un abbraccio paterno per un tentativo di violenza. Nato da un progetto per un romanzo della stessa regista, *La baia di Eva* risente, effettivamente, di una serie di suggestioni realistiche appartenenti alla letteratura statunitense – da Tennessee Williams a William Faulkner – nonché di molteplici eco provenienti dall'opera dello scrittore brasiliano Gabriel Garcia Marquez. La tensione drammatica e la messa in scena della storia corrono, infatti, su due binari paralleli: quello del gioco psicologico tra le varie figure in campo, con un'interpretazione da parte degli attori tutti all'altezza del ruolo ma, forse, con un eccesso di dialoghi che nuoce all'atmosfera magica del film, e quello delle improvvise svolte nel campo del paranormale, con l'uso, a volte abile, di una serie di espedienti narrativi che riescono a spiazzare lo spettatore. Tra i più riusciti c'è quello della una visione di Mozelle: la donna rivive l'uccisione di uno dei suoi mariti in uno specchio, con Eva che la vede partecipare alla scena, un'allucinante commistione tra presente e passato, realtà e immaginazione, sguardo

e visione. Meno indovinate risultano invece le visioni premonitrici in bianco e nero di zia e nipote, più direttamente debitorici a un'estetica da videoclip che a un uso consapevole del linguaggio cinematografico. (F.C.)

*Il dolce domani*, di Atom Egoyan, Canada, 1997.

**TRAMA** Mitchell Stevens, un avvocato di mezza età, si reca in un villaggio della Columbia Britannica colpito da una terribile tragedia: uno scuolabus, dopo essere uscito di strada, è precipitato in un lago ghiacciato, trascinando con sé tutti i bambini della piccola comunità che erano a bordo. Deciso a far ottenere un risarcimento alle famiglie delle piccole vittime, Stevens ne convince i genitori a intentare causa. Tutti gli accordano fiducia tranne Billy Ansell, convinto che il processo serva soltanto a rinnovare un dolore troppo grande per poter essere lenito da qualunque risarcimento. Stevens – che nel caso sta riversando anche la sua frustrazione di genitore con una figlia che si droga ed è sieropositiva – conta molto sulla testimonianza dell'unica superstite, l'adolescente Nicole, rimasta paralizzata in seguito all'incidente: la ragazzina, legata al padre da un rapporto incestuoso, in un primo momento acconsente a testimoniare. Tuttavia, dopo aver assistito all'ennesimo tentativo da parte di Ansell di persuadere suo padre a rinunciare al processo, affermerà il falso, facendo crollare il castello accusatorio di Stevens e le speranze della comunità di ottenere il risarcimento.

**PRESENTAZIONE CRITICA** Con questo suo film del 1997, il regista canadese Atom Egoyan sembra porsi come obiettivo una sorta di indagine sulle possibilità di fronte alle quali si trova un genitore che debba affrontare il dolore causato dalla perdita di un figlio. I componenti della piccola comunità colpita dalla sciagura, alla richiesta dell'avvocato di diventare il rappresentante della loro rabbia di genitori, reagiscono con comportamenti molto diversi. C'è chi, come i coniugi Otto – una coppia hippy che ha perso il figlio adottivo – si chiude nella contemplazione del proprio dolore e si lascia convincere a intraprendere la strada del processo per sfogare la propria rabbia punendo i responsabili dell'incidente. C'è chi, come i Walker, si fa coinvolgere passivamente, per ignoranza. Chi, come Sam – il padre di Nicole – è costretto a farlo per farsi perdonare dalla figlia sopravvissuta un'adolescenza negata, prima da un rapporto incestuoso, adesso dall'invalidità. Lo stesso Stevens, poi, cerca in questo processo, più che un successo professionale, una sorta di palcoscenico dal quale mostrare al mondo la propria riabilitazione come padre che ha probabilmente la sua parte di colpe nel fallimento esistenziale della figlia. Il suo comportamento, per tutta la durata del film, è ambiguo, sospetto a causa dell'ostinazione con cui – proprio lui che conosce cosa sia il dolore per la perdita di un figlio – continua a perseguire i componenti della comunità, tentando di dare una soluzione razionale al loro dolore, stabilendo una sorta di graduatoria della sofferenza (è costretto a scavare nel passato delle famiglie per presentare in tribunale solo quelle la cui moralità sia comprovata). Questo desiderio di elaborare il lutto collettivamente, cercando inutilmente in un risarcimento da parte della società un palliativo al dolore, si scontra, tuttavia, con la figura di Billy Ansell, l'unico tra i genitori che si oppone al processo: l'uomo, apparentemente rude, descritto dagli altri come violento e insensibile, in realtà è un padre affettuoso, l'unico tra le persone colpite dalla disgrazia ad aver compreso che alla base del tentativo di Stevens non c'è soltanto un desiderio di giustizia ma anche un motivo di rivalsa personale. È il solo disposto ad accettare il proprio dolore per intero, a non aver bisogno di pretesti per esprimere la propria rabbia (significativo è il violento scontro verbale che ha con Stevens). La sua è una sofferenza sorda che, probabilmente, lo accompagnerà per tutta la vita, un rumore di fondo continuo, simile a quello della sua chitarra elettrica che, in una delle prime sequenze del film, abbandonata in un angolo, risuona con un sibilo sinistro e lacerante. L'unica che riesca a comprendere la reale natura di quest'uomo è Nicole: la decisione della ragazzina di schierarsi dalla sua parte è, anche, l'attuazione di una punizione nei confronti del padre, che ora non prova più per lei gli stessi sentimenti di prima. Il rapporto che Sam pretende di ristabilire con Nicole, infatti, è quello che potrebbe esistere normalmente tra padre e figlia, ma che non può più realizzarsi poiché le basi su cui

avrebbe potuto stabilirsi sono state minate per sempre dall'incesto. Così come tutta la comunità tenta di curare il dolore attraverso un'impossibile catarsi collettiva che dovrebbe passare attraverso il processo, allo stesso modo Sam tenta di risarcire Nicole di quell'affetto che le ha sempre dato come amante e che adesso vorrebbe darle in quanto genitore, ma che alla ragazzina non basta più in quanto è ora ridotto a semplice pietà per un'invalida. La dimensione nella quale vive Nicole, ormai, è distante da quella reale, concreta, persino meschina degli adulti: assomiglia al mondo meraviglioso della fiaba di Robert Browning "Il pifferaio di Hamelin", un "dolce domani" pervaso da una misteriosa armonia, nel quale è impossibile tentare di razionalizzare tanto la gioia quanto il dolore. Straordinariamente complesso per costruzione narrativa, articolato liberamente su un alternarsi di flashback e narrazione al presente, *Il dolce domani* è un film corale, che affida interamente allo spettatore e alla sua capacità di inferire tra un'immagine e l'altra, tra una situazione e l'altra, nei rapporti tra i personaggi, un legame indiretto, mai completamente mostrato ma, proprio per questo, ancor più forte e sorprendente. (F.C.)

*La mela*, Samira Makhmalbaf, Iran, 1998.

TRAMA Un vecchio uomo, insieme con la moglie cieca, ha sempre tenuto segregate in casa le due figlie dodicenni, Massoumeh e Zahra, per paura dei pericoli che potrebbero correre per strada. Data la situazione particolare, i vicini di casa decidono, tramite una petizione, di chiamare l'assistente sociale, che interviene in una situazione diventata ormai drammatica. Le due bambine hanno evidenti problemi mentali, relazionali, linguistici. Sono abituate a vivere dentro casa e non hanno coscienza di ciò che sta loro intorno. Quando l'assistente obbliga le bambine a uscire, il padre e soprattutto la madre cercano di non arrendersi ai voleri della pubblica autorità. Tuttavia le due piccole escono lo stesso e vanno in giro per i vicoli vicini. Mille sono le piccole cose che possono fare all'aria aperta: prendere i gelati di un ragazzino, accarezzare una capra legata in un cortile, seguire un altro fanciullo con una mela, incontrare due coetanee e andare a giocare con loro in un parco o a vedere un banchetto di orologi. Sull'altro versante, l'assistente, viste le continue proteste dei due coniugi, li rinchiude in casa, per far capire loro cosa si prova a restare imprigionati. L'assistente dà anche al vecchio uomo una sega per far sì che si possa liberare e, nello stesso tempo, rimuovere le sbarre che vietavano l'uscita alle ragazzine. Al ritorno di Massoumeh e Zahra, l'uomo è riuscito a segare una sbarra e con l'aiuto delle figlie riesce a uscire. Mentre la moglie cieca rimane in casa, padre e figlie vanno al negozio di orologi. Rimasta sola, la donna esce tentennante di casa e s'imbatte nella mela tenuta in mano da un ragazzino.

PRESENTAZIONE CRITICA Una mano compare nella parte destra dell'inquadratura. Tiene tra le dita un bicchiere. Con fare malfermo si allunga fino ad arrivare al vaso lì vicino. Prova a svuotare la tazza, ma solo alcune gocce vanno a finire sulla pianta. Il resto cade inevitabilmente per terra. La mano è quella di Massoumeh, la scena descritta è quella iniziale del film, prima ancora dei titoli di testa. Bastano, dunque, pochi secondi a Samira Makhmalbaf per tradurre in immagini, con un'immediatezza allegorica che costituisce la cifra principale del film, il soggetto del racconto: un apprendimento mancato, l'estromissione di due ragazze da una crescita sana, l'esonero dalle possibilità del sapere (l'acqua è simbolo di vita, ma anche di conoscenza), l'impossibilità di svilupparsi e maturare. Come una pianta bagnata male da una mano insicura e vacillante, che cresce ma non fiorisce, che vive ma non sboccia, come un fiore a cui manca l'energia del sole per germogliare, così Massoumeh e Zahra si trovano a vivere un'esistenza priva delle più elementari condizioni di crescita. Un'altra forte immagine simbolica conferma la semplice tesi della regista: le due bambine vedendo il sole dalla grata del cortile sono entusiaste e con le mani piene di pece disegnano la forma del sole sul muro, il quale da fonte di vita, diventa l'immagine di un pianeta nero e alieno, simbolo di morte, privo di qualsiasi possibilità generativa. Quando il padre, nelle ultime scene del film, confesserà il vero motivo della segregazione delle figlie – ovvero la convinzione, letta anche su un antico testo di morale, per la quale "le fanciulle sono come un fiore: se prendono il sole appassiscono" – tutti gli indizi che

portavano a questa inconcepibile visione restrittiva della responsabilità educativa dell'uomo erano già stati seminati. In *La mela* i dialoghi dei personaggi servono da ratifica dell'immagine e non viceversa. In altre parole è attraverso il risvolto metaforico della colonna visiva e non attraverso l'uso confermativo o affermativo della banda sonora che le tematiche principali del film vengono elaborate: la mela è trolo del desiderio di crescere (non a caso le bambine seguiranno il coetaneo con in mano un bastone con appesa la mela) e del rischio di una crescita assoggettata dalle realtà esterne (seguire inebetite un ragazzino o farsi condurre sui binari da altre coetanee non è certo simbolo di indipendenza); lo specchio trasla in oggetto il risvolto ambivalente del reale (la realtà non è univoca e lo conferma l'atteggiamento doppio dei vicini di casa, prima delatori della famiglia); le sbarre che sega l'uomo sono l'emblema di un cambiamento del proprio comportamento morale; la cecità della moglie è la visualizzazione di una cecità dell'anima; la capra legata ad un palo che mangia il gelato è la rappresentazione della condizione animalesca di Massoumeh e Zahra. Non a caso, a voler portare un altro elemento di verifica, lo specchio posseduto dalle ragazzine riflette solo immagini e oggetti simbolici e non quelle del reale: il nottolino della porta, la mela, l'acqua ecc. Grazie alla forza simbolica delle immagini, il film riesce ad essere insieme lieve e profondo, leggero e apertamente critico nei suoi risvolti sociali, tratteggiando un mondo degli adulti variegato, deciso e risoluto nel caso dell'assistente sociale, ma anche ignorante come nel caso dei genitori di Massoumeh e Zahra, codardo come i vicini di casa oppure invadente e superficiale come i giornalisti, e delineando un mondo dei bambini, le cui scene corali danno il senso della leggerezza della narrazione, dove però vigono già le regole del denaro come nel caso dei gelati, della competizione (vedi la gara a mangiare la mela), dell'apparenza (gli orologi) e dove c'è il rischio dello sfruttamento (vedi il bambino che vende i gelati) e di una crescita pilotata e rigida, evidente nelle sequenze in cui le bambine camminano sui binari del treno o inseguono, senza chiedersi il perché, la mela. Samira Makhmalbaf, figlia del regista Mohsen Makhmalbaf, firma, appena diciassettenne e con il sostegno paterno (autore del soggetto, della sceneggiatura e del montaggio), un'opera che fa propria la tradizione e i temi principali di tutto il cinema iraniano: l'attenzione al rapporto tra finzione e realtà (*La mela*, come ad es. *Pane e fiore* del padre e *Close up* di Kiarostami prendono spunto da un fatto di cronaca), l'interesse per il valore simbolico degli oggetti e delle situazioni (si potrebbe citare, tra i tanti, *Il corridore* di Amir Naderi), e soprattutto la dedizione per le storie sui bambini (ad es. *Il palloncino bianco* di Jafar Panahi o *Bashu, il piccolo straniero* di Bahram Beizai), i quali sembrano essere il vero alfabeto universale utilizzato dai cineasti persiani per farsi comprendere in tutto il mondo. (M.D.G.)

*Ragazze interrotte*, di James Managold, USA, 1999.

TRAMA Susanna Kaysen è una ragazza di buona famiglia che vive in una piccola cittadina americana. Dopo aver conseguito il diploma decide di non frequentare nessuna università per dedicarsi completamente alla sua grande passione, la scrittura. Dietro alla mitezza d'animo si nasconde però un disagio psichico talmente profondo che conduce la ragazza al suicidio. Salvata appena in tempo e curata da un medico di famiglia, Susanna viene ben presto condotta in un ospedale psichiatrico. L'impatto è traumatico: le medicine la debilitano, il personale è ostile, le altre ragazze nascondono drammi terribili che la sconvolgono. Secondo i medici, Susanna soffre della sindrome da personalità *borderline*, un disturbo che si ripercuote nelle relazioni interpersonali e che la spinge verso l'autodistruzione. Rifiutate le cure, la ragazza riesce a fuggire dall'ospedale con Lisa, la ribelle del gruppo, e a rifugiarsi da Daisy, un "ospite" da poco uscita dalla casa di cura. Qui, un evento funesto cambia radicalmente la situazione: Daisy si toglie la vita dopo essersi accorta che tutti conoscono la natura incestuosa del suo rapporto con il padre; Susanna, scoperto il corpo esanime della coetanea, ne rimane talmente traumatizzata che decide consapevolmente di tornare in ospedale e provare a guarire. Il suo esempio darà la forza anche alle amiche per tentare un difficile ma possibile risanamento psichico.

PRESENTAZIONE CRITICA La storia di Susanna Kaysen, ragazza disagiata, fragile, ostile al mondo che la circonda, è una storia vera e ordinaria per gli anni Sessanta. La psichiatria, a quel tempo, era ancora abituata a considerare malati psichici persone in realtà solo (iper)sensibili e a consigliare loro periodi di "riposo" in ospedali psichiatrici che spesso aggravavano la situazione invece di migliorarla. Per Susanna, l'ingresso al "Clay Moore" è letteralmente sconvolgente: i controlli rigidi, gli psicofarmaci, la conoscenza delle altre pazienti e dei loro drammi le turbano l'esistenza più delle sue stesse idiosincrasie. La compagna di stanza, Georgina, soffre di una sindrome che la porta a vivere in un mondo immaginario, fatto di bugie, in perenne stato infantile. Daisy ha con il padre un rapporto incestuoso e morboso, fatto di bei regali e necessarie "contropartite". Polly riporta sul viso e sul corpo gravi ustioni, segni indelebili di un trauma infantile (si era data fuoco per non abbandonare il suo cane). Lisa, ribelle, trasgressiva e affascinante, vive nell'ospedale da otto anni, in un continuo tentativo di fuga che non la porta da nessuna parte. Susanna si scontra così con una comunità formata da "ragazze interrotte" nella loro crescita psichica e interiore, confinate in uno stadio psichico intermedio (tra l'infanzia e l'età adulta), da cui non possono mai evolvere. In un primo momento Susanna, definita *borderline*, segue Lisa in una delle sue fughe, sperando che l'approdo sia diverso dai posti fin lì frequentati. Presto, però, si rende conto che l'amica soffre di gravi disturbi e che non esita a rovesciarsi sulla fragile Daisy, dicendo apertamente quello che tutti sapevano, ma che doveva restare celato: il rapporto incestuoso con il padre. Daisy non regge a tale violenza e si impicca. Dinanzi alla realtà traumatica della morte di Daisy, Susanna si ridesta da questa specie di torpore che ha occluso la crescita armonica della sua personalità e ricomincia il percorso verso l'età adulta, affidandosi di nuovo alle strutture mediche del "Clay Moore". Ma più che dalle risorse esterne, la ragazza interrotta acquisisce consapevolezza e maturazione da quelle interne, personali, come ad esempio la scrittura. Il diario che compila quotidianamente le permette di ripercorre così con più serenità le tappe della sua vita, e, in un flusso positivo di autocoscienza, le dà una percezione diversa dei suoi limiti e del suo comportamento. Anche il mondo esterno ottiene giovamento da questo lento ma radicale cambiamento: le compagne di Susanna acquisiscono, grazie all'esempio dell'amica, una nuova sensibilità, la stessa Lisa – tra tutte le "ospiti" del centro certamente quella più problematica – riprende il percorso di crescita che aveva prematuramente abbandonato. Se da un punto di vista tematico il film non presenta fratture, capovolgimenti o cambiamenti radicali del flusso narrativo, giungendo ad un più che prevedibile lieto fine, diverso è il discorso che si deve fare da una prospettiva prettamente formale. Ellissi, salti spazio-temporali, flash back, anticipazioni – sapientemente mescolati assieme da un montaggio volutamente caotico – danno al racconto un movimento ondulato, spezzato, "interrotto" che ben si adatta all'esperienza di Susanna. Lo spettatore è portato, in questo modo, a condividere con la protagonista il suo disagio, il suo vivere saltando continuamente da un ricordo ad un altro, da una visione ad un'altra, in perenne e fragile disequilibrio, almeno sino al miglioramento finale. È inoltre costretto a fare un lavoro di continua sintesi e ricostruzione narrativa che acquista senso solo col lento procedere del racconto. Così alla fine del film non è solo Susanna ad avere gli strumenti per dar significato alla propria vita, ma è il pubblico stesso ad avere una nuova e duplice consapevolezza: quella di aver assistito ad un percorso di risanamento psichico e morale e quella di essere riuscito a ricomporre, tessera dopo tessera, un mosaico narrativo che, almeno inizialmente, pareva non avere una sua compiutezza. (M.D.G.)

*El bola*, Acheró Mañas, Spagna, 2000.

TRAMA Pablo, detto "il biglia" (perché porta sempre con sé un cuscinetto a sfera come porta fortuna), è un ragazzino di dodici/tredici anni che abita in un quartiere periferico di Madrid. Aiuta il padre in negozio dopo la scuola, trascorre i pomeriggi con i compagni di classe sul ciglio della ferrovia, giocando ad attraversare i binari poco prima dell'arrivo del treno. Quando in classe si presenta un nuovo ragazzo di nome Alfredo, l'amicizia tra i due nasce spontaneamente. Alfredo è diverso da tutti gli altri: si rifiuta di rischiare la vita alla ferrovia per

stupide prove di coraggio, ha un padre, di nome José, che disegna tatuaggi per lavoro e un amico che gli passa biglietti gratuiti per il luna park. Questa nuova amicizia però è mal vista dal padre di Pablo che, dopo una gita in montagna trascorsa con Alfredo e la sua famiglia, vieta al figlio di uscire di casa al pomeriggio. Sorpreso dal repentino cambiamento di comportamento e umore, Alfredo inizia a sospettare che Pablo venga picchiato in casa (ha visto alcuni lividi sulla schiena) e lo racconta al padre che prova inutilmente a scoprire se i sospetti del figlio sono fondati oppure no. La realtà dei fatti è peggiore di qualsiasi pessimistica congettura e la famiglia di Alfredo se ne accorge quando Pablo, dopo l'ennesimo brutale pestaggio e la fuga di casa, si presenta con il volto e il corpo tumefatti alla loro porta di casa. José, dopo averlo portato al pronto soccorso e avergli promesso rifugio per la notte, si vede costretto contro voglia a chiamare i genitori del ragazzo per non essere accusato di rapimento. A quel punto Pablo, scottato dall'ennesima falsa promessa e risoluto a non tornare più a casa, riprende la fuga per le strade buie di Madrid. Quando José lo ritroverà in un parco, invece di riconsegnarlo al genitore, indifferente ai rischi che corre, lo prenderà con sé.

PRESENTAZIONE CRITICA Acheró Mañas non cerca di nascondere quale è il regista e quali sono film che ha preso come punti di riferimento stilistico per il suo esordio cinematografico: *El bola* è un dichiarato omaggio al cinema di François Truffaut e, in modo particolare, a *I 400 colpi* e a *Gli anni in tasca*, le due pellicole del maestro francese che hanno saputo descrivere – con una sobrietà, una delicatezza ed un'incisività uniche – la cosiddetta "infanzia disagiata", senza mai cadere nella retorica o in facili ricatti emotivi. Oltre ad alcune esplicite citazioni da *I 400 colpi* (la scena del luna park, il monologo di Pablo davanti all'assistente sociale con lo sguardo rivolto direttamente alla macchina da presa, gli spazi angusti della sua cameretta, la spontanea amicizia con Alfredo, simile a quella tra Antoine e Renée, l'arresto da parte della polizia) e da *Gli anni in tasca* (nel quale, tra i tanti personaggi c'è Julien, un ragazzo simile a Pablo, colpevole di qualche furtarello e soprattutto picchiato regolarmente dalla madre), il regista si propone di recuperare il senso della misura e dell'equilibrio di Truffaut indispensabile allorché si intende affrontare un argomento così delicato, come le violenze famigliari, troppe volte descritto dalla televisione e dal cinema in maniera strumentale o pietistica. L'uso parco della musica extradiegetica (un solo motivo torna frequentemente nel corso del film per accentuare il senso di disagio dei personaggi, senza tuttavia cercare di condizionare i sentimenti dello spettatore), la scelta di non rappresentare visivamente la violenza (se non nell'ultima sequenza), ma di suggerirla tra le pieghe del racconto, uno stile narrativo anonimo che non ricorre quasi mai a soluzioni manieristiche, un finale che nega il ricorso ad un finale tragico, come invece alcuni indizi accuratamente seminati dal regista inducevano a prevedere (la morte per Aids dell'amico di José, la morte del fratello di Pablo che giustifica gli attacchi d'ira del padre e soprattutto le sfide alla ferrovia), l'utilizzo di simboli (come la biglia di Pablo schiacciata metaforicamente dal treno) o come i tatuaggi di José e Alfredo (che rimandano ai lividi sulla schiena di Pablo) sono tutti elementi che vanno in questa direzione. Detto questo, occorre segnalare la grande differenza in termini di approccio sociale e politico che sussiste tra i film di Truffaut e l'opera prima di Mañas. L'acre critica del regista francese alle istituzioni (la famiglia, la scuola, la pubblica sicurezza, i servizi sociali) è quasi del tutto assente, sostituita dall'invito a superare le apparenze e a prendersi cura dei più piccoli, indipendentemente dai rischi che si corrono. I poliziotti sono gentili con i ragazzi, gli assistenti sociali e i professori non compaiono mai, l'accusa alle violenze domestiche è stemperata dalla presenza di una famiglia, quella di José, che a prima vista sembra poco affidabile (il genitore disegna tatuaggi per lavoro, ha molti amici malati di Aids), ma che ad uno sguardo attento si rivela portatrice di valori positivi come la tolleranza, la responsabilità, l'unione, la condivisione delle esperienze. Lo conferma una carrellata che, con tono un po' troppo didascalico e un taglio da pubblicità, riprende la famiglia di Alfredo mentre guarda incantata il panorama delle montagne spagnole e che termina sul primo piano sorridente di Pablo, finalmente parte di una vera famiglia

IL RUOLO DEL MINORE E LA SUA RAPPRESENTAZIONE La raffigurazione bidimensionale di José e dei suoi amici ha, in realtà, un motivo

diegetico facilmente individuabile: i famigliari di Alfredo devono apparire agli occhi di Pablo (e dello spettatore) come un modello da invidiare e cui ispirarsi per trovare la forza di ribellarsi al padre e, in seguito, denunciarlo per maltrattamenti. José è il doppio speculare di Mariano, il papà di Pablo. Allo stesso modo in cui quest'ultimo è duro, violento, tirannico, brusco e incomprensibilmente cattivo (non si capisce perché vieti al figlio di frequentare Alfredo e la sua famiglia), giustificato solo in parte nei suoi comportamenti dalla morte di un figlio, specularmente José si rivela giusto, benevolo, mai soffocante, divertente, responsabile: è protettivo quando vieta al figlio di vedere il padrino malato terminale di Aids, è liberale quando dichiara di non voler controllare le azioni del figlio, nonostante sia appena stato fermato dalla polizia, è responsabile quando si prende carico delle sorti di Pablo e, rischiando la denuncia, lo porta a casa, è divertente durante la gita in montagna, è giusto (almeno nelle intenzioni) quando dà uno schiaffo ad Alfredo che si ostina a raccontargli bugie e non lo aiuta nella ricerca del suo amico. Ciò che cerca Pablo è un padre cui ispirarsi come modello ed un fratello (prematamente morto e ora ritrovato in Alfredo) con cui divertirsi e condividere paure, sentimenti, angosce, felicità. Significativa, a riguardo, la professione di José: al posto dei lividi e delle tumefazioni, il padre di Alfredo tratteggia sulla pelle delle persone piccole opere d'arte. Il tatuaggio che José fa al figlio sotto gli occhi ammirati di Pablo è una sorta di attestazione della propria silenziosa ma protettiva presenza fino alla fine della sua vita, tutt'altra cosa rispetto ai "tatuaggi" di Mariano che producono solo dolore, umiliazione, sofferenza. La vena pedagogica e didascalica del film si stempera anche grazie alla puntuale scelta degli attori e, in particolare, di Juan José Ballista per il ruolo di Pablo. Il giovane interprete ha una vasta gamma di espressioni che rendono la sua performance credibile: passa da un sorriso solare e contagioso – che esplose solo in rarissimi momenti come al "luna park" sulle montagne russe o in macchina con Alfredo – ad uno sguardo muto e pieno di rabbia, da un volto impaurito per le percosse del padre ad occhiate compiaciute rivolte all'amico Alfredo. Anche nella cura di questi non secondari elementi si può scoprire che un buon cinema didattico (e non dottrinale) è possibile. Senza toccare le vette artistiche di Truffaut, ma anche senza cadere in facili pietismi.

RIFERIMENTI AD ALTRE PELLICOLE E SPUNTI DIDATTICI Sono molti i film oltre a *El Bola* che narrano storie di maltrattamenti. Tra quelli che cercano di farlo in maniera più leggera, ma non per questo meno approfondita o realistica, segnaliamo *East is east* di Damien O'Donnell e i già citati film di Truffaut. Altri titoli che mettono in scena le violenze domestiche sottolineandone l'effetto devastante per la psiche dei figli sono *Ladybird Ladybird* di Ken Loach e *Will Hunting – Genio ribelle* di Gus Van Sant. (M.D.G.)

## Violenza sessuale

*Sedotta e abbandonata*, di Pietro Germi, Italia, 1963.

TRAMA Un piccolo centro della provincia palermitana, primi anni Sessanta. La sedicenne Agnese viene sedotta da Peppino, fidanzato della sorella maggiore Matilde, del quale è segretamente innamorata. I genitori di Agnese non tardano a scoprire la verità: la ragazza è irrimediabilmente disonorata e, per di più, incinta. Don Vincenzo Ascalone, padre di Agnese, non impiega molto a smascherare l'autore del misfatto: costringe Peppino a rompere il fidanzamento con Matilde e lo minaccia di morte se non riparerà il torto sposando Agnese. Ma Peppino, da autentico siciliano, pensa bene di non poter sposare una donna disonorata, fosse anche per mano sua: aiutato dai genitori si rifugia in un convento. Scoperto l'intrigo, Don Vincenzo chiede aiuto ad un avvocato che, per riscattare l'onore di Agnese e della famiglia Ascalone, gli consiglia di far ammazzare Peppino dal figlio maggiore Antonio: costui, in quanto parente della ragazza, potrà usufruire delle attenuanti previste dalla legge sul "delitto d'onore". Fortunatamente Agnese denuncia il fatto ai carabinieri e tutti finiscono davanti al pretore: Peppino, incriminato per violenza carnale, è ora costretto a implorare la famiglia Ascalone per un matrimonio riparatore che metta

a tacere tutto e lo salvi dalla galera. Ma è Don Vincenzo, adesso, a negare al giovane la mano di Agnese: solo quando Peppino avrà rapito la ragazza dinanzi agli occhi di tutto il paese sarà possibile una plateale e definitiva riconciliazione. Così avviene, ma ora è Agnese, esasperata dagli eventi e ormai conscia della reale indole di Peppino, a rifiutare il matrimonio. L'ennesimo colpo di scena causa a Don Vincenzo un infarto: sul letto di morte l'uomo riesce a strappare alla figlia e a Peppino la promessa che si sposeranno.

PRESENTAZIONE CRITICA *Sedotta e abbandonata* è uno tra i migliori esempi di commedia all'italiana, un genere cinematografico (ma tale definizione è riduttiva e parziale) che, pur prendendo le mosse dal Neorealismo, se ne distanzia, passando dall'analisi storica alla critica dei costumi in chiave ironica o, proprio come in questo caso, grottesca. Pietro Germi, uno dei massimi maestri del genere, fu tra i registi che avvertirono con maggior urgenza la necessità di un cinema che, pur rientrando nei canoni del nuovo "genere", riuscisse ad essere critico nei confronti della società e, con una sorta di sarcasmo che a tratti sfocia in vera e propria crudeltà, un piglio da moralizzatore se non addirittura da censore, prese a indagare tra le pieghe di quel perbenismo piccolo borghese tipico della provincia italiana. Con *Sedotta e abbandonata* Germi tornava, nell'arco di soli cinque anni, a occuparsi dei vizi della società siciliana dopo lo straordinario successo internazionale di *Divorzio all'italiana* (1961). Di quel film (la storia di un nobile siciliano, Fefé Cefalù, che, invaghitosi di una giovane cugina, induceva la moglie a tradirlo per poi poterla eliminare secondo le regole del "delitto d'onore"), *Sedotta e abbandonata* potrebbe anche essere considerato una sorta di prologo, o meglio, di premessa logica. Agnese e Peppino, i due giovani protagonisti della storia, sono, infatti, ossessionati da pregiudizi e tabù sull'onore tanto quanto lo era il barone Fefé, e anche loro saranno costretti più volte ad escogitare sotterfugi e umilianti messe in scena dinanzi a tutto il paese per "salvare la faccia" e la dignità delle rispettive famiglie. Sono dunque i valori dell'"onore" e, soprattutto, dell'"illibatezza" (sorta di certificazione di verginità necessaria a qualunque ragazza volesse prendere marito) a tenere banco, e il regista conduce all'estremo paradossale l'intera vicenda per evidenziare con ancora più forza l'assurdità delle situazioni, portandole alla luce, facendole riemergere in tutta la loro ipocrisia da una condizione di generale e supina accettazione (in *Divorzio all'italiana*, ad esempio, era un articolo del codice penale sul "delitto d'onore" il bersaglio polemico). Tale "impegno", tuttavia, non impedisce al cinema di Germi di rimanere innanzitutto popolare, dunque sostenuto da una narrazione forte e avvincente e con tutti quegli elementi che ne facciano un prodotto di sicura presa spettacolare. Per questo il regista spesso adotta soluzioni narrative e visive tipiche del cinema statunitense e non è un caso che certe parti di *Sedotta e abbandonata* possano essere più facilmente accostate ad un western (fotografia fortemente contrastata, angolazioni delle inquadrature esasperate, personaggi al limite del grottesco) che ad una commedia di costume. L'uso spregiudicato del registro grottesco, tuttavia, se rende evidenti i lati più assurdi della vicenda, tende ad attenuare l'impatto emotivo di determinate pratiche odiose (come la visita di controllo dell'illibatezza delle figlie di Ascalone, quella del rapimento o, infine, quella del pubblico ludibrio cui viene esposta Agnese in una delle ultime sequenze), riassorbendole all'interno di una rappresentazione a dir poco sopra le righe. Ciò che resta più vivido nella mente dello spettatore sono, dunque, la descrizione di situazioni tipicamente meridionali (il pranzo domenicale in casa Ascalone, la passeggiata della famiglia lungo il corso del paese, i pettegolezzi degli avventori seduti ai tavolini del bar), nonché la straordinaria caratterizzazione di tutti i personaggi (anche quelli secondari) e, in particolare quella del protagonista, Don Vincenzo Ascalone, interpretato da Saro Urzi.

IL RUOLO DEL MINORE E LA SUA RAPPRESENTAZIONE La negazione del desiderio sessuale in quanto pulsione del tutto naturale, e, soprattutto quando condiviso, anche come normale premessa all'amore e all'unione tra due giovani, la verginità della donna – considerata più debole dell'uomo e per sua stessa natura predisposta al peccato – come valore supremo e fondante la famiglia, sono il retaggio di quell'ideologia cattolica che, fino alla fine degli anni '60, dominò la mentalità di larghissimi strati della popolazione dell'Italia meridionale. È la donna in quanto tale, come mostra esemplarmente *Sedotta e*

*abbandonata*, ad essere considerata "minore", ovvero tanto incapace di difendere la propria virtù quanto di scegliere autonomamente, al di fuori di una serie di regole non scritte ma impossibili da eludere, il proprio partner. Di tutti i personaggi del film, tuttavia, è proprio la "disonorata" Agnese (interpretata da una giovanissima Stefania Sandrelli capace di coniugare nel suo personaggio candore virginale e involontaria capacità di seduzione) ad essere rappresentata come il simbolo della purezza e dell'innocenza sacrificate sull'altare dell'ipocrisia borghese e del perbenismo imperante. La "corruzione" di cui si macchia la giovane protagonista diviene, invece, una sorta di catastrofe che ricade sull'intera famiglia e, di riflesso, su coloro che in qualche modo alla famiglia sono collegati. Nell'ottica della "legge dell'onore", infatti, cedendo alle insistenti *avance* del fidanzato della sorella, la ragazza ne diviene complice se non addirittura vera e propria istigatrice. Così la descrive Peppino quando riporta la propria versione dei fatti di fronte al pretore: una sorta di *vamp* alle cui profferte ha tentato invano di sottrarsi, cedendo infine al richiamo della carne perché "se l'uomo ha il diritto di chiedere, la donna ha il dovere di rifiutare". Se, dunque, Agnese è la figura più dignitosa di tutto il film, Peppino è l'espressione peggiore di quella visione delle cose tipicamente maschilista radicata nella mentalità meridionale. Figlio unico, viziato e mammoni, applica la logica dell'"onore" implacabilmente: perché proprio lui dovrebbe sposare una donna "disonorata", fosse anche quella che lui stesso ha disonorato? È, in definitiva, il simbolo stesso di quella Sicilia (e più in generale del meridione) incapace di "crescere", di sottrarsi alla tutela di assurde tradizioni, di assumersi le proprie responsabilità di fronte ai cambiamenti richiesti da una società in rapida trasformazione quale era quella italiana dei primi anni '60.

RIFERIMENTI AD ALTRE PELLICOLE E SPUNTI DIDATTICI Dietro la sua apparenza di specchio deformante, *Sedotta e abbandonata* riesce a descrivere con sufficiente precisione la mentalità che, solo quarant'anni fa, influenzava gran parte della popolazione dell'Italia meridionale. Al di là di quegli eccessi di caratterizzazione tanto dell'ambiente sociale quanto dei personaggi, che all'epoca della sua uscita fecero la fortuna della pellicola all'estero (in particolare nei paesi anglosassoni) in quanto *summa* di stereotipi della cosiddetta "sicilianità", il film può costituire un valido momento di riflessione sui cambiamenti che la società italiana ha affrontato (con più o meno successo) negli ultimi decenni, in particolare per ciò che riguarda la sessualità, i rapporti pre-matrimoniali, l'emancipazione femminile. (F.C.)

*Pianese Nunzio 14 anni a maggio*, di Antonio Capuano, Italia, 1996.

TRAMA Napoli, anni Novanta. Don Lorenzo Borrelli è il giovane parroco di una chiesa del rione Sanità: nel degradato quartiere è diventato un punto di riferimento per quei pochi che, da veri cristiani, pensano di non poter farsi complici della criminalità organizzata. Fra i tanti giovani che gli si avvicinano alla ricerca di valori diversi da quelli della camorra, c'è Nunzio, quattordicenne con una situazione familiare disagiata (i genitori sono divorziati, il padre soffre di gravi turbe psichiche) alla quale tuttavia riesce a reagire positivamente (va bene a scuola, ha delle doti canore che cerca di mettere a frutto). Il prete si lega fortemente al ragazzo fino a instaurare con lui un rapporto che travalica il semplice affetto, sfociando in una vera e propria passione amorosa. Ben presto, tuttavia, Nunzio diviene il mezzo attraverso cui i criminali possono liberarsi dello "scomodo" parroco. Le pressioni sulla famiglia, sull'ambiente scolastico e sugli amici da parte della camorra spingono la polizia a indagare e il ragazzo a denunciare don Lorenzo. PRESENTAZIONE CRITICA Dopo *Vito e gli altri* (1991), per la seconda tappa del suo viaggio nel degrado di Napoli, Capuano sceglie come protagonista ancora una volta un ragazzino. Nunzio, tuttavia, diversamente da Vito (il protagonista del film del 1991), non è un piccolo delinquente, una vittima inconsapevole della società: descritto da tutti gli altri personaggi (che di tanto in tanto si isolano dallo sfondo dell'azione rivolgendosi direttamente alla macchina da presa per degli "a parte" nei quali parlano di se stessi e dei propri rapporti con Nunzio) come maturo e responsabile, il ragazzo sembra riuscire a camminare tra le macerie fisiche e morali che lo circondano come un essere "graziato", dotato di un'apparente serenità che lo salva dal

contesto in cui vive. Allo stesso modo, anche don Lorenzo è un personaggio atipico, che sfugge nettamente allo stereotipo del parroco antimafia impegnato in prima linea nella lotta alla criminalità organizzata. L'insana passione per Nunzio viene spiegata dallo stesso prete in un bellissimo monologo interiore, dal quale si può intendere come i rapporti sessuali avuti con il ragazzo siano, al di là della perversione, una realizzazione della sua maniera particolarissima di intendere il rapporto con Cristo: «L'amicizia non può includere l'affetto, la tenerezza, l'amore? Ho scoperto il calore dell'amore. E la mia dedizione a te non ne viene diminuita. Diviene anzi maggior consapevolezza e gioia di vivere e testimoniare il Cristianesimo. Anche il mio rapporto con te è molto sessuale. Vivo dentro una storia d'amore grandissima, con un uomo, con il tuo corpo, con te che sei come me un uomo». Questo drammatico fraintendimento è solo l'altra faccia di quell'attitudine a prendere alla lettera il Vangelo cui assistiamo a più riprese durante il film: dopo aver negato ai suoi fedeli la Comunione in seguito a un efferato omicidio avvenuto nel quartiere – non ritiene degno neanche se stesso di sedere alla tavola del Signore poiché si sente complice dei malviventi per non aver detto e fatto abbastanza – don Lorenzo si rifiuta finanche di impartire l'estrema unzione a un camorrista assassinato. Prete e bambino, allora, sono accomunati da un destino simile: don Lorenzo potrebbe essere un santo per quello che fa all'interno della comunità ma è macchiato dalla passione per Nunzio, punta estrema del suo portare al limite le proprie passioni, del suo non riuscire a essere normale (potrebbe cercare il "Corpo di Cristo" in un rapporto sessuale con una giovane parrocchiana che lo desidera, ma che egli respinge); il ragazzino, all'interno della storia, potrebbe essere "santificato" dallo spettatore solo se fosse un criminale, solo se la nostra falsa coscienza potesse vedere in lui il simbolo di un degrado morale cui invece egli è riuscito, nonostante tutto, a sottrarsi. Si comprende, così, come il film sia stato invisibile oltre che alla critica cattolica, anche a quella laica: al di là delle accuse di blasfemia rivoltegli, Capuano lascia buona parte della storia avvolta dall'ambiguità, dando allo spettatore la facoltà di giudicare senza l'uso di filtri o schemi precostituiti (quando sospende l'azione per far parlare direttamente i personaggi, i monologhi non spiegano ma vanno riletti tra le righe a film terminato), rinunciando spesso alla narrazione in favore di una serie di "visioni" napoletane. Così, come in *Vito e gli altri* riusciva a non scadere nel banale stereotipo dell'impegno civile dando al film una forma diversa, straniata, questa volta il regista sceglie per protagonisti due personaggi, ognuno a suo modo, indifendibili: Nunzio perché non riesce a incarnare adeguatamente l'oggetto della nostra compassione, don Lorenzo perché non può rappresentare efficacemente un eroe nel quale immedesimarsi. Entrambi, però, sono degni del nostro rispetto in quanto autentiche vittime, semplici pedine di un gioco di morte ben più tremendo e crudele di quel gioco d'amore che hanno inventato insieme. (F.C.)

*Ratcatcher*, di Lynne Ramsay, Gran Bretagna/Francia, 1999.

TRAMA Gales, 1973. James vive in uno squallido quartiere della periferia di Glasgow ingombro di rifiuti a causa di uno sciopero dei netturbini: suo padre è quasi sempre ubriaco, la madre occupata con la casa e il lavoro, le sorelle passano il tempo come tutti i ragazzini del luogo, girovagando tra l'immondizia a caccia di topi. Mentre sta giocando nei pressi del mefitico canale che attraversa il quartiere, James spinge in acqua Ryan, un suo amico, provocandone involontariamente l'annegamento. Nessuno li ha visti: James può allontanarsi dal luogo della disgrazia inosservato, certo della propria impunità, ma allo stesso tempo angosciato per l'accaduto. Prende a frequentare una banda di ragazzi più grandi che abusano sessualmente di Margaret Anne, quattordicenne con tendenze ninfomani con la quale stringe un tenero rapporto di amicizia. Si reca in campagna, dove sono in costruzione le nuove case popolari in cui la sua famiglia aspetta di trasferirsi, per giocare nei campi di grano. Suo padre, intanto, trae in salvo un altro bambino del quartiere dall'annegamento nel canale e per questo viene premiato dalle autorità con una medaglia e additato da tutti come un eroe. La famiglia vive un raro momento di serenità, fino a quando il trasferimento nella nuova abitazione viene compromesso dal padre di

James che si fa trovare ubriaco dagli assistenti sociali venuti a controllare le condizioni igieniche della casa. Incapace di difendere Margaret Anne dai ragazzi della banda, maltrattato dal padre sempre più violento, deluso dal mancato trasferimento in campagna, mentre gioca in riva al canale James decide di tuffarsi per non emergere più.

**PRESENTAZIONE CRITICA** La cornice cronologico-geografica molto precisa data alle vicende (Glasgow, 1973), a dispetto dell'atmosfera sospesa, rarefatta, che pervade il film sembrerebbe indicare che alla base di *Ratcatcher* possa esserci, almeno in parte, la volontà di descrivere il degrado sociale di una comunità ben individuata con modalità simili a quelle del cinema inglese di impegno civile, in particolare quello del regista Ken Loach. Se ciò è vero per alcuni elementi che fanno da sfondo alle vicende narrate (in particolare uno sciopero della nettezza urbana di Glasgow durato realmente due mesi che lasciò ingombre le strade di rifiuti e la città invasa dai topi), è altrettanto evidente che la periferia in rovina nella quale è ambientato *Ratcatcher* è, oltre che un'immagine molto concreta del degrado di un luogo, anche e soprattutto il simbolo dell'angosciante condizione esistenziale vissuta dal protagonista. Il dato sociale, pur presente in *Ratcatcher* (disoccupazione, degrado urbano, disagio sociale, eccetera) viene continuamente rimandato da uno sguardo estraneo a una visione concreta, positiva, criticamente produttiva, e rinviato a una dimensione tutta interiore, all'interno della quale lo stato delle cose è assunto come ineluttabile, anzi perfino come normale. Tra questi due fattori (entrambi presenti nel film con una netta prevalenza della dimensione intima su quella sociale), manca totalmente un terzo elemento, quello morale, che tra i due potrebbe fungere da trait d'union, riconducendo tutte le componenti del film a una visione meno straniata e impassibile di quella proposta. In *Ratcatcher* non esiste morale perché non c'è una "morale della favola" che possa concludere e risolvere il film: il finale ambiguo, la narrazione decostruita e impostata su una serie di eventi episodici, ognuno a sé stante, l'attenzione minimalista per gli aspetti apparentemente più trascurabili della vita del protagonista, non consentono di leggere il film come un "racconto di formazione", malgrado molti dei suoi elementi suggeriscano una simile lettura. Infatti, non solo è del tutto assente qualcosa di simile a una traiettoria che indichi una crescita (proprio a causa della discontinuità narrativa), ma perché, soprattutto, manca un qualsiasi tipo di tensione morale (o a-morale) che ne sottenda l'andamento. Del resto, quello di James è uno sguardo che si nutre di una serie di visioni immanenti della realtà, che dà vita a un percorso di certo irregolare e disarmonico (sottolineato da una prevalenza del particolare nelle scelte di inquadratura e da una visuale sempre parziale, ostacolata da oggetti o persone, proprio come quella di un bambino) ma il cui punto di vista sul mondo riesce a condurre lo spettatore fino al termine della propria tragica esperienza grazie a una straordinaria sensibilità. La fotografia livida, le scelte di inquadratura originali, la narrazione destrutturata attraverso l'accumulo di situazioni appena accennate, sembrano, per la capacità di distillare una sorta di grazia iperrealista anche dalle immagini di estremo degrado che connotano il film, voler riprodurre uno sguardo ancora capace di stupirsi delle tracce di inconsapevole bellezza che sopravvivono anche nella desolazione che lo circonda.

**IL RUOLO DEL MINORE E LA SUA RAPPRESENTAZIONE** La prima immagine del film è quella al rallentatore di Ryan che gioca avvolgendosi in una tenda: come fosse fasciato da un sudario, il viso del bambino si trasforma progressivamente in un'immagine di morte che, di lì a poco, diverrà concreta quando annegherà per mano di James. Più avanti sarà Kenny, un altro bambino, a rischiare di affogare nel canale prima di essere tratto in salvo dal padre di James, quasi che l'uomo, inconsapevolmente, volesse riparare con questo gesto quello del figlio, come a suggerire la sostanziale interscambiabilità delle vite dei giovani protagonisti. La vita di James e quella dei suoi coetanei gravita, infatti, esclusivamente attorno al canale limaccioso che attraversa il quartiere rendendo, se possibile, ancora più precarie le condizioni igieniche in cui vive la gente, muto testimone delle piccole o grandi tragedie che si compiono sulle sue sponde. Vero e proprio filo rosso che attraversa il film dalla prima all'ultima inquadratura, il canale rimanda, più in generale, all'elemento acquatico, che qui funge da barriera permeabile e ambigua tra la vita e la morte, due dimensioni compresenti in questa pellicola che, a tratti, si confondono,

come suggerisce l'enigmatico finale. James è perseguitato dalla presenza ineluttabile della morte, il cui sentore più volte si affaccia all'attenzione dello spettatore attraverso una serie di particolari apparentemente trascurabili: per essere accettato nella banda dei suoi amici adolescenti, James deve sottoporsi a una sorta di rituale nel quale i compagni fingono di buttarlo nel canale; la madre di Ryan gli offrirà le scarpe del figlio annegato e lo obbligherà a indossarle, accrescendo il suo senso di colpa per la morte del coetaneo; perfino quando lo troviamo in compagnia di Margaret Anne, in uno dei rari momenti di serenità, mentre vive con innocenza il primo contatto con l'altro sesso, alla visione della ragazza che si immerge nella vasca da bagno, James rivive il trauma di quel gesto involontario che ha causato la morte di Ryan. Intenzionalmente esclusa, come è stato possibile osservare, dal quadro dei valori e delle tensioni in campo, la dimensione morale è presente soltanto sotto forma di senso di colpa del protagonista (che non può diventare premessa di un cambiamento, rimanendo fermo allo stadio di rimorso) nonché nell'atto di eroismo di suo padre che, tuttavia, diviene soltanto l'occasione per una vuota celebrazione del suo coraggio, senza che ciò produca reali cambiamenti nella vita della famiglia (neanche il suo nobile gesto fa in modo che venga loro assegnata la nuova casa). Tutto si blocca ad uno stadio aurorale, incompleto, di abbozzo: sono embrioni di sentimenti quelli che si affacciano timidamente all'animo del protagonista, prontamente soffocati dall'ennesima delusione (la mancata assegnazione della casa), sviliti dal giudizio della banda di amici più grandi (che continuano ad abusare di Margaret Anne), frustrati dalla brutalità del padre (che tenta di imporgli la sua passione per il calcio). Malgrado nelle ultime sequenze James si divida tra le attenzioni di Margaret Anne, il gruppo degli amici e la famiglia lo vediamo sempre più solo, lo sguardo ormai adulto (grazie alla straordinaria interpretazione di William Eadie), giunto al termine di un percorso il cui traguardo è facilmente intuibile.

**RIFERIMENTI AD ALTRE PELLICOLE E SPUNTI DIDATTICI** Il film che più da vicino si riallaccia a questa pellicola di Lynne Ramsey è il capolavoro di Roberto Rossellini *Germania anno zero* nel quale ricorrono il tema della colpa per aver causato la morte di un'altra persona (nel film italiano il piccolo Edmund uccideva per disperazione il padre malato), quello del suicidio come ultimo approdo di un'angoscia esistenziale troppo dura per un bambino e, non ultimo, il paesaggio degradato all'interno del quale la macchina da presa segue le peregrinazioni del giovane protagonista (nel film di Rossellini la Berlino devastata dai bombardamenti del 1946). (F.C.)