

Percorsi filmografici

Diritti... al cinema*

La scelta di articolare questo spazio solitamente dedicato a un percorso filmografico in maniera diversa dal passato deriva dalla volontà di rispettare quanto più possibile l'argomento di questo numero della rivista: il diritto a una corretta informazione di bambini e adolescenti. Ci sembrava giusto, infatti, aprire questo spazio a una sperimentazione che si rivolgesse proprio a quel mondo dell'infanzia e dell'adolescenza i cui diritti vengono monitorati, analizzati, affermati in questa pubblicazione, cogliendo l'occasione offerta dal tema trattato: introdurre il diritto all'informazione presso i ragazzi attraverso quattro diverse "prospettive di lettura" cinematografiche che possano stimolare il formarsi di una maggiore consapevolezza delle proprie possibilità. Focalizzando l'attenzione su un numero ridotto di film per ognuno dei diritti fondamentali (analizzati complessivamente in brevi saggi e singolarmente attraverso le relative schede tratte dalla banca dati filmografica CAMERA), fornendo una breve filmografia delle altre pellicole più pregnanti sull'argomento, una serie di spunti didattici e un questionario sui film scelti, abbiamo voluto offrire una serie di strumenti allo stesso tempo più agili, interconnessi e strutturati, adatti a un uso didattico e formativo. Le prospettive di lettura sul "diritto all'informazione" e sul "diritto all'utilizzo delle figure e delle strutture di riferimento" sono concepite per la scuola secondaria superiore, quelle relative al "diritto all'autodeterminazione" e al "diritto alla comunicazione come interscambio" per le scuole medie inferiori.

* Fabrizio Colamartino e Marco Dalla Gassa. Nello specifico, Fabrizio Colamartino è autore del paragrafo "Diritto all'informazione" e "Diritto ad avere figure e strutture di riferimento", mentre Marco Dalla Gassa è autore del paragrafo "Diritto all'autodeterminazione" e "Diritto alla comunicazione". Le schede filmografiche sono di: Ludovico Bonora (LB), Fabrizio Colamartino (FC), Marco Dalla Gassa (MDG) e Giampiero Frasca (GF).

DIRITTO ALL'INFORMAZIONE. ESSERE INFORMATI E POSITIVAMENTE MOTIVATI PER SCELTE E AZIONI CONSAPEVOLI

Il diritto

Artt. 17, 13, 6, 29 e 31 Convenzione delle Nazioni unite sui diritti del fanciullo, 1989

I film scelti

Colpire al cuore, Gianni Amelio (Italia, 1982)

Figli – Hijos, Marco Bechis (Italia/Argentina, 2001)

Baba Mandela, Marco Milani (Italia/Kenia, 2002)

Una prospettiva di lettura

Ciò che caratterizza maggiormente alcune tra le più penetranti rappresentazioni cinematografiche dell'infanzia e dell'adolescenza è, probabilmente, la possibilità offerta dallo sguardo dei giovani protagonisti alla macchina da presa – e, ovviamente, alla visione dello spettatore – di aprirsi verso il mondo con ingenuità e senso di sorpresa in una sorta di rinnovata epifania della realtà. Occhi che indagano il mondo circostante con lo stesso smarrimento di chi affronta situazioni e circostanze le cui regole sono dettate da altri – gli adulti – che, immemori del proprio passato, orgogliosi delle proprie illusorie certezze, poco o niente sono disposti a condividere con il mondo infantile o adolescenziale.

Che si tratti di conoscere le proprie origini (*Io ballo da sola* di Bernardo Bertolucci) la storia del proprio Paese (*Il buio oltre la siepe* di Robert Mulligan), entrambe le dimensioni intrecciate (*Diario per i miei figli* di Marta Meszaros), famiglia, scuola, società spesso non riescono a rispondere in maniera efficace alle domande di bambini e adolescenti, costringendoli a darsi da soli delle risposte o, peggio, a rinunciare del tutto a interrogarsi sul senso della realtà che li circonda. Come è facilmente intuibile scorrendo i titoli appena elencati, il cinema sceglie quasi sempre di mettere in evidenza questa contraddizione quando tali istituzioni (famiglia, scuola, società) sono attraversate da crisi profonde e tendenze disgreganti, sottolineando come, proprio nei momenti di maggiore incertezza (quelli in cui chi è più giovane cerca delle risposte o, per lo meno, un momento di dialogo e confronto) venga meno la capacità di informare e motivare. Interpretare il presente, ricordare il passato, riflettere sul futuro diventano, così, una serie di urgenze tanto più forti quanto più incerte divengono le coordinate politiche, sociali, storiche al cui interno ci si muove.

Esemplare, proprio da questo punto di vista, è *Colpire al cuore*, uno dei primi film di Gianni Amelio, tra i pochissimi che siano riusciti ad analizzare i comportamenti sociali di quel periodo tragico della recente storia italiana che tutti conoscono con il nome di “anni di piombo”. Ciò che è interessante mettere in evidenza è la capacità del film di legare a filo doppio quelle componenti fondamentali nella vita adolescenziale (affettività, apprendimento, vita di relazione) in un gioco

intrecciato di reticenze e complicità che portano il giovane protagonista a compiere delle scelte apparentemente assurde. Emilio, figlio quindicenne di Dario, un docente universitario, è il classico esempio di adolescente che osserva attentamente la realtà che lo circonda ma ne è sostanzialmente escluso, si pone una serie di domande sulla reale natura dei rapporti tra le persone a lui più care ma non riesce a ottenere risposte. Sospetta che il padre sia il fiancheggiatore di un gruppo terroristico del quale fanno parte alcuni suoi ex allievi, soffre una muta gelosia nei confronti di quei giovani universitari con i quali il genitore si incontra e, di fronte all'atteggiamento sfuggente di Dario, cerca di scoprire una verità che, in realtà, elabora in solitudine come una sorta di ossessione. Paradossalmente, il muro di gomma contro cui si scontra Emilio non è frutto di un rude autoritarismo vecchio stampo, sordo alle richieste dei giovani: Dario è un intellettuale che ha sviluppato scetticismo nei confronti della società, ha deciso di non esprimere giudizi su di essa, e cerca fundamentalmente di proteggere suo figlio dal coinvolgimento troppo diretto con una realtà che ritiene pericolosa. Il risultato è un paradossale rovesciamento dei ruoli che vede un adolescente, sempre più perplesso di fronte a ciò che accade attorno alla sua famiglia, chiedere al padre di rispondere alle sue domande sotto forma di provocazioni (segue il padre e lo fotografa, va dalla polizia a deporre spontaneamente), magari assumendo una posizione autoritaria, e un genitore che, per non correre il rischio di sbagliare, rinuncia a ogni intervento chiarificatore e, più in generale, al proprio compito educativo. Di fronte all'incapacità di comunicare e all'assenza di risposte certe da parte di Dario (che incarna il doppio ruolo di padre e di maestro), nel vano tentativo di penetrare una realtà indecifrabile, Emilio si aggrappa illusoriamente alla presunta oggettività di ciò che vede e fissa attraverso la sua macchina fotografica, quasi a voler compensare con le immagini catturate dall'obiettivo (protesi del suo sguardo) un deficit sul piano della comunicazione verbale. Il nucleo familiare diviene, così, una sorta di modello in scala ridotta della società del tempo, albergando al suo interno delazioni, sospetti, reticenze, doppiezze che, proprio in quegli anni, divennero gli elementi caratterizzanti della vita, tanto privata quanto pubblica, di molti cittadini.

Nel film di Marco Bechis *Figli - Hijos* siamo ancora di fronte a dei genitori che decidono di tenere nascosta la realtà al proprio figlio anche se, in questo caso, non si tratta di una scelta dettata da principi morali o da ideali più o meno condivisibili, ma della necessità di occultare un passato mostruoso. Anche qui, come già per *Colpire al cuore*, lo sfondo storico-politico delle vicende è tutt'altro che neutro: Raul e Vittoria, una coppia di origini argentine che vive a Milano, hanno tenuto nascosto al figlio ventenne il loro passato di attivisti del regime militare che oppresse il loro Paese durante gli anni Settanta ma, soprattutto, il fatto che la sua vera madre era un desaparecido cui Javier (questo il nome del ragazzo) venne tolto appena nato. In questo caso è addirittura la stessa identità del protagonista a essere negata, "rifiutata" (nel senso letterale di ridotta a rifiuto, a scarto) dall'atteggiamento reticente dei genitori, trincerati dietro atteggiamenti che paiono ricalcare ora l'autoritarismo becero ora il paternalismo ipocrita del regime a cui avevano aderito. Il doloroso percorso che Javier compie (accompagnato da Rosa, una ra-

gazza che afferma di essere sua sorella) alla ricerca delle informazioni necessarie per ricostruire la propria identità affettiva e biologica lo porta ad acquisire una forte consapevolezza politica e sociale a partire dalla quale decide di allontanarsi dai genitori per riconoscersi in quella “famiglia” cui appartengono i parenti delle migliaia di desaparecidos argentini. È significativo che la scelta di abbandonare la famiglia “adottiva” sia dettata non dalla scoperta della propria reale identità (Javier e Rosa scoprono che, in realtà, non sono fratelli) ovvero da una serie di dati oggettivi che, nel corso del film, diventano sempre meno importanti, ma dall’acquisizione progressiva di una coscienza critica verso un periodo storico recente che riguarda da vicino tanto i due ragazzi quanto qualunque altro cittadino argentino. La metafora dello sguardo, quanto mai evidente nel film di Amelio, in questo caso opera a un livello più sottile ma non meno interessante. Javier ha vissuto per tutta la sua vita in una condizione di ignoranza sulle proprie reali origini, avvolto in una nebbia simile a quella nella quale è immersa la casa dei genitori: il suo è uno sguardo che nel corso del racconto si libera dai filtri della routine borghese cui s’era assuefatto per diventare penetrante e critico nei confronti della realtà, proprio come la macchina da presa che, nelle ultime sequenze si apre alla documentazione della realtà, quella di una vera manifestazione dell’associazione HIJOS fondata dai parenti di desaparecidos.

Se in *Colpire al cuore* lo sguardo del protagonista si rivolgeva sospettoso verso il presente e in *Figli - Hijos* guardava timoroso al proprio passato, con *Baba Mandela*, una docu-fiction di Marco Milani coprodotta da alcune associazioni no profit (Legambiente e AMREF), lo sguardo di Kevin, il piccolo keniano protagonista della pellicola, cerca di rivolgersi al futuro, quello del proprio Paese ma anche di tutto il pianeta Terra. Kevin è un vero e proprio testimone che, seguito dalla macchina da presa (e guidato dagli autori del film), prende in carico lo sguardo dello spettatore e lo porta in giro per il continente africano alla scoperta dei mali che lo affliggono. Lungo il suo cammino incontra uomini e donne ai quali rivolge domande su ciò che ha potuto osservare e che gli parlano con semplicità delle grandi difficoltà che quotidianamente sono costretti ad affrontare per sopravvivere: deforestazione, inquinamento, desertificazione, inondazioni, carestie, epidemie, migrazioni di massa, sono le cause e allo stesso tempo gli effetti di una catena di eventi catastrofici innescata dall’avanzare troppo brusco del progresso. È probabile che gli stessi problemi, riportati nelle pagine di un testo scolastico, per Kevin resterebbero dati puramente astratti rispetto alla difficile realtà vissuta quotidianamente dal ragazzino (quella degli *slum* di Nairobi) così come, documentati da un servizio giornalistico, per gli spettatori occidentali risulterebbero irrimediabilmente distanti rispetto a una condizione di vita privilegiata ma, allo stesso tempo, troppo facilmente data per scontata. *Baba Mandela*, dunque, si pone come obiettivo quello di informare i propri spettatori attraverso uno sguardo e un linguaggio il più possibile vicini a quelli dell’infanzia. Il film, certo, in alcuni passaggi si espone anche al rischio di banalizzazioni e ingenuità, proprio come chi cerca di riportare a una dimensione di essenzialità e linearità una serie di problematiche molto complesse. Un rischio che, tuttavia, vale la pena di correre, soprattutto quando è in gioco una posta alta come quella affrontata nel film.

Colpire al cuore

Milano, primi anni Ottanta. Emilio è un quindicenne figlio di una famiglia di intellettuali: il padre Dario, cinquantenne, insegna Lettere all'università, la madre è una traduttrice molto presa dal suo lavoro. Durante un week-end in campagna, Emilio conosce Sandro e Giulia, due ex allievi del padre, venuti a far visita al loro vecchio professore e a parlargli di qualcosa che il ragazzo non riesce a intuire. Pochi giorni dopo, però, tornando a casa in tram Emilio scopre che, nel corso di un attentato terroristico, Sandro è stato ucciso dalle forze dell'ordine. Sconvolto, decide di andare dai carabinieri per una deposizione spontanea, ottenendo come unico effetto quello di compromettere la posizione del padre. Di fronte al sospetto del figlio, Dario nega qualsiasi coinvolgimento nella vicenda, affermando di ignorare dove si trovi Giulia che, intanto, s'è resa irreperibile. Emilio, tuttavia, riesce a scoprire dove ha trovato rifugio la ragazza e, dopo averla pedinata, la sorprende mentre parla con Dario. A questo punto i rapporti tra padre e figlio precipitano: neanche una tardiva presa di coscienza di Dario delle proprie responsabilità di padre riuscirà a evitare che Emilio lo denunci alla polizia, provocando il suo arresto e quello di Giulia.

Quello di Emilio non è un personaggio molto simpatico: raffigurandolo come introverso, diffidente, misogino, testardo, intelligente fino ad apparire indisponente con le sue risposte caustiche, Emilio costruisce un modello di adolescente che vuole spaccare il mondo in due, che tenta di separare nettamente il bene dal male, senza ammettere la possibilità che esistano sfumature intermedie che si sottraggano al suo giudizio implacabile. Escluso dal mondo degli adulti cui, tuttavia, pare non voler appartenere, Emilio è un osservatore, una spia munita di macchina fotografica pronta a inchiodare alle proprie responsabilità i "grandi", arrivando a denunciarli. I giudizi di Emilio – e anche quelli dello spettatore, il cui sguardo è legato a quello del ragazzo – si basano, infatti, solo sulle apparenze, su una "realtà" che restituisce la verità illusoriamente. Questa fede assoluta nel dato fenomenico, che non lascia spazio all'interpretazione, è l'unico strumento di cui si possa avvalere chi, come Emilio, ha un estremo bisogno di certezze che maschera una pur legittima insicurezza, esasperata da una situazione politica e sociale dai contorni quanto mai confusi quale era quella dei cosiddetti "anni di piombo". All'atteggiamento compromissorio di Dario, un intellettuale che fa del suo vivere continuamente in crisi con il mondo una sorta di stile di vita, Emilio oppone la richiesta, apparentemente paradossale per un adolescente, di un padre autoritario, giungendo fino al punto di cercare questa figura proprio in quello Stato cui coloro che gli stanno attorno guardano con diffidenza in un clima di generalizzato sospetto. Il ragazzo (piccolo "mostro" che preferisce denunciare il padre anziché vivere nell'incertezza) diviene il simbolo di quelle svolte autoritarie che spesso sono la risposta a un'eversione violenta di tanti regimi totalitari, che sanno di poter contare proprio su chi, come Emilio, rappresenta uno degli anelli più deboli della catena sociale.

È probabile che esista anche una componente edipica nel rapporto triangolare che si instaura tra Emilio, Giulia e Dario: il ragazzo, infatti, è disposto ad ammettere solo la possibilità che Dario abbia con la giovane terrorista (o presunta tale) un rapporto di tipo ideologico, escludendo la possibilità che il padre sia rimasto accanto a lei per dei motivi che hanno a che fare con la sfera dei sentimenti. Questa ipotesi è rafforzata dall'assenza di una vera e propria figura materna nella vita di Emi-

lio: la madre, assorbita dal suo lavoro, è letteralmente sorda alle richieste d'aiuto del figlio (nelle poche inquadrature in cui appare, gli volge sempre le spalle e indossa delle cuffie che le impediscono di ascoltarlo).

Colpire al cuore è un film duro, pessimista, che non lascia illusioni allo spettatore sulla possibilità di colmare, razionalmente o con i sentimenti, la distanza tra due generazioni, quella dei cosiddetti “cattivi maestri” e quella dei figli costretti a scegliere di schierarsi con l'eversione violenta o con uno Stato impotente se non addirittura segretamente colluso con coloro che avrebbe dovuto combattere. Anche se non si tratta della cronaca di avvenimenti realmente accaduti – nel film c'è solo un fuggevole riferimento all'omicidio del giornalista Walter Tobagi – *Colpire al cuore* è sicuramente una delle rare pellicole italiane che sono riuscite ad affrontare, senza essere pesantemente retoriche o inutilmente didascaliche, il tema del terrorismo. (FC)

Figli - Hijos

Buenos Aires, 1977. Una giovane donna partorisce in un ospedale due gemelli, un maschio e una femmina: ad aiutare la puerpera c'è solo un'ostetrica cui la donna chiede di salvare uno dei due bambini. Tutto avviene velocemente: non appena pulito, il maschietto viene portato via da due uomini dai modi sbrigativi, la femminuccia, che è stata nascosta in una borsa, viene fatta uscire dall'ospedale furtivamente dall'ostetrica, la giovane donna, ancora stravolta dal parto, viene trascinata via di peso da due militari. Milano, 2000. Rosa, una ragazza argentina, rintraccia, dopo averlo a lungo cercato, quello che lei afferma essere il suo gemello, Javier, che vive in una lussuosa villa dell'hinterland con suo padre Raul, ex pilota dell'aviazione argentina e sua madre Vittoria. Il primo incontro con Rosa fa rinascere in Javier dei dubbi che da sempre nutre, magari inconsciamente, ovvero di non essere realmente figlio della coppia che lo ha allevato. Messi con le spalle al muro dal ragazzo Raul e Vittoria prima rifiutano di parlare dell'argomento, poi reagiscono in modo scomposto (lui diventa aggressivo, lei si chiude in un enigmatico silenzio), accrescendo i sospetti di Javier che, a quel punto, decide di seguire Rosa a Barcellona. Giunti nella città spagnola rintracciano la vecchia ostetrica che rivela loro di aver visto all'ospedale, proprio il giorno in cui nacque Rosa, Vittoria con un cuscino sotto il maglione a simulare la gravidanza e Raul portare via rapidamente un fagotto. L'esame del dna, tuttavia, smentisce ogni relazione di consanguineità tra i due ragazzi. Anche se, ormai, molto legato a Rosa dalle vicissitudini degli ultimi giorni, Javier decide di ritornare a Milano dai genitori e alla vita di sempre, salvo poi, un po' di tempo dopo, sparire improvvisamente. Ritroveremo il ragazzo a Buenos Aires, al fianco di Rosa, a una manifestazione dell'associazione HIJOS che riunisce i parenti dei desaparecidos e persegue gli ex militari del regime.

Introduzione al film: la “lunga marcia” di un autore

Il rapporto del regista italo-cileno Marco Bechis con l'Argentina può essere rappresentato come un percorso di avvicinamento, lento ma costante, verso l'epicentro di un dramma contemporaneo, la dittatura militare che afflisse il Paese nella seconda metà degli anni Settanta e che produsse migliaia di *desaparecidos*. Un percorso vissuto dal regista direttamente sulla propria pelle (trasferitosi in Argentina nel 1977 Bechis fu sequestrato per quattro mesi in una delle prigioni clandestine del regime a Buenos Aires) e incominciato fin dal suo film di esordio, *Alambrado* che, pur ambientato in Patagonia e ricco di suggestioni distanti dalla realtà politica sudamericana del tempo, aveva per protagonisti due adolescenti (fratello e sorella)

schiacciati dal peso di una figura paterna oppressiva dalla quale tentavano inutilmente di affrancarsi, ostacolandosi a vicenda nei propri tentativi di abbandonare il pezzo di terra cui una maledizione del genitore sembrava tenerli inchiodati.

Questo schema (una realtà opprimente al cui interno ciascuno può soltanto provare, senza tuttavia riuscirvi, una fuga dalla propria sofferenza infliggendo dolore proprio a chi gli è più prossimo) poco più che adombrato in *Alambrado*, emerge con tutta la forza del film di impegno civile in *Garage Olimpo* nel quale è centrale il rapporto paradossale di interdipendenza tra vittime e carnefici (stavolta figure reali e non più metaforiche, proprio come la prigionia subita da Bechis nel 1977) nella cornice di una rappresentazione iperrealistica della violenta repressione attuata dalla dittatura. Infine, con *Figli - Hijos*, il regista approfondisce il discorso sugli anni bui delle dittature sudamericane, ma adottando una prospettiva diversa, più intima, apparentemente soffocata e, forse proprio per questo, più dolorosa. Si tratta di coloro che, nati durante il periodo della dittatura da coloro che erano detenuti nelle carceri politiche – i futuri *desaparecidos* – pagano le conseguenze di quel periodo di violenza molti anni dopo, in maniera altrettanto pesante. La sfida è quella di raccontare il dolore dei figli, riflesso (nel duplice senso di “differito nel tempo” e “speculare”) rispetto a quello dei genitori: allo stesso modo in cui gli aguzzini di *Garage Olimpo* negavano l'identità di questi ultimi attraverso la reclusione e le sevizie, i protagonisti di *Figli - Hijos* si trovano nella condizione di dover (rin)negare quella che credevano fosse la propria identità per tentare di recuperarne una reale attraverso un percorso doloroso.

Grazie a un sapiente impiego delle luci, a una cura maniacale per le inquadrature, a un uso espressivo degli spazi (gli interni, anonimi e inospitali, sono gli ambienti di elaborazione delle emozioni e dei sentimenti, gli esterni desolati e freddi sono i luoghi dello smarrimento e della perdita di se stessi) e persino delle condizioni atmosferiche (la nebbia di Milano, la luce fredda di Barcellona, la notte torrida di Buenos Aires), Bechis riesce a suggerire e a far emergere con grande sensibilità lo sgomento, i dubbi, l'ansia dei protagonisti, letteralmente sospesi in una condizione di in-coscienza. Il film passa, così, dalla prima sequenza in cui la nascita dei due gemelli è filmata attraverso uno stile narrativo visivamente molto forte (simile a quello di *Garage Olimpo*), teso a creare delle aspettative fittizie nello spettatore (si tratta del racconto della levatrice che, tuttavia, verrà in seguito smentito dall'analisi del DNA) a quelle ambientate nel presente, dal taglio più contemporaneo, volte a rappresentare la “normalità” della vita di Javier, immerso nella tranquillità borghese della sua famiglia, connotate, per questo, da riprese sfocate, così com'è indefinita la vita del ragazzo, ancora ignaro di quanto gli sta per accadere.

Il ruolo del minore e la sua rappresentazione: identità sospese

«Tu non sai chi sei»: con questa frase a metà strada tra l'ammonimento e l'accusa, talmente sibillina da apparire priva di senso, Rosa saluta Javier, colui che crede essere suo fratello, per lasciarlo avvolto in una nebbia che rende perfettamente lo stato d'animo del ragazzo, quello di chi si ritrova sospeso nel dubbio angosciante prodotto dal vedere messa in gioco la propria identità, le proprie certezze, tanto più se queste appaiono granitiche, come quelle prodotte da un ambiente borghese che, con la sicu-

rezza economica e i (presunti) valori morali che offre, è apparentemente impermeabile a influenze esterne che ne possano minare le basi. Il tema della “sospensione” della propria identità, del sentirsi in bilico su un baratro prodotto dell’improvvisa incapacità di riconoscersi in tutto ciò che solo fino a poco prima dava il senso alla vita tanto da apparire ovvio e scontato, va a informare, come accennato in precedenza, la costruzione del film: la nave con cui raggiungono Barcellona, la teleferica su cui Rosa e Javier salgono per attraversare la città, l’ospedale nel quale si recano per far analizzare il DNA, tutti luoghi connotati da ampie superfici a vetri che rendono ancor più palpabile il senso di incertezza e vulnerabilità, vengono trasformati attraverso un uso sapiente della macchina da presa, in spazi sospesi, letteralmente o metaforicamente, tra cielo e terra (si pensi anche all’hobby di Javier, il paracadutismo), tra cielo e mare. Tali immagini, oltre a essere metafore della condizione esistenziale dei due ragazzi, rimandano all’inquadratura che chiude la prima sequenza, quella ambientata nel 1977, una distesa d’acqua – l’oceano – ripresa da un aereo: migliaia furono gli oppositori gettati in mare (e, ovviamente, mai più ritrovati) dagli aerei militari.

Sono luoghi di transizione da una condizione di apparente sicurezza (anche Rosa vive nell’illusione di rimettere insieme almeno ciò che resta della sua presunta famiglia) a un’altra in cui, al posto delle certezze (quelle iniziali di Javier rispetto alla propria famiglia, quelle di Rosa rispetto a Javier) attestata da un certificato anagrafico o da un esame biologico deve sostituirsi una nuova coscienza, anche e soprattutto politica, raggiunta attraverso un percorso doloroso. Invano i due ragazzi vivono nell’illusione di poter colmare le proprie solitudini, i propri vuoti esistenziali con una nuova condizione, a entrambi ignota, ovvero passando dallo stato di “figli” a quella di fratelli, persino gemelli: in una delle sequenze più suggestive e toccanti del film Rosa e Javier giacciono seminudi nel letto della stanza d’albergo di Barcellona e vivono per un momento l’illusione di riconoscersi confrontando i propri corpi, individuando piccole ma significative somiglianze. È una delle tante false piste di cui è disseminato il racconto, utili per tenere lo spettatore in bilico (proprio come i protagonisti) e guidarlo verso un finale che è solo all’apparenza deludente, nel quale a dominare è, invece, un sentimento di consapevolezza accresciuta, non di banale soddisfazione delle proprie aspettative.

La condizione predisposta dai genitori attorno a Javier fatta di rituali borghesi ai quali fa da sfondo la villa di famiglia, lussuosa ma fredda (un altro ambiente connotato da ampie vetrate che, tuttavia, in questo caso sembrano avere la funzione di far sì che i genitori possano controllare i movimenti di Javier), scenario per una vita artificiale, priva di sorprese e possibili delusioni o disillusioni, contraffatta abilmente anche per mezzo di fotografie e ricordi che sembrano attestare un passato affettivo in realtà inesistente (si veda l’eccesso di coccole di Vittoria nei confronti del figlio), viene sì sconvolta dall’arrivo di Rosa, ma in un senso completamente diverso da quello che si sarebbe potuto supporre in principio. Paradossale contrappasso per i genitori di Javier che, quando sembrava che fosse ritornato una volta per tutte, vedono il figlio sparire da un momento all’altro, proprio come era apparso nella loro vita da un momento all’altro: quel figlio che reclamano appellandosi all’affetto che hanno saputo dare nel corso degli anni, e non – ovviamente – in base a motivi “biologici”, li abbandona per accedere a uno stato di consapevolezza superiore, ovvero

spostando i termini della questione su un piano diverso, più politico. Un piano “politico” nutrito, tuttavia, dal sentimento di appartenenza a una comunità di individui che, proprio a partire dalle tragiche vicende vissute dai loro veri parenti, hanno individuato nei valori democratici e civili da essi invano difesi e in quella triste stagione dittatoriale brutalmente conculcati, i propri “affetti” più importanti.

Riferimenti ad altre pellicole e spunti didattici: orfani tra memoria e storia

Sono tante le storie narrate dal cinema che hanno per protagonisti dei fratelli – o presunti tali – che si ritrovano a distanza di anni a confrontare i propri rispettivi vissuti (un esempio per tutti può essere *Cronaca familiare* di Valerio Zurlini); non mancano neanche alcuni film che raccontano il disagio dei figli adottivi nell'apprendere la propria reale condizione tenuta celata per anni dai genitori (*La regina degli scacchi* di Claudia Florio), anche se *Figli - Hijos* narra di un caso estremo, quello di un adolescente che scopre di essere figlio di coloro che ebbero un ruolo più o meno attivo nella persecuzione ed eliminazione fisica dei suoi genitori. La vicenda di Rosa e Javier, dunque, può essere facilmente accostata, all'interno di un percorso educativo che voglia analizzare e mettere in rapporto due temi come quelli della memoria e della storia, al film di Marta Meszaros *Diario per i miei figli* che narra la storia di un'orfana figlia di dissidenti politici sotto il regime comunista ungherese che, non senza difficoltà e sofferenze, comprende di dover tutelare nel proprio ricordo l'immagine dei genitori che la dittatura e lo scorrere del tempo vogliono cancellare. (FC)

Baba Mandela

Kevin è un bambino che vive in uno degli slum di Nairobi e che non si è mai allontanato dal suo luogo di origine. Viene scelto da una troupe cinematografica affinché faccia da testimone dei cambiamenti e dei problemi del suo Paese e, al termine del suo viaggio, scriva una lettera a Nelson Mandela per raccontargli tutto quello che vedrà in prima persona. Essendo analfabeta, durante il suo viaggio verrà accompagnato da un maestro che gli insegnerà anche a leggere e a scrivere. La sua prima tappa è presso un centro di assistenza per disabili con handicap fisici e psicologici in seguito alle malattie diffuse in Africa: qui fa la conoscenza di un falegname zoppo che prepara stampelle che aiuteranno i bambini a camminare e giocattoli a incastro che svilupperanno le facoltà intellettive dei bambini con ritardi mentali. Sul percorso verso la foresta del monte Kenia, poi, incontra un guerriero Masai che gli racconta le tradizioni del suo popolo e gli parla del rischio che queste vadano perse a contatto con lo scriteriato e inarrestabile cammino del progresso. Arrivato alla foresta Kevin può finalmente correre e giocare in un ambiente completamente nuovo e apparentemente incontaminato; ben presto, tuttavia, sente il rumore delle seghe a nastro e si accorge che degli uomini stanno tagliando gli alberi causando la lenta distruzione della foresta. Gli effetti della deforestazione diventano ancora più evidenti nei suoi incontri successivi: prima si imbatte in un vecchio seduto al bordo di una strada che gli racconta quanto velocemente gli alberi stiano scomparendo; poi una donna gli spiega come sia necessario costruire delle barriere vegetali artificiali per limitare i danni delle inondazioni; in seguito si trova di fronte a un canyon invalicabile provocato dalla violenza del flusso d'acqua che non ha trovato sul proprio percorso alberi in grado di mitigarne l'effetto; infine scopre che ci sono persone che vivono coltivando le terre lasciate libere dagli alberi fino a che il terreno non si impoverisce al punto da obbligarli a spostarsi altrove. Il viaggio si conclude presso il lago Vittoria,

dove un gruppo di pescatori gli raccomanda di dire a Mandela di fermare l'inquinamento delle acque da cui traggono sostentamento; qui Kevin visita un orfanotrofio di bambini che hanno perso i genitori a causa dell'AIDS. Tornato nella sua baraccopoli, Kevin ha imparato a scrivere: la sua lettera comincia con «Caro Mandela (Baba Mandela)».

Introduzione al film: la voce dei senza voce

Baba Mandela per le sue caratteristiche rientra nella categoria delle *docufiction*. Sono film che raccontano la realtà con uno sguardo e un taglio documentaristico ma che partono da uno spunto narrativo di invenzione. In realtà niente ci dice che la storia del viaggio del bambino sia completamente inventata e semplicemente un espediente. In fondo il bambino si chiama Kevin anche nella realtà e il viaggio, da piccolo “attore”, lo ha compiuto effettivamente. Ecco, allora, che di fronte a una commistione inestricabile di realtà e finzione che, lontana dal voler essere oggettiva o realistica e dalla pretesa di un punto di vista universale, cerca di dare nuova vita a un genere che, a causa della sovraesposizione (soprattutto televisiva), rischia di perdere l'attenzione che i temi trattati meriterebbero. In questo caso l'opera è commissionata da due associazioni no profit che lavorano da anni per la salvaguardia del patrimonio ambientale (Legambiente) e per la sensibilizzazione del mondo nei confronti delle tante emergenze del continente africano (AMREF).

Il film di Riccardo Milani marcia dunque idealmente su due binari paralleli: da un lato viene mostrato lo sfruttamento insostenibile delle risorse forestali e si spiega come l'abbattimento degli alberi provochi una serie di reazioni a catena che danneggiano e mettono a repentaglio il sostentamento e la vita di milioni di persone; sull'altro versante si mettono in evidenza gli effetti delle malattie maggiormente diffuse nel continente, lasciando sottinteso il messaggio che forse basterebbe impegnarsi in una seria ed efficace politica di potenziamento delle strutture sanitarie per evitare decessi numerosi e costi sociali insostenibili. Il punto di vista scelto è quello di un bambino che si accosti, tra lo stupore e l'ingenuità, per la prima volta a problematiche di questa entità. Il linguaggio di questo film diventa allora molto semplice, essenziale nel cercare di ottimizzare il potenziale divulgativo. Il dialogo continuo tra il “micro” e il “macro”, tra il bambino e uno dei massimi responsabili della politica mondiale, diventa un'ardita metafora dell'urgenza e dell'importanza dei temi trattati e della necessità, come sembra suggerire la visione, che ognuno faccia la sua piccola parte. Il tentativo rischia di sconfinare nella demagogia o nella banalizzazione in particolare nella lettura finale della lettera indirizzata a Nelson Mandela, ma ha il merito di chiamare in causa gli organismi internazionali e di richiamare l'attenzione su una serie di temi di sempre più scottante attualità.

Il ruolo del minore e la sua rappresentazione: il mondo visto dal basso

Kevin, unico protagonista del film, è chiamato a essere un testimone oculare. A lui, un bambino di circa dieci anni che non ha mai avuto la possibilità di uscire dal proprio ambiente, viene offerto un ruolo di estrema responsabilità: farsi portavoce dei tanti oppressi del continente africano presso le più alte autorità mondiali. Kevin comprende a pieno l'importanza del suo viaggio e si impegna tutte le sere per acquisire gli strumenti che gli consentiranno di raccontare la sua esperienza: eccolo alla luce di una lampada scrivere instancabilmente su un piccolo quaderno il suo

nome. Lo stesso entusiasmo e la stessa curiosità lo guidano anche nell'incontro con le realtà e le persone più diverse. Le sue domande rispecchiano a pieno lo stupore e l'ingenuità tipicamente infantile nei confronti del mondo. Inoltre Kevin sembra quasi ignorare che egli stesso fa parte degli oppressi che va conoscendo nel suo viaggio, e le sequenze ce lo mostrano mentre percorre le strade dello slum in cui vive, tra i rifiuti, le fogne a cielo aperto e le case fatte di fango e lamiera. Non è certo un bambino privilegiato, ed è proprio perché conosce bene la miseria e l'emarginazione che gli è così facile entrare in empatia con gli altri emarginati.

Nonostante tutto, Kevin rimane comunque un bambino come tutti gli altri, con la stessa voglia di giocare e la stessa passione per la musica, ed è proprio per questo che anche ai suoi occhi è evidente il contrasto stridente tra l'ordine naturale delle cose e i danni provocati dall'intervento dell'uomo. E per lui, che conosce così bene la sofferenza, forse molto meglio di come ognuno di noi potrà mai comprendere, non c'è bisogno di molte parole per capire tutti gli effetti delle malattie come l'AIDS o la malaria su tantissimi suoi coetanei. Anche la sequenza dell'incontro tra Kevin e la bambina orfana è giocata sull'essenzialità degli sguardi e delle poche parole che si scambiano, in cui tra l'altro è proprio l'orfana a leggere per entrambi una favola visto che Kevin è ancora incerto. E dove la memoria non basta, ecco che vengono in aiuto gli oggetti, quasi dei giocattoli del ricordo. Ogni esperienza dona a Kevin un oggetto (un braccialetto, una pietra, un burattino di stracci...) con cui lui può giocare riconducendo a sé i volti delle persone e le loro storie. Ritornato nella sua casa, quel luogo di impressionante miseria che Kevin ha imparato, con l'abitudine, a considerare familiare e accogliente, è l'ora per compiere una delle prime e più importanti operazioni della vita adulta: interpretare il proprio vissuto e rielaborarlo per darne una rappresentazione personale. La lettera a Mandela, nella sua estrema semplicità di linguaggio, nasconde tra le frasi naif una carica di vitalità e di verità. È la realtà raccontata come solo un bambino può fare, senza filtro e in tutta la sua disarmante evidenza. Scritta la lettera, portato a termine il suo compito, forse troppo importante per essere compreso fino in fondo, Kevin torna a giocare e a ballare proprio come farebbe qualunque altro bambino dopo aver risolto un problema di matematica. Ecco un'altra lezione fondamentale dell'infanzia: che nessuno si senta così importante da tenersi fuori dalla realtà.

Riferimenti ad altre pellicole e spunti didattici

Grazie al suo linguaggio molto semplice *Baba Mandela* può essere utilizzato per introdurre i temi trattati anche nelle scuole elementari. Ai più piccoli è offerta la possibilità di immedesimarsi nel racconto e gli insegnanti possono quindi facilmente approfondire temi piuttosto complessi come i numerosi e diversi problemi del continente africano. Il fatto poi che venga utilizzata una commistione tra documentario e fiction può essere lo spunto per un confronto tra i vari tipi di audiovisivo e sulle possibilità del cinema di descrivere la realtà utilizzando un punto di vista oggettivo o soggettivo. Per un approfondimento sui problemi dell'infanzia alle varie latitudini del pianeta si consiglia la visione di *Il tempo dei cavalli ubriachi* di Bahman Ghobadi sul lavoro minorile in Iraq, *Central do Brasil* di Walter Salles sui bambini abbandonati del Brasile e *Cose di questo mondo* di Michael Winterbottom sui minori clandestini. (LB)

Altre visioni

- *Il buio oltre la siepe*, Robert Mulligan (USA, 1962)*
- *Gli anni in tasca*, François Truffaut (Francia, 1976)*
- *Diario per i miei figli*, Marta Meszaros (Ungheria, 1984)*
- *L'attimo fuggente*, Peter Weir (USA, 1989)*
- *L'uomo senza volto*, Mel Gibson (USA, 1993)*
- *Io ballo da sola*, Bernardo Bertolucci (Italia/Francia/Gran Bretagna, 1996)*
- *American History X*, Tony Kaye (USA, 1998)*
- *Del perduto amore*, Michele Placido (Italia, 1998)*
- *Pleasantville*, Gary Ross (USA, 1998)*
- *The Truman Show*, Peter Weir (USA, 1998)
- *Balzac e la piccola sarta cinese*, Dai Sijie (Francia/Cina, 2002)*
- *Un film parlato*, Manoel De Oliveira (Portogallo/Francia/Italia, 2004)*
- *The Village*, M. Night Shyamalan (USA, 2004)*

I film contrassegnati con asterisco sono disponibili presso la Biblioteca Innocenty Library; la loro scheda critica è reperibile nella banca dati filmografica consultabile nel sito web www.minori.it

Percorsi didattici

- **Gli strumenti del comunicare.** Nei tre film analizzati emerge in maniera molto diversa ma ugualmente significativa l'esigenza, soprattutto per chi è più giovane, di essere informato sulla società in cui vive, ovvero sui fatti di cronaca che ne segnano il presente, sugli eventi storici che ne hanno determinato il passato, sulle scelte (specie in ambito geopolitico e ambientale) che ne decideranno il futuro. A partire da questa riflessione è possibile confrontarsi (attraverso una discussione libera ma anche con ricerche "sul campo") su quali siano i mezzi più adatti per acquisire informazioni nei vari ambiti ora elencati: Internet, stampa quotidiana e periodica, biblioteche e archivi sono strumenti intercambiabili e comunque validi per ogni tipo di ricerca oppure conservano ancora una loro specificità?
- **Padri, figli e tabù.** In *Colpire al cuore*, ambientato durante i cosiddetti "anni di piombo", Dario (il padre) nasconde la verità a Emilio probabilmente nel tentativo di difenderlo da una realtà che ritiene troppo dolorosa per un adolescente. Partendo da questo spunto è possibile analizzare se esistano ancora nella nostra società degli argomenti di attualità considerati tabù o, comunque, tematiche delle quali si evita di parlare con i più giovani per tutelarli. Nel caso la risposta fosse positiva, quali sono le ragioni di queste censure? Sono condivisibili oppure no?
- **Identità multiple.** Nei tre film emerge con forza il tema del formarsi dell'identità in relazione a quello dell'informazione: ogni personaggio cerca strenuamente di comprendere il mondo che lo circonda per capire se stesso e attuare delle scelte. Di che genere di identità si tratta in ciascuno dei film? Partendo da queste suggestioni è possibile interrogarsi sui vari tipi di identità (storica, sociale, biologica, affettiva, antropologica, politica, ecc.) e, soprattutto, tenta-

re di capire se esse sono nettamente distinguibili o non siano sovrapposte nell'esperienza di ognuno?

Questionario

- I personaggi dei tre film tentano di acquisire le informazioni che cercano in modi diversi (domande dirette agli altri personaggi, osservazione dei comportamenti altrui) o attraverso vari mezzi di comunicazione (televisione, giornali, Internet, ecc.). Quale, secondo te, si rivela il più efficace per ottenere informazioni attendibili?
- L'atteggiamento di Dario (il padre di *Colpire al cuore*) nei confronti del figlio è di grande tolleranza e liberalità, mai di imposizione o supponenza. Malgrado (anzi forse proprio a causa di) questo comportamento, Emilio non lo riconosce in quanto padre e/o maestro. Secondo voi cosa cerca Emilio in suo padre? Quali sono le motivazioni del suo comportamento? In che modo avrebbe dovuto agire Dario per conquistare la fiducia del figlio?
- Nel corso del film spesso vediamo Emilio munito di una macchina fotografica. Che uso fa dell'apparecchio? Secondo voi che cosa rappresenta per il ragazzo l'atto del fotografare gli altri? Che valore hanno le immagini fotografiche (non solo quelle scattate da Emilio) all'interno del film?
- In *Figli - Hijos* emerge con forza la questione della memoria storica di un popolo e di quelli che si possono definire i "buchi neri della storia", pagine oscure e tremende che la società tende a rimuovere. Secondo te esistono anche nella storia del nostro Paese degli eventi o degli episodi, più o meno recenti, rimossi dalla memoria storica e dei quali non si parla?
- Descrivete le differenze tra le immagini dell'ultima sequenza – quelle della manifestazione per le strade di Buenos Aires – e quelle del resto del film. Sapreste motivare il perché di questa scelta così radicale? Che valore si può attribuire ai due tipi di immagini, soprattutto a quelle che precedono i titoli di coda?
- Nei primi due film (*Colpire al cuore* e *Figli - Hijos*) i comportamenti opposti dei due padri (uno liberale, l'altro autoritario) sortiscono sostanzialmente lo stesso effetto, ovvero una delegittimazione e un disconoscimento della propria figura da parte dei figli. Mettendo da parte l'eccezionalità degli eventi narrati, ritieni siano preferibili dei genitori che sappiano dare sempre delle risposte certe oppure che aiutino i figli a porsi le giuste domande?
- Kevin, il piccolo protagonista di *Baba Mandela*, nel corso del suo viaggio viene in contatto con una serie di problemi che affliggono il suo Paese. Sapresti individuare quali sono questi problemi? Ne avevi mai sentito parlare prima? E se sì, il documentario ti ha aiutato a comprenderli meglio?
- *Baba Mandela* è un film che tenta di dimostrare che i problemi ambientali documentati sono solo apparentemente distanti tra loro ma, in realtà, strettamente collegati. Quali sono gli snodi narrativi attraverso i quali, nel corso del racconto, vengono concatenati i diversi eventi?
- Nel corso del suo viaggio Kevin riceve da coloro che incontra una serie di oggetti. Sapreste elencarli e riflettere sulla loro funzione all'interno del film? Che relazione hanno questi oggetti con la lettera scritta da Kevin al termine del film?

DIRITTO ALL'AUTODETERMINAZIONE. MINORI CHE SCELGONO IL LORO DESTINO CONSAPEVOLMENTE

Il diritto

Artt. 12.1, 13 e 14 Convenzione delle Nazioni unite sui diritti del fanciullo del 1989;
Art. 1 Carta delle Nazioni unite, 1945;
Art. 12 Patto internazionale sui diritti civili e politici, 1966.

I film scelti

Un ragazzo di Calabria, Luigi Comencini (Italia, 1987)
La frattura del miocardio (La fracture du myocarde), Jacques Fansten (Francia, 1990)
Lo specchio (Aineh), Jafar Panahi (Iran, 1997)

Una prospettiva di lettura

I percorsi di autodeterminazione dei minori nel cinema transitano, solitamente, su strade molto battute, affidandosi cioè a espedienti narrativi e cinematografici molto consolidati: il viaggio come luogo di formazione di una coscienza, come spazio fisico, esperienziale e metaforico di rinascita (ad esempio *Stand by me - il ricordo di un'estate*), come occasione per acquisire un'identità coerente con i propri valori e i propri sogni, come brusco risveglio da una ovattata e viziata esistenza; il rito di iniziazione, passaggio simbolico dall'età adolescenziale a quella adulta che si officia tanto nelle società tradizionali quanto in quelle ipertecnologiche; la ribellione più o meno violenta, sintomo del desiderio di modificare i connotati della società e di vivere forme di protagonismo civile (*I cento passi*, *Zero in condotta*); i processi di emarginazione come forma dolorosa di acquisizione di una diversità spesso non voluta, ma altrettanto inevitabilmente accolta come valore positivo (*Basta guardare il cielo*); la realizzazione di un talento come strumento di emancipazione e di libertà (*Billy Elliot*, *Sognando Beckham*). Per ragioni di carattere essenzialmente narrativo il cinema trasforma quelli che nella realtà sono processi dalla gestazione lenta, a volte ambigua e incerta, in situazioni sintomatiche e, insieme, assiomatiche. Per assegnare alla parabola narrata significati universali e facilmente decodificabili, in molti film il desiderio di autodeterminazione emerge come risposta a un trauma che giunge dall'esterno, dalla famiglia, dal gruppo di pari, dalle istituzioni, e più raramente come esigenza individuale e interiore. Non a caso, sono numerose le pellicole "generazionali" che mettono in scena un mondo adulto impegnato a imporre comportamenti e stili di vita, direzioni di crescita prestabilite, integrazioni più o meno forzate e un mondo dei giovani costretto a scegliere la propria strada "per reazione", per spirito di rivalsa, per testarda decisione di andare controcorrente. In altre parole, molti ragazzi cinematografici sono spinti a cercare se stessi essenzialmente per evadere da un controllo sociale che generalmente non si può eludere. Partendo da questa prospettiva di lettura, abbiamo deciso di scegliere, tra i tanti possibili, tre film che non solo illustrano il diritto dei più piccoli all'autodeterminazione, ma che mostrano come il mondo dei più grandi cerchi di (e spesso riesca a)

limitare gli spazi di tale processo, dettarne i tempi, individuarne i confini, gestirne le modalità.

Partiamo da un piccolo ma illuminante film iraniano: *Lo specchio* di Jafar Panahi. È la storia di Mina, una ragazzina di otto anni che dopo aver atteso invano l'arrivo della madre all'uscita della scuola, cerca di tornare a casa da sola prima a piedi, poi chiedendo un passaggio in motorino a un signore, infine salendo su un autobus. L'esile filo narrativo viene spezzato improvvisamente quando la bambina dichiara di essersi stancata di fare l'attrice del film e di voler veramente tornare a casa. Scappata dal set cinematografico, Mina (il suo vero nome anche nella realtà) viene pedinata dal regista e dall'operatore che registrano, in campo lungo, i suoi sforzi per trovare la via del ritorno. Oltre a tutta una serie di riflessioni metacinematografiche relative al presunto statuto realista dei film, *Lo specchio* è affascinante perché rivela quanto sia difficile per un minore sfuggire a una logica di crescita già impostata da altri: qualsiasi decisione o presa di posizione che sembra autonoma, altro non è che una forma di protagonismo non originale, perché già sperimentato mille altre volte da mille altre persone, eppure sempre essenziale e necessario. Mina vuole andare a casa sia quando recita nel film (allegoria di una società che spinge i più piccoli ad avere un "ruolo" ben prestabilito), sia quando rifiuta la logica del "burattino" e sceglie autonomamente di scappare. Cambia la distanza della macchina da presa (lo sguardo adulto) dalla protagonista, ma non le prove che la bambina deve superare per arrivare fin sull'uscio di casa. Panahi, tuttavia, non perde la fiducia nelle possibilità del singolo, permettendosi un finale "dispettoso": Mina, una volta tornata dai genitori, dopo aver più volte rifiutato l'invito del regista a tornare sul set, gli chiude la porta di casa in faccia. Come se esistesse, comunque, uno spazio personale che nessun altro individuo può violare e influenzare.

Ne *La frattura del miocardio*, commedia leggera e intelligente di Jacques Fansten, è un intero gruppo di amici che si raccoglie intorno a un compagno di classe che ha appena assistito alla morte della madre. Per evitare di finire in orfanotrofio, Martin e i suoi compagni decidono di tenere gli adulti all'oscuro del decesso, organizzando una sorta di funerale per rendere omaggio alla salma, inventando scuse e menzogne per fingere una qualche forma di normalità familiare. Nel poco tempo in cui i compagni di classe si rendono protagonisti di un'organizzata e partecipata simulazione – ben presto gli insegnanti si accorgeranno dello stato d'animo di Martin – essi vogliono attestare il proprio diritto a costituire forme di aggregazioni sociali alternative a quelle già istituite dagli adulti (l'orfanotrofio). Una forma-famiglia libera da leggi e da condizionamenti, costruita attorno a un sistema di comunicazione paritario e condiviso, ben rappresentata, a livello di stile, da una forma-film primitiva, dilettesca, infantile (si veda la fotografia sgranata, la messa in scena povera, l'alfabeto cinematografico semplificato), eppure estremamente efficace. Anche in questo caso, nonostante tutto, il mondo degli adulti prende il sopravvento e impone al piccolo Martin il trasferimento in un istituto per minori. Saranno ancora una volta i compagni di classe, attivi e attenti nel non lasciare mai solo il protagonista, a consentirgli di superare quest'importante e delicato passaggio esistenziale senza sentirsi abbandonato.

Il terzo film scelto, invece, si muove lungo un itinerario di crescita più comune, eppure altrettanto illuminante per comprendere il conflitto che si impone tra desideri di autodeterminazione dei più piccoli e confini sociali determinati dagli adulti. La trama scelta da Luigi Comencini per il suo *Il ragazzo di Calabria* assomiglia a quella di molti altri film, sportivi e non, che descrivono come nasce e si sviluppa un talento, una predisposizione, una capacità speciale. A differenza di altri colleghi, il cineasta milanese evita di aggiungere pathos al percorso di emancipazione del protagonista. Mimì è un ragazzo che ama correre e che vuole diventare maratoneta sia per reazione all'ottusità della famiglia (il padre lo vorrebbe vedere dietro i banchi di scuola) sia come risposta a un ambiente ancora troppo retrogrado (nella Calabria degli anni Sessanta non si concepisce il podismo come attività professionistica). Tuttavia le sue aspirazioni nascono prima di tutto da esigenze intime, dal piacere del movimento, dalla sensazione di libertà provata, dal desiderio di semplice e naturale espressione del sé. A ben vedere, le aspettative "per interposta persona" dei grandi non sono prive di logica: il padre, custode di un manicomio, vorrebbe che Mimì studiasse per guadagnare una certa rispettabilità sociale e avverare un futuro di agiatezza economica; Felice, il suo allenatore zoppo, vorrebbe che Mimì sapesse valorizzare una capacità fisica a lui preclusa dall'handicap. Anche lo sport più individuale ed economico possibile, più vicino alla terra e al nostro passato ancestrale (ben rappresentato dal suo correre a piedi scalzi), subisce i dettami di un convitato di pietra – la comunità – sempre presente anche quando si corre da soli. La maggior colpa di Mimì è proprio quella di aver scelto una forma di emancipazione anti-sociale, non incancellabile dalla mentalità del paese. Solo la vittoria ai giochi della gioventù spazza il campo da illazioni, malelingue paesane, incertezze paterne; tuttavia ciò avviene non perché Mimì è arrivato primo, ma perché è stato ripreso dalla televisione (strumento principe di rappresentazione sociale) e mostrato in tutta la penisola.

Un ragazzo di Calabria

Calabria 1960. Mimì è un ragazzino che preferisce correre invece di andare a scuola o a lavorare nei campi. Ma il padre, uomo povero, guardiano di un manicomio, costretto a un lavoro così umile perché ignorante e inadatto ad altri mestieri, vuole a tutti i costi che il figlio studi, per imparare una professione. Mimì ha invece una passione sviscerata per il podismo, aiutato e incoraggiato dalla madre e da Felice, lo zoppo che guida la corriera del paese e che lo aiuta ad allenarsi. Mimì adora Abele Bikiki, etiope che vince le olimpiadi a Roma, e proprio come il suo eroe corre scalzo, di nascosto dal genitore che non ne vuole sapere di questa sua strana passione. Quest'ultimo fa di tutto per impedire al ragazzo di correre: lo picchia sulle gambe, lo rinchiude in una stanza del manicomio, lo manda a lavorare a una cordiera. Ma niente sembra fermarlo. Grazie alla propria caparbia, egli viene selezionato per i giochi della gioventù che si svolgono a Roma. La vittoria nei giochi, contro ragazzi provenienti da tutta Italia, convincerà anche il padre sulle capacità di Mimì.

Mimì taglia il traguardo per primo facendo appena in tempo ad alzare un braccio, poi si ferma a riprendere fiato. La macchina da presa corre a inquadrare gli altri corridori, la madre (appena per qualche secondo), poi il padre e Felice in una posa di appena accennato affetto, ritorna infine sul ragazzo. Subito dopo, i titoli di

coda. Il film finisce così. Nella gara precedente, quella che permetterà a Mimì di qualificarsi per la finale di Roma, la cinepresa di Comencini si ferma a 100 metri dal traguardo. Troppo lontana dal centro dell'azione per capire se il ragazzo è riuscito a vincere oppure no. Solo quando Felice esulterà, capiremo che Mimì si è qualificato grazie al terzo posto finale. Anche qualche giorno prima Mimì aveva corso, vincendo, una corsa campestre, ma non aveva potuto ritirare il premio (e festeggiare), perché non iscritto a nessuna società sportiva. Nella prima competizione, il ragazzo invece aveva perso, costretto al ritiro per la troppa fatica e per il sangue di naso.

La breve descrizione delle scene delle gare segnala il connotato principale del film: l'assenza di pathos agonistico. Quante pellicole americane in cui si raccontano storie di sport hanno sommerso i nostri (tele)schermi? Quante gare finite al fotofinish con inevitabile vittoria del "nostro eroe"? Quanti *ralenti* utilizzati per protrarre il più possibile nel tempo l'attimo fuggente della vittoria? Quanti "buoni" sentimenti veicolati da questi trionfi (la sconfitta del cattivo, l'affrancamento da qualche costrizione, la salvezza legata al successo)? Quanti tifosi sugli spalti a tifare a favore o contro l'eroe di turno? Quanti esaltanti festeggiamenti nel dopo gara, con abbracci, pianti, lacrime di gioia? In *Un ragazzo di Calabria* non c'è nulla di tutto ciò. Mimì vince, ma quasi non festeggia, in uno stadio deserto dove ci sono solo pochi genitori. Comencini si fa quasi distrarre da altro, non si sofferma poi troppo sulla vittoria del ragazzo, non usa *ralenti*, va a cercare, con l'occhio della macchina da presa, le espressioni quasi sorprese degli altri ragazzi o del padre che davanti alla televisione non crede a quanto successo.

La novità stilistica rispetto alle regole del genere (la contrazione del pathos, appunto) introduce un altro elemento significativo: Mimì corre per passione e non per una particolare rivendicazione. Non cerca un'ascesa sociale, anche se in cuor suo spera di conquistare la bella e ricca Grisolinda, né vuole sopraffare l'avversario. A lui basta vincere in modo che il padre non gli vieti più di correre. La sua corsa (simboleggiata dal togliersi continuo delle scarpe) è invece un ritorno alla natura. Sono gli adulti a vedere nel ragazzo una proiezione dei loro desideri. Felice, lo "sciancato", uomo solo e escluso dalla comunità per il suo handicap, vede in Mimì le proprie gambe guarite e il coraggio di andarsene via dal paese (coraggio che lui non possiede); il padre di Mimì vede nel ragazzo la possibilità di una crescita intellettuale a lui preclusa, e perciò lo costringe a studiare. La contrapposizione ignoranza-pazzia e cultura-normalità si fa prevalente per tutto il film, tanto che il padre legge nella corsa del figlio un affaticamento della mente e il rischio conseguente di diventare "pazzo" e, per dargli una lezione, lo rinchiude nottetempo nel manicomio dove lavora.

Preciso e delicato nel tratteggiare l'età adolescenziale, Comencini è meno bravo del solito a tratteggiare la realtà sociale degli adulti e i rapporti che intercorrono tra i personaggi: appena accennata e abbastanza scontata è la fede comunista di Felice, così come il carattere bigotto del paese; i genitori di Mimì non hanno capacità introspettive; sono superficiali le macchiette del ragazzo ricco che corre o dello zio mafioso di Mimì; poco più che un'icona, ma senza il carattere sacro che contraddistingue le effigi, è Grisolinda, il cui rapporto amoroso con Mimì è ben introdotto

all'inizio del film e poi abbandonato nel corso del racconto. Rimangono la solita grande interpretazione di Gian Maria Volonté e l'inconsueta parte drammatica di Diego Abatantuono, per la prima volta alle prese con un personaggio non caricaturale. (MDG)

La frattura del miocardio

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.

È forte il rischio di scendere 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 e 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. (FC)

Lo specchio

All'uscita da scuola, Mina, dopo aver atteso invano l'arrivo della madre, decide di tornare a casa da sola. Tenta di farsi aiutare, senza successo, da alcuni adulti. Dopo una serie di inutili tentativi sale su un autobus e, sfilandosi il microfono nascosto sotto il chador, dichiara di non voler più recitare nel film e chiede di tornare a casa. Il controcampo della piccola interprete rivela un vero e proprio set – con tanto di regista, tecnici e macchina da presa – mai rivelato precedentemente nel film. La narrazione è costretta, così, a spostarsi sulla storia del ritorno a casa della bambina che – questa volta per davvero – si perde per le strade di Teheran, e della troupe che si ritrova impegnata in un vero e proprio pedinamento, nient'affatto semplice nel traffico caotico della capitale iraniana, alla ricerca di un seguito "reale" alla finzione fin lì messa in scena. Mina riuscirà a raggiungere casa sua e, di fronte all'ennesimo tentativo del regista di riprenderla, chiuderà la porta di casa per restarsene in pace.

L'immagine cinematografica, che per il mondo occidentale è del tutto metabolizzata e ormai fagocitata in un regime della visione che consente quasi esclusivamente un recupero di forme e contenuti secondo modalità per la maggior parte già sperimentate, per il mondo islamico costituisce ancora un problema da indagare con tutti i mezzi possibili. Con la sottigliezza e l'ironia tipiche della cultura araba, il rapporto tra la realtà e il suo doppio cinematografico è stato sondato da molti cineasti iraniani sotto tutti i suoi aspetti (per citare solo alcuni titoli, *Pane e fiore* e *C'era una volta il cinema* di Mohsen Makhmalbaf, *Close up* di Abbas Kiarostami, *Lo spettro dello scorpione* di Kianush Ayyari), attraverso commistioni, a volte davvero indecifrabili, tra presa diretta e rappresentazione, proprio come nel nostro caso. A partire dal titolo, il film denuncia l'ambiguità di fondo che s'instaura, a maggior ragione, tra una finzione cinematografica che vorrebbe rispecchiare fedelmente la realtà e la vita concreta dei suoi interpreti: la prima sequen-

za, ad esempio, è una sorta di pedinamento in tempo reale di Mina che tenta, inutilmente, di telefonare a casa, mentre si tratta, invece, di un abilissimo falso d'autore, attraverso il quale il regista fa sfoggio di tutta la propria sapienza tecnica nel fingere di filmare un'azione in cui spazio e tempo coincidono perfettamente ma che, in realtà, pone la macchina da presa nella posizione di vera protagonista del film.

Riflessioni come queste, tuttavia, se possono contribuire alla comprensione di una tra le principali caratteristiche formali del cinema iraniano, non riescono a esaurire un universo tematico altrettanto ricco. Mina, fin dal principio del film, è in una situazione di conflitto con il mondo che la circonda: immediatamente il suo percorso si profila difficile, impervio e, i suoi rapporti con gli adulti, in molti casi, si rivelano più dannosi che utili a superare le difficoltà. Inoltre, nella prima parte del film, è ulteriormente impacciata da una serie di elementi che simbolizzano una condizione di sostanziale inferiorità patita dalle donne iraniane: ha un braccio ingessato che le impedisce di muoversi liberamente, ha l'obbligo di indossare il chador e un paio di scarpe che, nella vita di tutti i giorni, si rifiuta di portare, sui mezzi di trasporto deve sedersi in una zona particolare, malgrado la sua giovane età. Nella seconda parte del film scopriamo che, oltretutto, ella sta sostenendo un ruolo che non ama: Mina non sopporta di dover recitare una parte che, per apparire vera, deve calcare la mano su una serie di stereotipi, rafforzandoli implicitamente: il suo gesto di ribellione sembra indicare la volontà di sottrarsi proprio a quei cliché che la affliggono già abbastanza nella vita reale. Il rifiuto di Mina a continuare nelle riprese potrebbe così esser letto come rivendicazione – pienamente legittima in Iran – del diritto, soprattutto per i bambini, di avere un cinema che non si limiti soltanto a ritrarre l'esistente e a fissarlo ulteriormente nell'immaginario collettivo con tutti i suoi limiti, ma che possa anche prefigurare la possibilità di allontanarsi dai vincoli di una tradizione spesso opprimente. Non per niente, infatti, in tutta la seconda parte della pellicola, che documenta il ritorno a casa della protagonista, è percettibile la difficoltà del cinema – non soltanto materiale, ma anche e soprattutto metaforica – a star dietro alla realtà, il suo arrancare, sempre un attimo in ritardo rispetto agli eventi. È anche vero, tuttavia, che per mezzo del microfono nascostole addosso dalla troupe, ci si può rendere conto che i discorsi che adesso vengono captati “casualmente” non sono poi così diversi da quelli della prima parte del film, e che entrambi vertono su una condizione femminile mortificante rispetto alla quale la piccola protagonista sembra a tutti i costi volersi sottrarre.

Lo specchio, inoltre, mette ancor meglio in rilievo la questione del realismo al cinema analizzando il complesso rapporto che si instaura tra la troupe e gli interpreti di un film quando questi sono degli attori non professionisti. Mina sembra, così, voler riscattare ironicamente i bambini interpreti dei film di Abbas Kiarostami che si sono ritrovati a interpretare se stessi e spesso costretti a ridere, piangere, ripetere intere sequenze più e più volte. Non si tratta di una coincidenza di poco conto: la sceneggiatura del primo lungometraggio di Panahi – *Il paloncino bianco*, incentrato ancora sulle vicende di una bambina – era proprio di Kiarostami. (FC)

Altre visioni

- *Zero in condotta*, Jean Vigò (Francia, 1933)*
- *Sciuscià*, Vittorio De Sica (Italia, 1946)*
- *Lunga vita alla signora*, Ermanno Olmi (Italia, 1987)*
- *Swing kids - Giovani ribelli*, Thomas Carter (USA, 1993)*
- *Il grido del cuore*, Idrissa Ouedraogo (Burkina Faso/Francia, 1994)
- *La promesse*, Luc e Jean-Pierre Dardenne (Belgio, 1996)*
- *Basta guardare il cielo*, Peter Chelsom (USA, 1998)*
- *Billy Elliot*, Stephen Daldry (GB, 2000)*
- *I cento passi*, Marco Tullio Giordana (Italia, 2000)*
- *Sweet sixteen*, Ken Loach (GB, 2002)*
- *8 Mile*, Curtis Hanson (USA, 2003)*

I film contrassegnati con asterisco sono disponibili presso la Biblioteca Innocent Library; la loro scheda critica è reperibile nella banca dati filmografica consultabile nel sito web www.minori.it

Percorsi didattici

- **Bambini versus adulti.** Nei film analizzati si impone una riflessione tra le forme di protagonismo e di autonomia di bambini e adolescenti e i limiti a tale autonomia che, in qualche modo, vengono tracciati dalla società. Si può lavorare in classe sui confini entro i quali si possono muovere i ragazzi, relativamente alle responsabilità di cui sono portatori tutti gli individui, alle motivazioni che spingono a determinate scelte e alle conseguenze che esse producono nel contesto familiare e sociale di riferimento.
- **Diritto alla consapevolezza delle scelte.** Ne *La frattura del miocardio* la scelta di Martin parte da pregiudizi sulla vita in orfanotrofio, sull'assenza di informazioni riguardo alla sua tutela, sulla difficoltà di reperire tali informazioni nei contesti in cui vive. La visione del film potrebbe essere l'occasione per lavorare in classe sul diritto a essere informati per prendere decisioni autonome e consapevoli, con un'attenzione alle potenzialità e ai limiti dei vecchi e nuovi media e a come l'aiuto reciproco tra coetanei possa rappresentare uno strumento ancora efficace di conoscenza.
- **Correre con le proprie gambe.** *Un ragazzo di Calabria* mette in evidenza come l'handicap fisico (quello di Felice, l'allenatore zoppo di Mimì) rappresenti un ostacolo insormontabile per raggiungere determinati obiettivi (egli non può più gareggiare), ma spesso anche un'opportunità per osservare con uno sguardo diverso e migliorare la realtà circostante (Felice diventa allenatore, consigliere, pedagogo). Come si concilia il processo di autodeterminazione dei singoli con l'handicap fisico e/o mentale? Tema certamente difficile e complesso da affrontare in un ciclo di attività didattiche, tuttavia necessario per ragionare su come i limiti e le "disabilità" di qualsiasi tipo possano/debbono diventare un volano di crescita, un'esperienza in qualche modo formativa.

Questionario

- *Lo specchio* è un film strano. Sembra che non ci sia una vera storia da raccontare (solo il ritorno a casa di una bambina). Anche quando Mina si toglie il gesso dal braccio e scappa dal set, la narrazione non cambia. Qual è, a tuo parere, la ragione che ha spinto il regista a immaginare questo strano “colpo di scena”? C'è un messaggio che la storia suggerisce?
- Mina e il mondo degli adulti. Descrivi quali sono i rapporti che la bambina instaura con gli adulti che incontra per la strada e descrivine i tratti principali. C'è comunicazione tra lei e i “grandi”? Vengono comprese le sue necessità? I suoi gesti di ribellione che effetti producono?
- Il suo viaggio può essere considerato formativo ed emancipante? Perché?
- Ne *La frattura del miocardio*, Martin e i suoi amici danno vita a tutta una serie di azioni in segreto per nascondere la morte della madre. Che cosa combinano? Perché non riescono nel loro intento?
- Quali sono le figure che rappresentano un'istituzione e che Martin incontra nel corso del film? Che ruolo hanno? Quali alternative all'orfanotrofio sarebbero state, secondo te, più auspicabili?
- Nel gruppo di compagni di classe di Martin, esistono diverse sfumature del carattere e diverse competenze. Descrivi gli amici più stretti del protagonista ed evidenzia come i loro talenti sono messi al servizio del gruppo.
- Ne *Un ragazzo di Calabria* si instaura un rapporto diverso tra Mimì e le due figure maschili adulte di riferimento: il padre e l'allenatore Felice. Quali analogie e quali differenze ci sono tra i due uomini? In che modo si rapportano con l'adolescente. Hanno delle aspettative sul ragazzo? Se sì, quali?
- Cosa rappresenta per Mimì la corsa? In quale sequenza queste convinzioni sono più visibili?
- Le tecniche cinematografiche scelte dal regista per raccontare le gare di Mimì possono essere considerate “antiretoriche”. A tuo avviso per quale motivo è stato deciso di diminuire il più possibile il coinvolgimento dello spettatore nel racconto? È stata una soluzione formale efficace oppure no?

DIRITTO ALLA COMUNICAZIONE. L'INTERSCAMBIO "PARITARIO" TRA IL MINORE E CHI LO CIRCONDA

Il diritto

Artt. 12, 13, 14, 15 e 31.2 Convenzione delle Nazioni Unite sui diritti del fanciullo del 1989

I film scelti

Chiedo asilo, Marco Ferreri (Italia/Francia, 1979)

Bugiaro bugiaro (Liar Liar), Tom Shadyac (Usa, 1997)

L'estate di Kikujiro (Kikujiro - Kikujiro no natsu), Kitano Takeshi (Giappone, 1999)

Una prospettiva di lettura

Comunicare con gli adulti, essere ascoltati, vedere soddisfatti i propri bisogni di "comunicazione alla pari", raccontare le proprie esperienze e sentire che il racconto aggiunge significato alla relazione, rendendola piena e partecipe: i bambini e gli adolescenti del cinema vivono questi "desiderata" come delle utopie, dei sogni ideali irraggiungibili. Né più, né meno. Certo, non possiamo affermare che nel corso della storia della settima arte non esistano casi in cui le forme di comunicazione tra adulti e bambini si articolino su processi di arricchimento reciproco e su spazi di partecipazione più o meno paritari (si pensi per esempio, in *Yaaba*, al movimento inclusivo e integrativo che il rapporto tra un adolescente e una anziana "paria" di un villaggio africano produce nella piccola comunità oppure l'analoga amicizia intergenerazionale raccontata in *Nuovo cinema paradiso*), tuttavia è altrettanto indubbio che le possibilità di espressione e racconto del sé, di relazione consapevole e interattiva con il mondo non appartiene tendenzialmente alle generazioni più giovani di cittadini. E questo non si verifica, come sarebbe prevedibile e scontato attendersi, solo in quelle pellicole che mettono in scena infanzie disagiate, indigenti o in qualche modo abbandonate, ma anche in altre dove la situazione di partenza assume, almeno apparentemente, i tratti della normalità o del privilegio. Luigi Comencini è forse il regista che ha meglio saputo descrivere il gap comunicativo tra genitori e figli, ambientando le proprie storie all'interno di tutti i ceti sociali: la classe operaia de *La finestra sul lunapark*, la borghesia ricca e intellettuale di *Voltati Eugenio*, l'aristocrazia de *Incompreso - vita col figlio*. La sua opera conferma come il rapporto genitori-figli - e per traslazione quello adulti-bambini - si basa su vasi non comunicanti, anche (se non soprattutto) quando certi ambienti economicamente e culturalmente privilegiati (l'aristocrazia, l'*intelligenza* di sinistra) si professano tolleranti e attenti alle esigenze dei più piccoli. D'altronde già trent'anni fa il maestro de *Gli anni in tasca* (e con lui l'autore della sceneggiatura François Truffaut), nell'ultima lezione tenuta davanti alla propria classe, segnalava ai suoi piccoli allievi la ragione di questo incolmabile gap: i bambini non sono ascoltati dagli adulti perché sono "cittadini" senza diritto di voto,

non hanno la possibilità di esprimere una propria opinione e quindi incidere sui meccanismi del potere.

Per ragionare e riflettere sul diritto alla comunicazione come interscambio relazionale e come affermazione della propria individualità – forse il primo diritto che dovrebbe essere garantito all’infanzia e all’adolescenza, perché porta alla costruzione non del “cittadino” di domani, ma a quello dell’oggi, capace di influenzare con le proprie azioni le dinamiche democratiche della società – abbiamo scelto tre film che si muovono sul filo dell’assurdo, che invertono i classici “rapporti di forza” tra grandi e piccoli e che costruiscono universi cinematografici per molti versi paradossali, certamente non comuni. Si tratta di pellicole che, in una qual misura, tengono conto delle principali modalità relazionali intergenerazionali, in famiglia (*BugiarDO bugiarDO*), a scuola (*Chiedo asilo*) e *on the road* (*L’estate di Kikujiro*), nonché dei riferimenti geografici più eterogenei possibile (statunitense in un caso, italiano in un altro, giapponese nel terzo).

BugiarDO bugiarDO, film hollywoodiano che certo non ha tra i suoi principali obiettivi la messa in discussione del “sogno americano”, può rappresentare, dal nostro punto di vista, un esempio calzante d’analisi perché parte da un presupposto inconcepibile per chi vive nella civiltà della (falsa) informazione: costringere gli adulti a dichiarare sempre il vero. Max, figlio di un avvocato in carriera abile nel mentire o adulare il prossimo, esprime il desiderio che il proprio genitore, almeno per un giorno, non racconti bugie. Richiesta che viene incredibilmente esaudita e che mette il genitore in forte imbarazzo tanto sul lavoro quanto in famiglia. Le “facce” che l’attore Jim Carrey è costretto ad assumere, quando si accorge di rivelare verità imbarazzanti ai propri colleghi o familiari, sono l’espressione comica di una triste e radicata abitudine alla menzogna che pervade ogni istante della vita adulta. Così, il paradosso vero e proprio che solleva la pellicola (pur senza portarlo alle sue estreme conseguenze) è che la bugia ha un diverso valore se viene pronunciata da un adulto o da un bambino. Quelle dei primi sono considerate “strumenti di lavoro” (l’avvocato Fletcher mente perché lo richiede la sua professione), escamotage tutto sommato accettabili per assecondare i voleri dell’altro e sopravvivere alle mille responsabilità cui si deve rispondere; quelle dei secondi invece hanno sempre un segno negativo, come se fossero l’indice di un malessere o di un disagio, come se i più piccoli non avessero gli stessi diritti di fingere come gli adulti. Non potendo competere con un padre bugiarDO “per natura”, Max lo sfida sul terreno della verità e non può che vincere. Nondimeno la sua richiesta sancisce implicitamente l’obbligo di affidarsi alla sfera del magico (e quindi dell’irrealizzabile) per sperare di instaurare un rapporto padre/figlio sincero.

In direzione contraria, diremmo volutamente contraria visto il tipo di cinema che realizza il cineasta giapponese Kitano Takeshi, si muove *L’estate di Kikujiro*, storia comica dal retrogusto amaro di un bambino che un’estate decide di andare a trovare la madre che abita in una città lontana. Ad accompagnarlo in questo strano e scompaginato viaggio c’è Kikujiro un vecchio yakuza tonto e maldestro che si vede costretto dalla moglie a intraprendere un’avventura di cui avrebbe volentieri fatto a meno. Il rapporto tra i due inizialmente si basa sulla reciproca dif-

fidenza: da una parte c'è un bambino timido e disorientato dalle abitudini del criminale; dall'altra c'è un uomo rigido, testardo, taciturno. La relazione tra i due si scioglie e poi si rafforza nel momento in cui – ecco qui il fattore di alterità rispetto all'altro film – Kikujiro mente al bambino, offrendogli ancora una speranza di normalità. Quando Masao arriva a pochi passi dalla casa della madre e si accorge che quest'ultima – forse – ha un'altra vita, un altro uomo, insomma una nuova famiglia da cui egli è escluso, piange e scappa via. Raggiunto su una spiaggia dal criminale, quest'ultimo cerca di consolarlo sostenendo che la donna vista da lontano non era la mamma, la quale aveva cambiato casa e aveva lasciato per il figlio, nel caso fosse venuto a cercarla, un piccolo campanellino a forma di angelo da regalargli. La “versione dei fatti” narrata dallo yakuza è evidentemente inventata, ma consente di cementare un rapporto che col passare del tempo diventa realmente paritario. Lo conferma la seconda parte del film, ambientata in campagna, in un campeggio, dove lo yakuza e due motociclisti punk conosciuti nel corso del viaggio fanno di tutto per divertire e coinvolgere Masao: i giochi ideati sono assurdi, spassosamente surreali, pieni di una fantasia che, per una volta, accomuna grandi e piccoli. Il linguaggio libero, anarchico, privo di secondi fini che i personaggi esperiscono in un luogo simbolicamente lontano dal mondo non possono che durare lo spazio di una vacanza. La società chiama e con essa le maschere da indossare, i comportamenti rigidamente normati da tenere, i ruoli chiaramente codificati da assumere.

Chiedo asilo segue (o sarebbe meglio dire anticipa giacché è datato 1979) le prospettive avanzate dal film di Kitano. Qui siamo all'interno di una classe d'asilo guidata da un maestro a dir poco anticonformista, interpretato da un Benigni che mette a disposizione del personaggio la sua classica maschera di “burattino senza fili”. Il maestro Roberto incarna una concezione libera e antisociale dell'educatore. Dai suoi gesti e dalle sue azioni si determina un'idea pedagogica che rifiuta di considerare il bambino un piccolo essere sociale cui bisogna inculcare regole, atteggiamenti, ruoli, “buone maniere”. Le relazioni che il protagonista instaura con i suoi “allievi” sono invece tutte all'insegna della spontaneità, del gioco fine a se stesso, del non-sense, della parità relazionale assoluta. Non esiste discente e docente, non esistono comportamenti modello da imitare o cattive azioni da stigmatizzare. Come già in *L'estate di Kikujiro*, anche in questo caso il rapporto bambino/adulto trova la propria espressione ideale in un luogo altro, estraneo, escluso dalla *civitas* (un casolare vicino al mare) e si arrocca attorno all'amicizia tra il maestro e uno studente, Gian Luigi, che non apre bocca dall'inizio fino alla fine del film. Il suo mutismo è sintomatico della sua protesta verso il mondo, della sua decisione di non comunicare con chi non lo sta a sentire. Naturalmente il rapporto con Roberto capovolgerà la sua presa di posizione. Le sue prime parole non a caso giungono nel momento in cui i due personaggi decidono di suicidarsi (simbolicamente? realmente?) immergendosi nell'acqua del mare, una forma di ritorno al liquido amniotico che non lascia dubbi sulla possibilità di riuscita del metodo di insegnamento di Roberto. Non basta tornare bambini, come fanno in forme diverse l'avvocato Fletcher, lo yakuza Kikujiro, il maestro Roberto, per instaurare un rapporto di comunicazione realmente arricchente. E allora come fare?

Chiedo asilo

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 casetta, 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.

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 a 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 annichilimento dei retaggi culturali che impongono ruoli, abitudini e comportamenti innaturali, scarsamente vitalistici e impostati. Le altre maestre della scuola materna, pienamente parte della società, vengono annullate sullo sfondo della narrazione, incapaci di carpire

l'essenza gioviale dell'esistenza infantile, inabili nell'affidarsi totalmente alla vivacità e all'esuberanza della poesia, e quindi assolutamente impossibilitate a essere assorbite in modo incondizionato dalla sostanza stessa della natura. (GF)

Bugiardo bugiardo

Fletcher Reede è un principe del foro, giovane, rampante, in piena ascesa, grazie soprattutto alla sua incredibile abilità nel mentire. C'è chi la chiama capacità affabulatoria, chi dote oratoria, in realtà è pura e semplice menzogna, raggiro, inganno. Lusinga i colleghi, inventa frottole incredibili per non ricevere clienti o per non parlare con la madre, accetta la corte della sua dirigente, è disposto a difendere un'adultera intenzionata a spillare soldi al marito milionario. In famiglia non ha la stessa fortuna: divorziato dalla moglie Audrey – che nel frattempo ha iniziato a frequentare un altro uomo – rischia di compromettere, con le sue bugie e i suoi ritardi, il bel rapporto con il figlio Max. Il giorno del suo quinto compleanno Fletcher non si presenta alla sua festa, nonostante abbia promesso il contrario, e il bambino, deluso per l'ennesima bugia del padre, spegnendo le candeline esprime il suo desiderio: che il genitore per un giorno dica sempre la verità. La richiesta si avvera, e all'improvviso Fletcher si ritrova, suo malgrado, a esprimere sempre e solo ciò che pensa. L'incantesimo mette così in seria difficoltà l'abile avvocato, che non può più difendere l'adultera nella causa del divorzio, non può più mascherare l'odio per i suoi capi o le bugie spiatellate in passato. Questa cura forzosa, tuttavia, gli permette di aprire gli occhi sul mondo: non solo capisce che la verità può anche pagare, ma comprende quali sono le sue priorità, prima tra tutte quella di non deludere un figlio che lo vede come un eroe.

Commedia sentimentale dallo sviluppo prevedibile e dall'esito scontato, moralizzatrice e “dalla parte” dei buoni sentimenti, abile a mescolare gag (tante) e commozione (poca), *Bugiardo bugiardo* raccoglie insieme tutta una serie di aspetti negativi dell'*american way of life* e li affida, perché gli dia corpo e faccia, al gigionesco Jim Carrey, qui per la prima volta personaggio allineato e integrato nel contesto sociale (si veda la differenza che c'è tra l'avvocato Fletcher Reede e i precedenti personaggi carreyani, come l'acchiappanimali Ace Ventura, il protagonista fannullone di *Scemo e più scemo* o quello destabilizzante di *The mask*). I nodi problematici messi sul tavolo dalla società capitalista in fondo sono sempre gli stessi: la crisi del nucleo familiare classico, composto da madre, padre e figlio; il rampantismo, il miraggio del successo che ti fa perdere d'occhio le vere cose importanti della vita; la falsità che alberga nelle persone, disposte a essere ipocrite con gli altri e con sé stesse pur di evitare conflitti o anche solo per semplice piaggeria; un sistema di relazioni sociali fondate sulla menzogna e la doppiezza; l'assenza di modelli sani di crescita per i bambini. Spesso e volentieri il cinema a stelle e strisce ha reagito a tali e tanti problemi affidando a bambini o a piccoli eroi il “contraddittorio” moralizzatore: infanti che, lasciati soli dalle famiglie, difendono dai ladri le loro case, simbolo dell'unità del nucleo familiare (*Mamma ho perso l'aereo*); bambini che mettono “davanti allo specchio” gli adulti facendo vedere loro quanto sono mutate (in peggio) le loro aspirazioni (*Faccia a faccia*); giovani geni in erba che si disfano dei genitori (incapaci, inetti e ipocriti) pur di continuare a crescere e progredire (*Matilda 6 mitica*). Anche in questo film, in effetti, il piccolo Max, nonostante abbia solo cinque anni, dimostra di comprendere bene la differenza tra bene e male, tra verità e

menzogna, tra ciò che è giusto e ciò che è sbagliato. Ma a differenza di altre pellicole, qui egli non è il protagonista di una ventata di etica civile, bensì è la causa scatenante, la molla che fa scattare il meccanismo. La lotta tra bene e male, tra società degenerata e forze purificatrici, avviene nel corpo, nella faccia e nella mente dell'avvocato Fletcher Reede. Egli è persona capace di gestire e costruire le proprie emozioni, non sa solo mentire, ma è anche credibile quando lo fa, dimostrando attraverso la postura, la dialettica e l'espressione facciale di credere a quello che dice. Poi, tutto a un tratto – per colpa del desiderio espresso da Max – si scopre impossibilitato a controllare e/o a mascherare i propri pensieri. Su questo conflitto si basa il racconto. Quella di Fletcher è in definitiva una regressione allo stato puerile: proprio come un bambino di pochissimi anni, egli parla senza pensare e senza considerare (o poter evitare) le possibili conseguenze delle sue parole. Tuttavia la società capitalista, e soprattutto la professione d'avvocato, richiedono obbligatoriamente (è una questione di sopravvivenza) il camuffamento della realtà, il mascheramento delle proprie emozioni e pensieri. Le stesse smorfie facciali che servivano in un primo momento solo per far divertire Max (si veda la prima sequenza), ora sono il sintomo di una battaglia interna al personaggio, che tuttavia non modifica poi molto il tessuto sociale di riferimento. Pur ponendo l'accento su tale paradosso, la pellicola di Tom Shadyac non critica l'obbligo alla "deontologia non professionale" dell'avvocatura. Anzi ne sostiene in buona fine l'inevitabilità: il processo all'adultera viene vinto grazie a un cavillo legale; Fletcher diventa simpatico al proprio capo insultandolo e dicendogli finalmente tutto il male che pensa di lui. In una società basata quindi sulla falsità, il desiderio di Max avvicina, è vero, il padre alla famiglia, ma poi non cambia le carte in tavola. Suggerisce solo di tenere lontano il lavoro dalla vita privata e asserisce in buona fine la doppiezza del comportamento umano. Se si è uno squalo a livello professionale, si deve diventare un agnellino quando si è tra i propri cari. Questo è il segreto. (MDG)

L'estate di Kikujiro

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 accompagnarla 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.

Takeshi Kitano, scrittore, autore e attore televisivo, comico, pittore dilettante e soprattutto uno dei registi più interessanti degli anni Novanta, 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 esempio *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 balle (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 hawaiane, 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. (MDG)

Altre visioni

- *Sono nato, ma...*, Ozu Yasujiro (Giappone, 1932)
- *Alice nelle città*, Wim Wenders (Repubblica Federale Tedesca, 1973)*
- *Dov'è la casa del mio amico*, Abbas Kiarostami (Iran, 1987)
- *Nuovo cinema paradiso*, Giuseppe Tornatore (Italia, 1989)*
- *Yaaba*, Idrissa Ouedraogo (Burkina Faso, Francia, Svizzera, 1989)*
- *Prima la musica, poi le parole*, Fulvio Wetzl (Italia, 1999)*
- *Non è giusto*, Antonietta De Lillo (Italia, 2001)*
- *Machuca*, Andres Wood (Cile, Spagna, GB, 2004)*
- *Un silenzio particolare*, Stefano Rulli (Italia, 2004)

I film contrassegnati con asterisco sono disponibili presso la Biblioteca Innocenty Library; la loro scheda critica è reperibile nella banca dati filmografica consultabile nel sito web www.minori.it

Percorsi didattici

- **Adulti che si comportano da bambini.** Nei tre film di questa breve rassegna, gli adulti, si comportano come fossero dei bambini. Se da una parte le loro azioni favoriscono un alto grado di comunicazione con i più piccoli, dall'altro suggeriscono atteggiamenti difficilmente replicabili. In classe si potrebbe avanzare una riflessione sul tipo di comportamento che gli studenti si attendono dagli adulti.
- **Comunicare giocando.** Un altro aspetto che si potrebbe approfondire, attraverso attività pratiche ma anche riflessioni comuni, è il ruolo che assume il gioco, il divertimento, la passione nelle fasi della comunicazione. Quanto aumentano le informazioni che vengono trasmesse? Quanto si avvicinano alle attese degli attori della comunicazione? Quanto il gioco complica – se lo complica – il messaggio che si vuole trasmettere?

- **Non-sense.** Un'altra caratteristica che accomuna i tre film è la comunicazione “non-sense” dei protagonisti, fatta di mimica, gesti sorprendenti, tutti caratterizzati dall'essere politicamente scorretti. Uno spazio di approfondimento potrebbe essere dedicato alla comunicazione surreale e assurda, senza secondi fini educativi o letture ambigue, ragionando sui contesti in cui essa viene usata e in quelli in cui invece è espressamente vietata.

Questionario

- *Bugiaro bugiaro* è incentrato sul ruolo catalizzatore e sardonico dell'attore Jim Carrey, sulla sua mimica facciale, sulle sue posture imprevedibili, ma anche al suo ruolo di padre assente e bugiaro. Qual è invece il ruolo di Max? Quali le sue attese rispetto al rapporto con il padre?
- Qual è a tuo avviso il messaggio finale del film? È scontato oppure no? Se avessi potuto scrivere tu la sceneggiatura, quali cambiamenti avresti fatto e quale finale avresti preferito?
- Oltre a Roberto, nell'asilo di *Chiedo asilo*, lavorano altre maestre e un amico del protagonista. Che ruolo hanno questi personaggi secondari? Come mai Roberto chiede a un ragazzo considerato da tutti “strano” di aiutarlo nelle sue lezioni? Fa bene o male, e perché?
- La figura di Gian Luigi è particolarmente emblematica: non parla mai, gioca in disparte, osserva meravigliato il mondo che lo circonda. Come mai il regista ha deciso di inserire questo personaggio nella storia? Che genere di reazione voleva suscitare nello spettatore?
- Prova a elencare gli argomenti delle “lezioni” di Roberto e a descrivere i suoi metodi di insegnamento. Cosa organizza con i bambini? Perché decide di portarli tutti in un casolare di campagna?
- Ne *L'estate di Kikujiro* il vecchio yakuza non ha alcun intento pedagogico nei confronti di Masao. Malgrado ciò il viaggio di Masao può essere considerato formativo? Se sì, quali sono i gesti di attenzione dell'uomo e/o le esperienze affrontate che hanno fatto crescere il piccolo protagonista? Per quale motivo allora il regista ha fatto sì che Masao alla fine del film sia sostanzialmente identico all'inizio?
- Che importanza ha il diario tenuto da Masao durante il viaggio? Può rappresentare una forma di comunicazione nei confronti degli altri (dello spettatore) o mantiene un valore solo personale e intimo?
- Descrivi i personaggi che Masao e Kikujiro incontrano durante il viaggio e racconta che tipo di comunicazione instaurano tra loro.

DIRITTO AD AVERE FIGURE E STRUTTURE DI RIFERIMENTO. SOGGETTI E INTERVENTI DI SUPPORTO ALLO SVILUPPO

Il diritto

Artt. 5, 9, 12, 15, 17, 18, 20, 24, 26 e 28 Convenzione delle Nazioni unite sui diritti del fanciullo, 1989.

I film scelti

Il ladro di bambini, Gianni Amelio (Italia, 1992)

Il grande cocomero, Francesca Archibugi (Italia, 1993)

Essere e avere (Être et avoir), Nicholas Philibert (Francia, 2002)

Una prospettiva di lettura

Raramente il cinema riesce a raccontare delle storie davvero ad altezza di bambino, ad avere, cioè, la necessaria sensibilità e sincerità per rappresentare un mondo che inevitabilmente sfugge agli schemi e alle regole degli adulti, spesso incapaci tanto di parlare e informare quanto di ascoltare e accogliere. In fondo è normale che sia così: la settima arte ha sempre rispecchiato (a volte fedelmente, a volte deformandole) le strutture sociali delle quali è il prodotto, i pregi ma anche e soprattutto i difetti della collettività da cui nasce, e questo non solo a livello di soggetti trattati ma anche e soprattutto dal punto di vista delle forme della narrazione e della rappresentazione. Quando l'operazione riesce, spesso è grazie a dei personaggi adulti capaci di portare la propria visione alla stessa altezza dei bambini e degli adolescenti protagonisti, di compenetrarsi realmente con i loro problemi e le loro incertezze, il più delle volte perché accomunati ai loro giovani interlocutori da stati d'animo, condizioni di vita o di lavoro che li pongono in una situazione di vulnerabilità o di smarrimento. I personaggi adulti di questo breve percorso sono comunque figure che si pongono come alternative al potere ufficiale attraverso comportamenti fuori dagli schemi, insomma, a loro volta dei marginali.

I tre film scelti sono altrettanti esempi di questa particolare modalità di rappresentazione dell'universo infantile o adolescenziale attraverso lo sguardo di personaggi adulti che, pur essendo delle figure di riferimento istituzionali – un insegnante, un medico, addirittura un carabiniere – riescono a superare difficoltà di approccio, di comunicazione, di interazione per aprirsi a una reale comprensione delle esigenze dei giovani co-protagonisti. Figure emblematiche perché, tranne che nel caso dell'insegnante (il maestro protagonista del documentario *Essere e avere* di Nicholas Philibert), gli altri due personaggi (il medico di *Il grande cocomero* e il carabiniere de *Il ladro di bambini*) sono rappresentanti di istituzioni solitamente chiuse a un accesso diretto e a un uso attivo da parte di bambini o adolescenti. Isolati dalla vita della comunità non solo da un punto di vista concreto ma anche nell'immaginario collettivo, ospedali e commissariati sono luoghi nei quali si utilizza un linguaggio specialistico, burocratico, al limite della comprensibilità (spesso anche per gli adulti), ai quali ci si avvicina con timore e solo in caso di necessità, dai quali i

minori sono solitamente tenuti lontano e ai quali si possono rivolgere solo se accompagnati dagli adulti.

È per lo meno significativo che, in una delle prime sequenze del film di Gianni Amelio *Il ladro di bambini*, Antonio, il giovane carabiniere incaricato di scortare i due fratelli co-protagonisti del film presso un orfanotrofio, si tolga la divisa preferendo continuare il viaggio in abiti borghesi. Spogliarsi di un'uniforme che, per due bambini cresciuti in un contesto di degrado e criminalità, rappresenta un elemento di forte estraneità e distanza – se non addirittura di ostilità – è il primo passo verso un atteggiamento più sollecito e sensibile, nonché il segnale della capacità di adempiere a una serie di mansioni e ruoli decisamente insoliti per un milite. Liberandosi dalla rigidità imposta dalla divisa (sorta di corazza attraverso cui il giovane sembra più voler difendere se stesso che ergersi a garante della legge), Antonio imbocca un percorso di difficile emancipazione dal proprio statuto di tutore dell'ordine legato a codici e regolamenti, a vantaggio di un atteggiamento più “flessibile” verso le esigenze – anche affettive – dei due bambini. Un comportamento che si scontra, nel corso del film e del lungo viaggio attraverso l'Italia che il carabiniere dovrà affrontare insieme ai due bambini, con quello di coloro che dovrebbero concretamente tutelarli e che, invece, si trincerano dietro le difficoltà procedurali, i vizi di forma, le scartoffie e il linguaggio burocratico tipici di apparati statali e non. Certo, ad aiutare Antonio nel suo ruolo autonomo e alternativo rispetto alle istituzioni (anche e soprattutto quella che rappresenta adempiendo al proprio dovere), c'è la sua giovane età, la sua provenienza meridionale, il suo carattere ingenuo, caratteristiche simili a quelle dei due bambini che, specie nell'incipit del film, sembrano capaci di contestare e sottrarsi – se non proprio fisicamente almeno idealmente – alla sua tutela ma che, poco a poco, incominciano a vedere in lui un alleato e persino un complice. Ma ciò che conta maggiormente evidenziare, all'interno di questa prospettiva di lettura, è il valore concreto e allo stesso tempo simbolico dei gesti – anche piccoli – del protagonista, tutti orientati a proteggere e sostenere soprattutto moralmente i due bambini, magari abdicando alla propria maschera istituzionale in virtù di una maggiore comprensione delle loro esigenze.

Non è un caso se abbiamo parlato di “complicità”, termine ambiguo e rischioso quando si parla di minori, ma che diviene comprensibile se letto come capacità di mettersi in gioco e in discussione al di là delle rigidità e degli schemi imposti da ruoli spesso dati troppo facilmente per scontati. Quello della malattia – e della malattia mentale in particolar modo – è un altro ambito in cui l'immediata accessibilità ai servizi da parte dei minori diviene uno dei requisiti essenziali per ottenere risultati apparentemente minimi ma in realtà importanti. Arturo, il giovane neuropsichiatra protagonista del film di Francesca Archibugi *Il grande cocomero*, è un altro dei personaggi fuori dagli schemi che tentano di andare oltre il proprio ruolo per mettere a disposizione della comunità di giovani pazienti assistiti nella struttura in cui lavora, non solo competenze e professionalità ma anche la capacità di avvicinarsi al mondo della malattia mentale con la dovuta sensibilità. Nel corso del racconto, imperniato sul rapporto tra Arturo e l'adolescente Valentina (sofferente per una grave forma di epilessia) assistiamo alla progressiva sostituzione di prassi cliniche consolidate come l'uso degli psicofarmaci con altre – di più difficile attuazione ma di maggior efficacia – come la psicoterapia, nonché alla trasformazione della struttura in cui opera: all'ospeda-

lizzazione dei pazienti si sostituisce una gestione degli spazi e dei tempi più moderna, aperta verso l'esterno, una sorta di day-hospital che non isola il malato ma lo segue, che non impone obblighi ma offre un'assistenza costante e discreta.

Il terzo film scelto per il percorso diverge nettamente dai due precedenti e, allo stesso tempo, li completa: laddove *Il ladro di bambini* e *Il grande cocomero* mettono in scena con schietto realismo carenze, lacune ed errori di istituzioni e strutture solo in parte compensate dall'azione coraggiosa di individui straordinariamente volenterosi, *Essere e avere* è la documentazione di un'esperienza scolastica che dovrebbe fungere da esempio per qualsiasi altra realtà. Anche in questo caso, certo, siamo di fronte a qualcosa di straordinario, il caso di George Lopez, un maestro che per due decenni ha insegnato in un villaggio sperduto dell'Alvernia ai bambini del posto. L'impegno richiesto da questa attività è grande e, data l'eccezionalità della situazione, esige non solo molta professionalità ma anche una forte carica umana che possa compensare fattori come la differenza d'età (oscillante tra i quattro e gli undici anni) degli allievi che compongono la classe, l'isolamento del villaggio durante i mesi invernali, la solitudine degli alunni che spesso abitano in fattorie molto distanti tra loro, la carenza sul territorio di altre strutture cui poter fare riferimento per piccoli e grandi problemi. A differenza di altri film di fiction (si prenda, ad esempio, *Ricomincia da oggi* di Bertrand Tavernier), che descrivono i guasti di un sistema scolastico eccessivamente burocratizzato e al tempo stesso carente in fatto di strutture, personale, finanziamenti, *Essere e avere* è un documentario su una realtà priva di grandi problemi ma solo apparentemente rosea. Il film ce ne mostra progressivamente la vera natura rivelando che, soltanto grazie a una gestione dei tempi e degli spazi della didattica molto diversa dal normale, a un forte coinvolgimento da parte del docente nella vita quotidiana degli alunni e a una sua forte dedizione verso l'insegnamento basata su una ricerca continua condotta insieme ai ragazzi e grazie all'apporto dei medesimi, è possibile fare della scuola il necessario punto di riferimento all'interno di realtà povere di stimoli e risorse, raggiungendo anche risultati di eccellenza come quelli documentati. Gli stessi risultati di eccellenza raggiunti dal regista Nicholas Philibert in questo film, buona parte della cui riuscita si deve a un metodo di lavoro analogo a quello compiuto da Lopez con i bambini.

Il ladro di bambini

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.

Un lungo viaggio da Nord a Sud, attraverso un'Italia allo sbando – quella degli anni che precedono gli scandali 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 prodigio (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.

Il ruolo del minore e la sua rappresentazione

Il ladro di bambini appartiene a una folta schiera di pellicole che vedono protagonista un adulto cui viene affidato, per i motivi più diversi, un minore per un periodo di tempo più o meno lungo: uno schema drammatico che è possibile ritrovare in moltissimi film proprio perché capace di dare luogo alle situazioni più imprevedibili, an-

cor più efficace sotto il profilo narrativo se a fare da filo conduttore è il *topos* del viaggio con la tipica incertezza che accompagna tale dimensione del racconto. Particolarmente pregnante dal punto di vista del tema dell'affidamento familiare, *Il ladro di bambini* mostra la problematica realtà degli orfanotrofi in Italia ancora fino ad alcuni anni fa: il “muro di gomma” contro cui i protagonisti vanno a scontrarsi è un misto di lentezza burocratica del sistema e incapacità dei singoli rappresentanti delle istituzioni a fronteggiare una situazione d'emergenza qual'è quella vissuta da qualsiasi bambino abbandonato o sottoposto a maltrattamento. Rosetta e Luciano sono due bambini “difficili”, casi più unici che rari, di fronte ai quali il sistema mostra tutti i suoi limiti: non ci sono strutture idonee a ospitarli (Rosetta dice al fratellino durante il loro brevissimo soggiorno in un istituto: «Che centriamo noi qui? Qui ci stanno gli orfani») così come, è facile immaginarlo, non ci saranno famiglie disposte ad accoglierli. Il carabiniere Criaco Antonio si ritrova, così, a fare un lavoro che, all'inizio del viaggio, reputa stigmatizzandolo, «da assistente sociale, da femmine» perché in Italia «le cose che gli altri non vogliono fare le fanno fare ai carabinieri», così come afferma un suo collega. Man mano che i giorni passano, tuttavia, il ragazzo assume su di sé un ruolo che la divisa non pretende ma al quale egli adempie ben oltre quanto gli imporrebbe il dovere. Antonio, cioè, interpreta la mansione di affidatario della quale è stato investito, in tutta la gamma di sfumature che sottintende questo termine, arrivando a farsi carico del ruolo di genitore *pro tempore*. L'affidamento, che da tutti gli altri personaggi del film è inteso come semplice attribuzione in custodia o in consegna (il carabiniere deve, molto burocraticamente, “tradurre” i due ragazzini da Milano all'istituto), lui lo interpreta anche come un ruolo che gli impone di garantire a coloro che gli sono stati affidati non solo la sicurezza intesa come incolumità fisica ma anche in quanto benevolenza, comprensione, fiducia, cura e discrezione. Paradossalmente, il pericolo si annida proprio lì dove meno lo si aspetta come, ad esempio, a una festa per la prima comunione di un parente. Un ambiente apparentemente protetto, un'occasione di festa familiare, all'interno del quale, invece, si annida la prevenzione e il falso perbenismo che producono soprusi diversi da quelli fisici cui li sottoponeva la madre ma ugualmente umilianti. Proprio in questa occasione il carabiniere si preoccupa di proteggere i ragazzini dalle maldicenze e “inventa” per loro una famiglia (ai parenti dice che si tratta dei figli di un suo superiore che lui sta riportando in Sicilia, dalla madre), un'invenzione che ha decisamente il sapore di un auspicio. (FC)

Il grande cocomero

Valentina, detta Pippi, ha dodici anni e soffre di epilessia fin dalla nascita. In seguito a una grave crisi, viene ricoverata al Policlinico di Roma nel reparto di neuropsichiatria infantile diretto da Arturo, un giovane medico che tenta di curare i disturbi dei suoi piccoli pazienti con metodi non convenzionali. Nonostante un avvio difficile, dovuto alla diffidenza di Pippi nei confronti della psicoterapia, nonché alle difficoltà oggettive causate dallo stato di semiabbandono del reparto (personale paramedico insufficiente, strutture fatiscenti, scetticismo dei colleghi), Arturo sembra riuscire a vincere le resistenze della ragazzina e a fare luce sulle reali cause di quella che non è una malattia endogena bensì una non meno grave somatizzazione di uno stato di profondo disagio psicologico, causato dal conflitto esistente tra i genitori della piccola. Deluso dalla vita e da tempo

incapace di intrattenere normali relazioni sociali, anche Arturo riacquista progressivamente fiducia in se stesso e negli altri proprio grazie allo speciale rapporto che è riuscito a instaurare con Pippi.

Per delineare il personaggio di Arturo, Francesca Archibugi si è ispirata alla vita e agli scritti di Marco Lombardo Radice, neuropsichiatra infantile scomparso prematuramente nel 1989, sperimentatore di terapie innovative nella cura dei disagi psicologici dei minori. La storia emblematica di Pippi serve a mettere in evidenza quanto possa essere complesso per un medico scoprire le cause di un disagio che bambini e adolescenti spesso non riescono a esprimere compiutamente, proprio perché frutto di dinamiche familiari delle quali essi non sono responsabili e al cui interno fungono soltanto da parafulmini. Ritornando proprio sui luoghi dove operò quotidianamente Lombardo Radice – un reparto distaccato del Policlinico di Roma, nel popolare quartiere di San Lorenzo – la Archibugi, ex studentessa di psicologia, ricostruisce con grande sensibilità le strategie e i percorsi terapeutici fuori dagli schemi messi a punto dal giovane neuropsichiatra, basati soprattutto sul paziente ascolto delle necessità dei bambini e sulla compensazione delle loro carenze affettive. Procedure, queste, all'epoca rivoluzionarie, non più fondate sull'esclusivo impiego delle terapie farmacologiche (che, significativamente, una collega di Arturo definisce “mattonate in testa”), né sulla coercizione mascherata da bonario paternalismo. A tal proposito sono esemplari sia la scena della “fuga” dal reparto dei ragazzi qui ricoverati – che Arturo pare assecondare cogliendo così l'occasione di sperimentare con loro dei brevi attimi di libertà, fuori dall'ambiente ossessivo dell'ospedale – sia il suo “reggere il gioco” alla piccola Pippi di fronte agli altri quando la bambina inventa di sana pianta fatti in realtà mai accaduti. Un atteggiamento solo apparentemente passivo che, invece, tende a seguire i desideri del paziente, e che serve non solo (e non tanto) a conquistare la sua fiducia ma anche e soprattutto a fargli acquistare fiducia in se stesso, a fargli credere che al di là del dolore di vivere ci sia la speranza di riuscire a trovare “almeno un motivo per alzarsi domattina”. Dall'esperienza di Arturo, nessuna delle istituzioni fondamentali della nostra società riesce a salvarsi: neanche la famiglia esce indenne da una visione laica e pragmatica che ammette solo i bambini e il loro dolore come valori degni di rispetto e di precedenza su tutto il resto (dal caso di Pippi, in particolare, emerge come sia preferibile un buon divorzio a un cattivo matrimonio). Nel cast, composto da una serie di figure – essenzialmente bambini e ragazzi – descritte con dolcezza dalla regista nei loro tratti essenziali (e forse proprio per questo ancor più credibili) spiccano, con due interpretazioni davvero toccanti: Laura Betti nel ruolo dell'anziana e isterica caposala del reparto e Victor Cavallo in quello di don Annibale, un prete “laico” che di fronte alla morte incomprensibile di una piccola cerebrolesa ricoverata nel reparto chiede a Dio, durante l'orazione funebre, il perché di una così assurda ingiustizia.

Il ruolo del minore e la sua rappresentazione

Il disagio mentale e in taluni casi la malattia psichica nei più giovani spesso hanno origine proprio all'interno dell'universo familiare, proprio in quella che, ancor oggi troppo spesso, si dà per scontato essere la dimensione dove bambini e adolescenti dovrebbero trovare automaticamente riparo da tutte le minacce del mondo

esterno. Se infatti la visione della famiglia in quanto rifugio sicuro è di certo vera per ciò che riguarda gli aspetti più concreti del vivere quotidiano, molto meno lo è per quelle componenti dell'esistenza psicoaffettiva del minore. Da ciò a dire che all'origine del disagio psicologico ci sia in ogni caso la famiglia il passo è lungo: tuttavia ciò che *Il grande cocomero* così come alcuni altri film sembrano suggerire è che la famiglia, proprio in quanto tale, deve essere sempre pronta a mettersi in discussione di fronte all'emergere del disagio di uno dei suoi componenti, specie nel caso in cui si tratti del più giovane di essi.

Tale capacità di rielaborare criticamente il proprio ruolo e le proprie funzioni da parte degli adulti nel film emerge proprio attraverso la figura di Arturo, in particolare nel mutare del suo rapporto con Pippi nel corso del tempo. Se in un primo momento la relazione tra il medico e la giovane paziente è quella tradizionale, dai ruoli definiti e stabili, affidati alla consuetudine della pratica clinica, con l'evolversi della storia narrata, esso muta notevolmente, fino quasi a un capovolgimento dei ruoli. L'interpretazione intensa che Sergio Castellitto ha dato del tormentato personaggio di Arturo è quanto mai funzionale a illustrare proprio l'atteggiamento di colui che è disposto in ogni momento a rimettersi in gioco, specie di fronte a chi come i bambini pretende, a ragione, un grado di sincerità e autenticità che nessuno stereotipo professionale può minimamente soddisfare.

Qui la metafora del titolo, tratto dalle celebri strisce a fumetti di Charles M. Schulz, trova la sua spiegazione. Il "Grande cocomero", che i piccoli protagonisti dei comics attendono invano per la festa di Ognissanti e al quale, tuttavia, continuano a confidare i propri desideri, è il simbolo dei sogni che animano la speranza e l'entusiasmo tipici dei bambini ma anche di quella visione utopica che deve permeare l'atteggiamento degli adulti, specie di coloro che lavorano a stretto contatto con chi soffre, di quella sincerità d'animo che i genitori di Pippi non hanno avuto e che, forse, proprio prendendo esempio da Arturo riusciranno ad avere in futuro.

Riferimenti ad altre pellicole e spunti didattici

Sono molti i film nei quali la famiglia viene analizzata in quanto microcosmo al cui interno si sviluppano una serie di dinamiche negative le cui conseguenze ricadono pesantemente sulla vita psicoaffettiva dei figli. Esempi diversissimi – eppure entrambi ugualmente pregnanti – sono *Diario di una schizofrenica* di Nelo Risi (Italia, 1968), nel quale la protagonista è un'adolescente figlia di una ricchissima famiglia svizzera e *Family Life* di Ken Loach (Gran Bretagna, 1971), ambientato tra la piccola borghesia inglese. (FC)

Essere e avere

George Lopez, un maestro giunto ormai al termine della sua carriera, insegna in una classe unica che ospita fanciulli di età variabile dai quattro agli undici anni nel villaggio di Saint Etienne sur Usson, in una zona isolata dell'Alvernia, in Francia. Il film illustra la quotidianità di questa scolaresca, riunita intorno al proprio maestro per imparare a scrivere con una calligrafia leggibile, per convivere serenamente senza la comprensibile conflittualità fra compagni,

e per portare a termine un ciclo di studi nonostante le difficoltà dell'isolamento della zona e quelle di apprendimento. Ma le immagini mostrano anche una famiglia riunirsi in tutti i suoi elementi attorno a un compito che pare irrisolvibile, i fanciulli che esprimono ciò che vorranno fare da grandi, i colloqui tra il maestro e i genitori, le difficoltà ad aprirsi di alcuni ragazzi, la visita alla scuola media che alcuni degli allievi frequenteranno l'anno successivo, il dialogo con uno studente il cui padre dovrà essere sottoposto a un delicato intervento chirurgico, l'incoraggiamento nei confronti di chi, al termine dell'anno, dovrà frequentare la scuola media in un ambiente diverso, sconosciuto. Al termine dell'anno, dopo aver augurato delle buone vacanze agli allievi in uscita, il maestro rimane solo sulla soglia della classe, privo dell'allegria vitalità che ha sempre contraddistinto l'atmosfera scolastica, e un moto di commozione si impadronisce della sua figura.

Lo sguardo sensibile

Nicholas Philibert è un documentarista francese, nato a Nancy nel 1951, non del tutto conosciuto in Italia prima di *Essere e avere*, nonostante quest'ultimo sia il settimo film di una carriera iniziata nel 1978 con *La voix de son maître* (con la regia di Gérard Mordillat), in cui dodici imprenditori, faccia alla macchina da presa, illustravano il loro personale concetto di progresso e sviluppo. A questo lavoro sono seguiti *La ville Louvre*, nel 1990, inconsueta illustrazione della vita del celebre museo nel momento in cui il pubblico non è presente, *Le pays des sourdes*, nel 1992, immersione dentro i codici comunicativi dei non udenti, *Un animal, des animaux*, nel 1994, che mostra la riapertura della galleria zoologica del Museo di scienze naturali di Parigi dopo venticinque anni di chiusura, *La moindre des choses*, nel 1996, sui degenti della clinica psichiatrica di La Borde come pretesto per una riflessione sul labile confine tra follia e presunta normalità, e *Qui sait?*, nel 1998, viaggio insieme a una compagnia teatrale nell'allestimento di una rappresentazione sulla città di Strasburgo. *Essere e avere* è un'altra tessera nella complessa semplicità con cui Philibert realizza il suo cinema: l'interesse del regista, ancora una volta, è quello di far penetrare lo spettatore all'interno degli ambienti che fanno da scenario alle sue illustrazioni documentaristiche per permettergli di "abitare" la scena andando oltre la ripresa e assumendo in prima persona ciò che i personaggi, sempre reali, fanno, dicono e vivono. Dopo aver deciso di parlare del mondo dell'istruzione nei luoghi più isolati della Francia, Philibert ha cominciato a cercare la scuola più adatta e l'ha localizzata a Saint Etienne sur Usson, in Alvernia, Francia centromeridionale, luogo in cui un unico maestro con trentacinque anni di servizio sulle spalle, venti dei quali nella sperduta località, lavora con immutata lena su una classe unica formata da bambini di età oscillante tra i quattro e gli undici anni. La macchina da presa di Philibert, dopo un'opera di banalizzazione degli strumenti di lavoro – come ha sostenuto lo stesso regista nelle interviste – in virtù della quale i fanciulli non avvertissero più come estranei gli operatori e le cineprese da essi operate, si è *mimetizzata* nell'aula del maestro Lopez e ha intessuto le sue relazioni, i suoi sapidi legami tra le differenti situazioni, facendo perdere il confine tra documentazione della realtà e fiction. Quello che si vede in *Essere e avere* è un meccanismo complesso attraverso cui una semplice osservazione di interazioni quotidiane si trasforma – quasi magicamente – in emozioni vive e difficilmente dimenticabili. Perché la scuola può essere anche questo.

Il ruolo del minore e la sua rappresentazione: uno scambio virtuoso

Durante un attimo, breve, in cui il maestro George Lopez non è tra i banchi della sua aula in mezzo ai bambini che ne caratterizzano la vita, gli operatori e il regista stesso lo interrogano, *vis à la caméra*, sul suo lavoro e sulla sua esperienza in quella classe unica, sempre più rara nel panorama scolastico europeo, anche se in Francia permane in alcuni luoghi isolati. Nonostante la serietà dell'uomo e del docente, dimostrata a più riprese nel corso della pellicola (e, quindi, nel corso di un anno scolastico documentato con una dovizia di particolari e con fedeltà quasi maniacale), il maestro Lopez confessa un segreto fondamentale per qualunque insegnante svolga con passione ed entusiasmo il suo lavoro con i ragazzi: lo scambio di reciprocità che si realizza con gli allievi in virtù del quale un insegnante fornisce il suo sapere e le sue competenze per farle apprendere ai suoi studenti, ma questi ultimi rispondono con l'attenzione, l'umanità, la sensibilità della loro età e del loro entusiasmo verso le cose nuove e interessanti apprese, arricchendo a loro volta l'insegnante di tutta quella freschezza e di quell'affettuosa eccitazione che soltanto i ragazzi soddisfatti sanno restituire. La conferma arriva in una delle ultime inquadrature del film, quando, al termine dell'anno scolastico, il maestro, fermo sulla soglia dell'aula, augura delle buone vacanze ai suoi allievi che, uno per uno, stanno lasciando l'aula per uscire al caldo sole estivo: rimasto solo, il maestro, guardando fuoricampo l'allontanarsi dei suoi ragazzi, alcuni dei quali l'anno successivo frequenteranno le scuole medie, è sorpreso in un moto, fermo ma intensissimo, di commozione che restituisce insieme la statura dell'uomo e la sua fragilità in relazione all'affetto provato per i fanciulli e per il suo lavoro. Le lacrime del maestro entrano quindi in relazione con tutta una serie di lacrime versate dai ragazzi, alcune reali, altre semplici sfoghi di insoddisfazione momentanei: Jojo spinto nel giardino da Johann, l'alunno più piccolo che, disperato, chiede a pieni polmoni l'arrivo della madre, le lacrime di Nathalie, chiusa nel suo mondo personale e inaccessibile, quelle di Olivier preoccupato per la malattia del padre a cui dovrà essere asportata la laringe, sono l'immagine di quei piccoli e grandi drammi quotidiani con cui un insegnante e gli allievi di una classe fanno inesorabilmente i conti all'interno di una realtà vissuta intensamente in prima persona con grande dispiego di partecipazione emotiva. È in questo che si realizza lo scambio, lungo l'asse di affetto, sentimento e umanità che inevitabilmente lega un insegnante che ama il suo lavoro, serio e pacato nel suo incedere didattico ed educativo (si veda la fermezza con cui affronta il suo lavoro), a studenti pronti a spiccare il grande balzo verso la vita, con le gioie e le immanicabili avversità cui andranno incontro. Il film di Philibert, attraverso la sensibilità di immagini che restituiscono l'emozionante bellezza del quotidiano, la stupefacente versatilità di bambini che si comportano con una naturalezza estrema, incuranti del mezzo di riproduzione, ha appunto il grosso merito, tra gli altri (ne citiamo solo due: il testimoniare una realtà differente come quella della classe unica, oppure quello di donare uno spontaneo lirismo ad azioni minimali e ordinarie viste e vissute mille volte), di far comprendere che l'insegnamento non è un impiego come altri, ma un'emozione unica che va vissuta con passione e soddisfazione ogni singolo giorno.

Riferimenti ad altre pellicole e spunti didattici

Essere e avere, per la sua tipologia, può essere inserito in una film-list che comprenda anche *Diario di un maestro* di Vittorio De Seta (1972), in cui un insegnante introduce una metodologia particolare e diretta per far presa su una difficile scuola romana, *Ricomincia da oggi* di Bertrend Tavernier (1998), racconto di un direttore d'asilo francese in una zona con notevoli problemi sociali e all'invisibile ma straordinario *A scuola* di Leonardo di Costanzo (2003), *docufiction* sui conflitti e le difficoltà all'interno di una scuola napoletana. Tutte queste pellicole mettono l'accento sulla difficoltà dell'insegnamento a causa di problemi che esulano dalla didattica, per investire dinamiche più complesse e ampie come lo sviluppo, le aspettative sociali e quelle per il futuro. (GF)

Altre visioni

- *Family life*, Ken Loach (Gran Bretagna, 1971)*
- *Diario di un maestro*, Vittorio De Seta (Italia, 1972)
- *Il cliente*, Joel Schumacher (USA, 1994)*
- *Ladybird Ladybird*, Ken Loach (Gran Bretagna, 1994)*
- *Matilda 6 mitica*, Danny De Vito (USA, 1997)*
- *L'albero delle pere*, Francesca Archibugi (Italia, 1998)*
- *La coppa*, Khyentse Norbu (Australia, 1999)*
- *Non uno di meno*, Zhang Yimou (Cina, 1999)*
- *Ricomincia da oggi*, Bertrand Tavernier (Francia, 1999)*
- *El Bola*, Archero Manas (Spagna, 2000)*
- *La guerra di Mario*, Antonio Capuano (Italia, 2005)*
- *Lettere dal Sahara*, Vittorio De Seta (Italia, 2006)

I film contrassegnati con asterisco sono disponibili presso la Biblioteca Innocenty Library; la loro scheda critica è reperibile nella banca dati filmografica consultabile nel sito web www.minori.it

Percorsi didattici

- **Diritti di nome e di fatto.** I film presentano esempi di strutture e istituzioni con le quali i bambini a volte entrano in contatto per necessità oppure che dovrebbero costituire un costante punto di riferimento nella loro vita. La classe potrebbe elencare le strutture e gli enti con i quali ha avuto occasione di confrontarsi, e poi discutere sulla reale accessibilità delle stesse da parte di ciascuno. Con l'aiuto degli insegnanti si può verificare in quali frangenti un minore ha la possibilità di fruire autonomamente dei servizi offerti dalle varie istituzioni.
- **Dimmi come parli...** Nei primi due film ci sono dei rappresentanti delle istituzioni che adoperano un linguaggio burocratico pressoché incomprensibile (ad esempio il direttore dell'istituto che respinge i fratelli di *Il ladro di bambini* o alcuni dei colleghi di Arturo in *Il grande cocomero*). Partendo da questo spunto, dopo aver raccolto materiale in merito, è possibile riflettere sull'im-

portanza del linguaggio adottato dalle istituzioni per comunicare con i cittadini, specie i più giovani, valutando quanta parte delle informazioni trasmesse si smarrisce per strada a causa di questo divario lessicale.

- *Essere e avere* può costituire lo spunto per una riflessione sul valore dello scambio, della biunivocità e del reciproco arricchimento all'interno dei contesti istituzionali, scuola *in primis*. Il lavoro della classe potrebbe articolarsi sull'analisi di tali tematiche, estendendo l'attenzione sui concetti di protagonismo e di partecipazione dei minori alle scelte della società.

Questionario

- Nel corso del loro viaggio i tre protagonisti de *Il ladro di bambini* incontrano diverse figure – istituzionali e non – con le quali instaurano vari tipi di relazione. Descrivi quali sono queste figure e quale è la loro funzione nei confronti dei protagonisti (accoglienza, rifiuto, ambiguità, simpatia ecc.).
- Anche il comportamento di Antonio – il giovane carabiniere – verso i due bambini muta progressivamente nel corso del viaggio. Tale cambiamento si concretizza in gesti e atti concreti volti ad attenuare la loro condizione e a lenire i loro traumi. Puoi individuarli e descriverli?
- Rosetta e Luciano sono destinati a finire in un istituto per bambini e adolescenti abbandonati e in difficoltà. Conosci la realtà dell'infanzia abbandonata in Italia? Cosa sai degli orfanotrofi, dell'adozione e dell'affido familiare?
- Quali sono in *Il grande cocomero*, oltre ad Arturo, le figure istituzionali di riferimento che operano attorno alla realtà del reparto? Come si comportano nei confronti dei ragazzi? Quali sono secondo voi le motivazioni alla base di tali atteggiamenti a volte poco o per nulla corretti?
- Individua in *Il grande cocomero* i momenti di complicità tra Arturo e i ragazzi (Valentina in particolare) ricoverati nel reparto, ovvero le strategie attraverso cui il medico tenta di curare diversamente i propri pazienti lasciando loro un certo margine di libertà. Cosa pensi di queste scelte? Le reputi giuste oppure rischiose?
- Che cosa è il “grande cocomero” che dà il titolo al film omonimo di Francesca Archibugi? Cosa rappresenta, sia letteralmente sia su un piano più astratto, questo simbolo tratto dalle strisce di un celebre fumettista statunitense?
- *Essere e avere* è un documentario e restituisce la realtà della scuola attraverso un linguaggio apparentemente semplice ma, in effetti, molto raffinato. Sapreste individuare quali sono i “filtri” attraverso i quali viene rappresentata la realtà della vita di classe? Ci sono dei momenti nel film in cui la presenza della macchina da presa all'interno della classe è percettibile?
- Secondo voi è possibile stabilire un parallelismo tra il maestro protagonista di *Essere e avere* e il regista del film, Nicholas Philibert? Sapreste descrivere le somiglianze tra il rapporto che stabilisce il maestro con i suoi allievi e quello che deve aver instaurato il regista con i piccoli protagonisti?