

## Percorsi filmografici

### Il cinema e l'abuso sui minori: quando la violenza è di casa "anche nelle migliori famiglie"\*

#### Premessa

«Un adulto infelice può ricominciare la vita altrove, può ripartire da zero, un bambino infelice nemmeno lo pensa: sa di essere infelice ma non può dare un nome a questa infelicità. Soprattutto dentro di lui non può mettere in discussione i genitori o gli adulti che lo fanno soffrire: un bambino infelice si sente sempre colpevole». Con questo discorso alla sua classe, il maestro Richet, protagonista del film di François Truffaut *Gli anni in tasca* (1976), spiegava ai propri alunni perché uno di loro, il piccolo Julien, fosse stato sottratto dai servizi sociali alla madre che lo sottoponeva a maltrattamenti e percosse. È un lucido atto d'accusa verso il mondo degli adulti, spesso insensibile alle necessità dei bambini o colpevole delle più assurde brutalità nei loro confronti, una denuncia dell'abuso sui minori che illumina i meccanismi innescati dalla violenza domestica. Ciò che Truffaut dichiara a chiare lettere con *Gli anni in tasca* era sottinteso ne *I quattrocento colpi* (1959): lì, l'adolescente Antoine Doinel non era vittima di violenze fisiche come quelle subite da Julien (proveniente da un ambiente intrinsecamente a rischio), bensì di un abuso molto più sottile, nascosto tra le pieghe dei comportamenti di due genitori di estrazione piccolo-borghese apparentemente normali. La scelta di un contesto familiare comune, medio, è uno degli elementi che contribuiscono a fare ancora oggi di *I quattrocento colpi* uno dei film che meglio rappresentano quanto sottile possa essere la linea che separa l'abuso propriamente detto da comportamenti e atteggiamenti apparentemente non ascrivibili alla sfera del maltrattamento vero e proprio ma comunque lesivi dello sviluppo psicologico del minore e quanto difficile sia, inoltre, individuare l'abuso che nasce all'interno di realtà apparentemente normali. Con questo percorso si tenterà di smentire, attraverso l'analisi di una serie di film a soggetto, alcuni tra i luoghi comuni più diffusi sulle varie forme d'abuso ai danni di bambini. Indicare la famiglia come coacervo di tensioni che sfociano nella violenza contro i suoi membri più deboli è funzionale a smentire la rappresentazione di tali fenomeni veicolata dai mass media che troppo spesso ci presentano l'abuso sul minore (per esempio, la pedofilia) come pratica esclusiva di chi è affetto da gravi patologie mentali. È una sorta di esorcismo attraverso il quale la società rifiuta di analizzare un fenomeno che, al contrario, caratterizza i comportamenti di molte persone considerate normali, spesso proprio quelle affettivamente più vicine al bambino e che, per questo, producono i danni maggiori sul minore che non riesce a individuare l'abuso perché lo vive come una condizione normale, connaturata alla propria vita familiare.

---

\* Fabrizio Colamartino.

Verranno presi in considerazione, inoltre, una serie di film nei quali il contesto sociale non costituisce uno dei fattori determinanti dell'abuso. Ancora oggi, infatti, è convinzione diffusa che esista un legame diretto tra degrado sociale, svantaggio economico e abuso: se tale affermazione può essere parzialmente vera per il maltrattamento fisico, lo è sicuramente meno per l'abuso sessuale ed è certamente falsa per il maltrattamento psicologico. L'abuso intrafamiliare è, infatti, un fenomeno trasversale, indipendente da fattori quali il reddito, il titolo di studio o la professione dei genitori e le cui ragioni sono da ricercare al di là della posizione sociale della famiglia, nelle dinamiche interne alle coppie e nei loro sistemi di relazione spesso incerti e problematici.

### **Il maltrattamento fisico e le molteplici forme di abuso psicologico**

Al maltrattamento fisico sarà dedicata solo una piccola parte di questa panoramica: a parte la difficoltà di individuare film che non vincolano questa odiosa pratica a contesti sociali degradati, un ulteriore elemento che ha determinato la scelta è che il maltrattamento fisico spesso costituisce solo la manifestazione più esteriore di forme di maltrattamento altrettanto gravi ma decisamente più difficili da individuare, terreno principale sul quale si muoverà la nostra analisi.

Una delle rare pellicole che assumono come tema centrale delle vicende narrate il maltrattamento fisico di un bambino è *El bola* (2000) di Achero Mañas, un film da molti accostato alla già citata pellicola di Truffaut *I quattrocento colpi*. Anche in questo caso la macchina da presa indaga dietro la facciata rispettabile di una famiglia borghese, quella del piccolo Pablo, il cui padre tenta di imporre la propria autorità malmenando e umiliando regolarmente il figlio. La famiglia e lo spazio domestico in questo film sono, proprio come accade nella realtà, gli alvei in cui irrompe quella violenza (qui probabilmente originata dalla frustrazione per la perdita del primogenito) che non si vuole emerga all'esterno. Al modello di famiglia tradizionalista di Pablo (sintomatica la presenza di una madre totalmente incapace di opporsi al dispotismo del *pater familias*), Mañas contrappone quella di Alfredo – compagno di classe del protagonista – il cui padre, attraverso l'osservazione attenta ma mai invadente dei comportamenti del figlio, lo educa a essere libero diventando responsabile. È proprio l'anticonformismo dei familiari di Alfredo a imporsi come antidoto per una visione tetragona dell'esistenza che, ovviamente, riduce la famiglia a un coacervo di tensioni sempre pronte a esplodere in scatti di inaudita ferocia.

Se nel caso di *El bola* i malesseri del nucleo familiare prorompono con violenza portando allo scoperto conflittualità e disagi più o meno gravi (che, prima o poi possono essere denunciati, proprio come accade nel film), in moltissimi altri casi, al contrario, la violenza (o più semplicemente l'indifferenza) assume i contorni del maltrattamento psicologico che spesso si esplica attraverso un atteggiamento eccessivamente critico, svalutazione, denigrazione. Dal cinema statunitense dell'ultimo decennio possiamo trarre alcuni ottimi esempi: si va da *Matilda 6 mitica* di Danny De Vito (1996) – nel quale all'eroina eponima, precocissima lettrice dall'animo sen-

sibile, viene negata la possibilità di studiare da una coppia di genitori superficiali e materialisti – a *Fuga dalla scuola media* (1996) di Todd Solondz, che vede la dodicenne Dawn (sgraziata, non molto intelligente e per giunta antipatica), ignorata dalla famiglia che riversa tutte le attenzioni sulla sorella minore, divenire il simbolo dell'adolescenza che reclama comunque – e con diritto – il bisogno di sentirsi amata e protetta. Non è un caso che entrambi i film siano commedie grottesche che lasciano l'amaro in bocca rivelando il vero volto di una società in cui la famiglia è il primo tassello di quel processo di riduzione della personalità e alienazione da se stessi che spesso incomincia proprio durante l'infanzia.

Questi due film, ambientati all'interno di realtà sociali solidamente borghesi, dimostrano come le tante forme che può assumere il maltrattamento psicologico siano molto più insidiose di quelle del maltrattamento fisico perché integrate all'interno di dinamiche familiari consolidate e apparentemente normali. In questo caso, il confine tra abuso vero e proprio e comportamenti a rischio si fa incerto, a volte arrivando a rasentare l'ambiguità: paradossalmente, anche un atteggiamento iperprotettivo può sfociare nel maltrattamento nel caso in cui impedisca, ritardi o distorca il percorso evolutivo del bambino o dell'adolescente. Si pensi a *Il giardino delle vergini suicide* (1999) di Sofia Coppola, nel quale viene rappresentata con un senso di distacco raggelante (raggiunto grazie a una raffigurazione iperrealistica della provincia statunitense degli anni Settanta), la storia emblematica di cinque sorelle adolescenti letteralmente soffocate dal perbenismo dell'ambiente che le circonda e dalla rigida educazione cattolica dei genitori. La preoccupazione legittima di difendere i figli dai pericoli del mondo si amplifica a dismisura nell'ossessione della madre per la "purezza" delle cinque ragazze, divenendo vera e propria psicosi nei confronti di un contesto sociale preoccupato per le apparenze, sempre pronto a emarginare chi è diverso (anche le giovani protagoniste del film, "diverse" proprio perché di una bellezza talmente "pura" da non doversi curare delle apparenze) fino all'esito fatale ampiamente prevedibile.

Altrettanto oppresso da un ambiente familiare soffocante è Matteo, l'adolescente protagonista di *Autunno* (1999) di Nina Di Majo. Stretto tra un padre indifferente e la madre – una donna frustrata dai tradimenti del marito che scarica la propria delusione curando maniacalmente l'arredamento della sua casa-museo – Matteo soccombe a questa atmosfera oppressiva e castrante, fino a immaginare di sopprimere i genitori. Attraverso pochi tratti essenziali la regista delinea la sensazione di soffocamento provata dal giovane protagonista che sembra subire allo stesso modo tanto i soprusi della madre iperprotettiva e dispotica quanto la presenza delle suppellettili di casa tra le quali si aggira spaesato, vere e proprie emanazioni della donna.

Un'ulteriore forma di abuso psicologico "metabolizzato" all'interno di meccanismi apparentemente sani, che possono essere addirittura scambiati per manifestazioni di sollecitudine, è quello che porta un genitore a prestabilire il futuro del proprio figlio, concentrando su quest'ultimo aspettative troppo grandi o comunque diverse dalle reali aspirazioni del ragazzo. A volte tale processo porta a un vero e proprio sfruttamento del minore negli ambiti più diversi, mettendolo spesso sotto i riflettori di una notorietà voluta e cercata esclusivamente dagli adulti. Emblematico il caso narrato in *Shine* (1996) di Scott Hicks, ovvero quello di David Helfgott, ce-

lebre pianista australiano vittima di un padre che vede in lui la possibilità di riscattare la mediocrità della propria vita. L'ossessione del genitore diventerà vera e propria malattia mentale per David, perseguitato dal *Concerto numero 3* di Rachmaninov – vera e propria “bestia nera” di ogni pianista – che il padre lo costringe a eseguire fin da bambino senza lesinare quanto a insulti, minacce e percosse, per dimostrare al mondo il talento del figlio. Lo stesso tema è presente, in chiave completamente diversa, anche in *Bellissima* (1951) di Luchino Visconti, melodramma satirico sui falsi miti del cinema ambientato durante gli anni Cinquanta. Il personaggio della madre, interpretato da Anna Magnani, non esita a esporre la figlioletta a pesanti umiliazioni (la bimba non possiede nessuna dote artistica che ne possa fare una promessa del cinema) pur di perseguire una propria personalissima illusione di successo e affrancarsi da un'esistenza onesta ma limitata.

Altre volte, invece, i genitori possono essere un freno (o addirittura la tomba) delle legittime aspirazioni dei figli: è ciò che accade in *L'attimo fuggente* (1989) di Peter Weir, nel quale un adolescente con la vocazione per il teatro si scontra con un padre ossessionato dall'ordine e dalla disciplina. L'esito tragico del conflitto (il ragazzo, troppo sensibile per accettare le umiliazioni cui lo sottopone il padre, si suicida) risalta ancor di più sullo sfondo della fine degli anni Cinquanta (la contestazione giovanile è ancora lontana) in uno dei migliori college statunitensi in cui viene educata la futura classe dirigente americana. Singolare e opposto è, invece, il caso narrato in *L'uomo senza volto* (1993) di Mel Gibson dove, nello scenario della contestazione alla guerra del Vietnam, un ragazzino orfano di padre trova in un ex docente universitario accusato di pedofilia la guida che lo aiuterà a superare gli esami per entrare all'accademia militare di West Point, coronando così il sogno di servire la nazione. Tutto ciò in barba (o, più probabilmente, per reazione) a una madre vicina agli ambienti della sinistra pacifista che ne frustra le ambizioni convincendolo di avere delle tare ereditarie (il padre era morto in manicomio) e denigrandolo a causa dei suoi problemi di apprendimento.

I film finora analizzati forniscono una serie di esempi di genitori che, a volte animati dalle migliori intenzioni, costringono i propri figli a conformarsi a un'immagine ideale dettata di volta in volta dal credo religioso, dal conformismo sociale, dai miti illusori creati dallo *star system*. Si tratta di figure ossessive, troppo esigenti, che trasmettono al bambino l'idea di comportarsi in maniera immorale, di non essere all'altezza delle situazioni, di valere poco rispetto ai coetanei. Altrettanto nefasti sono gli effetti del disinteresse dei genitori verso i figli all'interno di situazioni familiari che, se non coincidono con il vero e proprio abbandono, lo rasentano pericolosamente. Il cinema si è spesso soffermato su questa forma di maltrattamento (o, meglio, di “patologia delle cure” nelle due forme specifiche dell'incuria emotiva e della discuria) affondando il dito in una piaga socialmente trasversale. Tra i registi italiani più attenti a questo fenomeno e alla sua versione borghese, oltre al Vittorio De Sica di *I bambini ci guardano* (1944) – un film fortemente osteggiato dal fascismo proprio perché dava della borghesia italiana (base del consenso al regime) un'immagine debole ed egoista – c'è sicuramente Luigi Comencini, autore di film come *Voltati Eugenio* (1980) e *Incompreso - Vita col figlio* (1966). Si tratta di due pellicole diversissi-

me (la prima è una commedia dai toni agrodolci, la seconda un melodramma sentimentale), eppure entrambe descrivono le storie di due bambini i cui genitori, oltre a dimostrarsi poco disposti a fornire un adeguato sostegno emotivo e affettivo, pretendono da loro comportamenti che non corrispondono a quelli della loro età. Si pensi alle continue allusioni dei genitori di Eugenio (due ex contestatori mai divenuti adulti) alla “maturità” del figlio, alla sua capacità di adattarsi a ogni situazione, a rinunciare a quanto gli era stato promesso, in barba al bisogno di stabilità del ragazzino, sballottato tra nonni, genitori, amici sempre pronti a liberarsene; oppure alle pretese del padre di Andrea (in *Incompreso - Vita col figlio*) che fa appello più volte al senso di responsabilità del figlio affinché funga da esempio per il fratello minore Milo. In quest’ultimo caso, all’indomani della morte della madre il protagonista viene letteralmente abbandonato a se stesso dal punto di vista emotivo dal padre che riversa tutte le sue attenzioni e il suo affetto sul figlio minore, salvo accorgersi, al capezzale del primogenito morente, del tragico errore commesso.

Un adolescente che invece sa (e soprattutto vuole) bastare a se stesso, rinunciando alle “cure” affettive e materiali dei genitori, è il protagonista del film di Francesca Archibugi *L'albero delle pere* (1998), una figura che ha alcuni tratti in comune con l’Eugenio di Comencini: evitando tanto i toni patetici quanto quelli da film di denuncia, la regista mette in scena il faticoso percorso di liberazione del ragazzino dalle presenze distratte degli adulti che gli gravitano attorno (la madre, il padre, il patrigno), ancora una volta appartenenti a una generazione che vive i propri fallimenti (o i propri presunti successi) come un’esperienza estetica, fidando eccessivamente sulla maturità dei propri figli.

A fronte di genitori che potremmo definire distratti o superficiali, ben peggiore è la situazione di quei minori che fungono da veri e propri “parafulmini” o “spugne” dei malesseri di un’intera famiglia, assumendo – loro malgrado – la funzione di capri espiatori di un disagio che spesso non appartiene loro. Si tratta di situazioni difficili da scardinare perché divenute croniche col passare degli anni, radicatesi nel tessuto stesso delle relazioni che legano i membri del nucleo familiare. A un’insufficiente sostegno emotivo e a una scarsa attenzione alle sue reali esigenze, in questo caso si somma un atteggiamento di individuazione e colpevolizzazione (del tutto arbitraria) del minore in quanto portatore esclusivo del disagio familiare.

Nel suo film del 1971 *Family Life*, il regista inglese Ken Loach sembra indicare proprio nella famiglia il nucleo d’origine della schizofrenia di Janice, la giovane protagonista delle vicende narrate, attraverso uno stile semidocumentaristico dai toni aspri e volutamente sgradevoli. Costretta ad abortire dai suoi genitori di estrazione piccolo-borghese, quando inizia a dare segni di squilibrio Janice viene affidata alle cure del dottor Donaldson, uno psichiatra che individua nella frustrazione del padre e nel conformismo della madre le cause della malattia. Sono tuttavia le istituzioni sociali nel loro complesso a essere messe sotto accusa da Loach nella seconda parte del film, quando i dirigenti della clinica dove opera Donaldson, dopo aver licenziato il medico, procedono all’ospedalizzazione della paziente (con il pieno consenso dei genitori), decretandone l’irrecuperabilità. Per il regista è la società nel suo complesso, in maniera del tutto arbitraria, a scorgere negli individui più deboli e

sensibili i propri disagi, isolandoli all'interno di strutture adeguate più alla repressione che alla cura della malattia.

Se attraverso il suo film Loach voleva smascherare i meccanismi sociali che producono la malattia mentale, in *Diario di una schizofrenica* (1968) Nelo Risi tenta di narrare scientificamente un caso clinico che ha per protagonista una diciassettenne di estrazione alto-borghese, anch'essa schizofrenica, affidata alle cure di una tenace psicoterapeuta. All'origine della malattia della ragazza c'è il rifiuto della sua nascita da parte dei genitori, entrambi assorbiti da impegni lavorativi e mondani, nonché il confronto con la sorella minore, accolta amorevolmente proprio perché nata quando la presenza di figli all'interno della famiglia era stata ormai accettata. Speculare alla vicenda narrata in *Diario di una schizofrenica*, è quella di *Gente comune* (1980), film d'esordio alla regia di Robert Redford, ambientato tra la ricca borghesia WASP (*White Anglo-Saxon Protestant*). In questo caso il giovane protagonista diviene il capro espiatorio scelto dalla madre sul quale scaricare la colpa per la morte del fratello maggiore. Anche qui la figura dell'analista è determinante per la guarigione: se nel film di Risi la psicoterapeuta era costretta a sostituirsi alla madre per risalire al trauma originario della paziente e riparare agli errori commessi dalla famiglia, in *Gente comune* è lo psicologo che prende in cura il ragazzo ad adottare un comportamento paterno e al tempo stesso risoluto nei confronti della madre che, soltanto nel finale, il padre deciderà di assumere chiedendo il divorzio.

### L'incesto al cinema tra scandalo e denuncia

I film finora analizzati ci hanno aiutato a illustrare la mancanza di sostegno emotivo e la carenza affettiva come basi del tipo di maltrattamento più diffuso: si è trattato di una vera e propria discesa agli inferi che ci ha portato dai comportamenti iperprotettivi alla strumentalizzazione, dalla grave trascuratezza emotiva alla riduzione del minore a portatore del malessere dell'intera famiglia. L'ultimo tratto del percorso riguarda l'abuso sessuale, una pratica che implica tanto l'uso della violenza fisica (intrinseca all'atto stesso) quanto di quella psicologica e che potrebbe essere definito come una sorta di scambio affettivo distorto e morboso. Infatti, laddove nei casi precedenti prevale la carenza o persino l'assenza di sentimenti, qui abbiamo un'aberrazione degli stessi: la violenza da parte dell'adulto consiste anzitutto nel permettere che l'atto sessuale abbia luogo, anche quando il minore possa apparire consenziente. Da questo punto di vista sono decisamente fuorvianti quei film che presentano i rapporti sessuali consumati tra madre e figlio come una sorta di "incesto minore", ovvero come un atto se non proprio ammissibile, per lo meno tollerabile. È singolare, per esempio, che sia in *La luna* (1979) di Bernardo Bertolucci, sia in *Soffio al cuore* (1971) di Louis Malle l'incesto tra madre e figlio avvenga in un ambiente alto-borghese, circondato da un'atmosfera estremamente raffinata (poco importa se, allo stesso tempo, disperata o spensierata) e, soprattutto, che tali film suggeriscano una sorta di effetto traumaticamente benefico sul minore, che in questo modo si emanciperebbe da ansie e timori.

È comunque vero che anche dal dato statistico emerge come l'incesto sia un fenomeno riconducibile prevalentemente a figure di maschi adulti con un ruolo paterno (dunque anche patrigni o parenti più o meno stretti) che abusano sessualmente di bambine o adolescenti. In questo caso gli esempi forniti dal cinema sono molteplici, a partire da *Lolita* (1962) – il celebre film di Stanley Kubrick tratto dal romanzo di Vladimir Nabokov – una pellicola che, al di là del suo valore metaforico (la relazione tra il maturo docente francese Humbert Humbert e l'adolescente Lolita è una rappresentazione grottesca dei rapporti tra due culture, europea e statunitense), a un primo livello di lettura riesce anche a individuare quei meccanismi innescati dal genitore incestuoso per vincere le resistenze della sua vittima (le minacce psicologiche, la colpevolizzazione o, al contrario, il ricorso ai doni) dato che, molto raramente l'adulto ricorre alla violenza fisica per ottenerne il silenzio. Il film di Kubrick, comunque, documenta molto più fedelmente i tormenti dell'adulto incestuoso che i danni causati nell'adolescente (anche se lascia allo spettatore la possibilità di immaginarli), senza tuttavia adottare mai un punto di vista morboso, suggerendo le situazioni più scabrose senza mai scadere nell'osceno.

In un ruolo molto più defilato, il rapporto incestuoso tra un padre e la figlia compare anche in *Il dolce domani* (1997) di Atom Egoyan: in questo film corale su una piccola comunità montana i cui bambini muoiono tutti in un incidente stradale, l'incesto tra l'unica sopravvissuta alla sciagura, l'adolescente Nicole, e suo padre rappresenta l'innocenza perduta per sempre (da parte della ragazzina e della comunità, lacerata al suo interno dalla disgrazia) e l'impossibilità di ricostruire quanto è stato distrutto (l'uomo vorrebbe, dopo che la figlia è rimasta paralizzata a causa dell'incidente, avere con lei una relazione affettiva normale ma deve arrendersi di fronte all'evidenza dei fatti). Decisamente centrale è invece il tema in *Zona di guerra* (1998), che più di tutte le altre sembra la pellicola capace di descrivere l'evoluzione delle dinamiche interne al nucleo familiare di fronte a questa forma d'abuso. I dialoghi ridotti all'osso, la narrazione risolta attraverso il gioco essenziale di quattro personaggi (padre, madre, figlio, figlia), la sobrietà della messa in scena (che non si compiace della violenza pur senza nasconderla), il paesaggio aspro, stretto tra gelide brughiere e scogliere battute dal vento, sono i punti di forza di un esordio dietro la macchina da presa straordinariamente maturo dell'attore Tim Roth. I toni cupamente realistici dati alla rappresentazione non impediscono alle quattro figure del racconto di incarnare alla perfezione i ruoli di quell'assurdo e inconscio gioco delle parti innescato da questa forma d'abuso, frutto di un malessere di cui soffrono tutti i familiari spesso conniventi della violenza. Il parricidio compiuto dal figlio minore non riesce ad assumere, così, un valore catartico, di rigenerazione e purificazione del nucleo familiare dal male, ma è solo un gesto disperato, quello di chi non vede via d'uscita da un orrore senza soluzione di continuità.

*Ken Park* (2002) di Larry Clark e Ed Lachman è un vero e proprio campionario dei vari tipi di abuso (fisico, psicologico e soprattutto sessuale) ai danni dei minori: ciò che colpisce maggiormente di questo film (che non evita di rappresentare la crudeltà e lo squallore di una realtà quotidiana sana solo all'apparenza) è che i giovani protagonisti – tutti appartenenti alla piccola e media borghesia statunitense – non sono presentati come vittime indifese ma neanche, univocamente, come piccoli mostri

prodotti dalla violenza familiare. Paradossalmente, proprio i tre ragazzi sottoposti a varie forme di abuso sessuale (Shawn è il “giocattolo erotico” della madre della propria fidanzata, Peaches è costretta a purificarsi fingendo di sposare il padre, un fanatico religioso che l’ha sorpresa a letto con un coetaneo, Claude ha un genitore manesco che prima lo umilia accusandolo di essere effeminato e poi tenta di introdursi nottetempo nel suo letto), riescono a vivere il sesso come un’esperienza pura, priva di quei risvolti oscuri e morbosi che ha nel mondo degli adulti, praticandolo liberamente, con gioia. Anche questa emancipazione dalle brutture del mondo, tuttavia, non basta a evitare che tutto, compresi i tre giovani protagonisti, restituisca un’immagine vuota e desolante di un universo che, se non è totalmente degradato, ha perso completamente di vista ogni punto di riferimento, più che morale, esistenziale.

Un film che invece sa come fondere in un tutto unico armonioso la triste realtà dell’abuso e i simboli onirici collegati a tale traumatica esperienza è, invece, *Victor...* (1998) di Sandrine Veysset, la regista francese già dimostratasi sensibile al tema dell’abuso all’interno del nucleo familiare con il toccante *Ci sarà la neve a Natale?* (1996). L’incontro tra il decenne Victor – fuggito di casa dopo aver accoltellato il padre che lo costringeva ad assistere ai suoi amplessi con la madre – e Triche, una prostituta che ancora porta dentro di sé i segni dell’incesto, sfugge a ogni cliché narrativo (l’abuso non viene mai mostrato ma soltanto raccontato) e si trasforma in riscoperta del proprio passato negato per la donna e in progressiva presa di coscienza del proprio ipotetico futuro da parte del bambino. La nuova famiglia che viene a formarsi al termine del film – Triche prenderà con sé il bambino definitivamente – non è un quadretto consolatorio a uso e consumo di un lieto fine fasullo (a dispetto del paesaggio innevato, da cartolina, su cui scorrono i titoli di coda), bensì il frutto di un faticoso percorso di emancipazione dai falsi sensi di colpa e dalle spinte autodistruttive di entrambi i personaggi. È per lo meno significativo che, tra tutte le storie fin qui incontrate, l’unica davvero a lieto fine sia questa, con una famiglia del tutto inedita prodotta dall’incontro tra due vittime della violenza domestica, basata sul rifiuto di ogni forma di riconciliazione con il proprio doloroso passato.

## I quattrocento colpi

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

Nel corso della sua lunga esperienza di critico cinematografico, precedente la carriera di cineasta, François Truffaut ebbe l'occasione di confermare a più riprese il proprio disprezzo per l'immagine dell'infanzia proposta dal cinema a lui contemporaneo. Gli unici due film che il giovane critico portava come esempi di una maniera diversa di raffigurare il mondo dei bambini erano *Zero in condotta* (*Zéro de conduite*, 1933) di Jean Vigo e *Germania anno zero* (1947) di Roberto Rossellini. Probabilmente è proprio a partire da quelle motivazioni e traendo ispirazione dalle due opere appena citate che, per il suo esordio, il regista francese scelse di girare un film che avesse per protagonista un adolescente. *I quattrocento colpi* si distacca, infatti, dagli stereotipi scelti all'epoca per descrivere il mondo dell'infanzia: la scuola, la famiglia, tutte le istituzioni sociali sono messe in discussione da questo film che sottopone a un'impetosa analisi le loro responsabilità nel costruire dei soggetti – i ragazzi – privi di una reale possibilità di scelta di fronte alla vita. È sicuramente la famiglia l'istituzione sociale che dal film esce più malconca: la madre sembra rinfacciare continuamente ad Antoine il fatto di essere arrivato a sproposito nella sua vita – lo ha avuto quando era ancora giovanissima – e forse anche di essere stato la causa del suo frettoloso matrimonio con un uomo che non ama. Non c'è da meravigliarsi che, la prima scusa che viene in mente ad Antoine per motivare l'ennesima assenza da scuola sia l'invenzione della morte di sua madre. Nella spontanea ingenuità di questa bugia c'è tutto il risentimento nei confronti di una donna dalla quale sa di non essere stato mai amato: durante un colloquio al correzionale con una psicologa Antoine confessa di aver saputo che la madre avrebbe preferito abortire. Persino la collocazione all'interno dell'appartamento è indicativa della posizione di precarietà occupata dal ragazzo in seno alla famiglia: il suo letto è ricavato nell'angusto ingresso della casa, quasi a suggerire la sua liminarietà rispetto al nucleo familiare.

La scuola, incarnata nell'odioso maestro – un personaggio grottesco che riassume su di sé tutte le altre figure repressive del racconto – è, all'interno dell'economia narrativa, soltanto la prima di una lunga serie di istituzioni sociali con le quali Antoine si ritroverà a fare i conti: se esiste una crescita del protagonista all'interno del film, questa passa attraverso una piccola *escalation* criminale che lo porterà dalla scuola al correzionale. *I quattrocento colpi* ci mostra, infatti, quanto sia ottusa e implacabile la logica degli adulti che si ostinano a leggere nel comportamento ribelle del ragazzo – diretto inconsciamente ad attirare su di sé l'attenzione degli altri – le premesse di un'inclinazione al crimine in realtà inesistente. Il dramma di Antoine – e, più in generale, di tutti gli adolescenti – è in fondo proprio questo: lanciare una serie di segnali a cui raramente gli adulti riescono ad assegnare il giusto significato. Non essendoci, all'interno di questa falsa dialettica, possibilità di comunicazione, può esistere soltanto uno spostamento sempre ulteriore della trasgressione alle regole imposte dal mondo adulto.

Ma l'omaggio che Truffaut rende al mondo dell'infanzia e dell'adolescenza non risiede solo nella logica implacabile con cui è strutturato il racconto, bensì soprattutto nella capacità del regista di restituire, con una libertà stilistica fino ad allora mai sperimentata, un senso di complicità verso quel mondo trasmessa attraverso la forza di alcune immagini sicuramente memorabili.

## Fuga dalla scuola media

Dawn Wiener è una dodicenne goffa e poco attraente che ha difficoltà a socializzare con i propri coetanei (viene scansata e sbeffeggiata da tutti) ma anche poco apprezzata in famiglia, dato che i genitori le preferiscono l'aggraziata e insopportabile sorellina minore. Si invaghisce del bello della scuola che, ovviamente, la respinge e finisce per cedere a Brandon un coetaneo che, pur trattandola rudemente, le regala qualche sprazzo di felicità. Quando la sorellina viene rapita, prima se ne rallegra e poi spera di poter finalmente farsi notare salvandola: è tutto inutile, sarà ancora sull'odiosa bambina che si riverseranno l'attenzione e l'affetto di tutti.

Uno degli elementi più originali di *Fuga dalla scuola media* (film d'esordio nel circuito cinematografico ufficiale del regista indipendente statunitense Todd Solondz) non è quello di aver scelto come eroina delle vicende narrate un'adolescente goffa, bruttina, incapace sia di inserirsi nell'ambiente scolastico sia di avere un buon rapporto con la famiglia, quanto di non aver fatto di lei – la piccola Dawn, interpretata straordinariamente da Heather Matarazzo – una vittima nel senso classico del termine. La bambina, oltre ad avere i “difetti” poc'anzi elencati, non è neanche simpatica, spesso si dimostra sleale nei confronti dei suoi coetanei senza riuscire, peraltro, a farla franca, non essendo neanche dotata di una spiccata intelligenza. È una figura che non induce tenerezza o compassione nello spettatore ma, forse, soltanto un vago senso di pietà (intesa nell'accezione meno nobile del termine) e che, quindi, riesce a incarnare molto meglio dei piccoli protagonisti di tanti film lacrimevoli quali possano essere gli effetti del maltrattamento psicologico sulla personalità di un adolescente. Dawn è il risultato diretto di tutte le umiliazioni subite e, essendo circondata soltanto da figure tanto crudeli da risultare grottesche, può solamente reagire comportandosi nel modo in cui agiscono gli altri, se non addirittura peggio. A differenza della maggior parte delle piccole vittime di famiglie più o meno disastrose messe in scena dal cinema (anche e soprattutto statunitense), la protagonista di *Fuga dalla scuola media* non si propone come punto di riferimento morale rispetto a un ambiente che va alla deriva: l'unico modo che Dawn ha per rivalersi delle umiliazioni subite è infliggerne a sua volta a chi è più debole di lei, facendo la spia ai danni di chi si trova come lei in una situazione critica (durante il compito in classe si fa punire dalla maestra per aver denunciato un compagno intento a copiare), gioendo delle disgrazie altrui o tentando di trarne un profitto (come quando la sorellina viene rapita). Come il finale sospeso e pessimista del film ci conferma, Dawn è un personaggio che non riesce a elevarsi al di sopra dell'ambiente nel quale è cresciuta né per le sue doti morali (che, d'altro canto, dovrebbero essere innate e incorruttibili per resistere agli attacchi dell'ambiente esterno), né per quelle intellettuali (che non possiede): ciò porta la ragazzina, e qui sta il paradosso, non a un comprensibilissimo rifiuto dell'ambiente circostante ma, al contrario, a un desiderio di integrarsi in quella società crudele e indifferente che non si è mai accorta di lei. Inoltre, è proprio la famiglia l'ambito nel quale Dawn subisce le più pesanti umiliazioni, come quando, dopo la fuga a New York alla ricerca della sorellina rapita, al rientro si accorge che nessuno ha badato alla sua assenza perché tutti erano troppo occupati a rallegrarsi della conclusione incruenta del rapimento. Nean-

che al riparo delle mura domestiche alla protagonista viene risparmiata una dose supplementare di quella crudeltà che ha già subito durante la sua giornata a scuola: si veda a tal proposito la mostruosa determinazione con cui la madre priva Dawn della sua porzione di dolce consegnandola agli avidi fratelli, oppure all'indifferenza con cui viene spazzata via la casetta-rifugio costruita in giardino (chiara alternativa a uno spazio domestico che la respinge costantemente) per far posto all'odiosa celebrazione dell'anniversario di matrimonio dei genitori.

### L'attimo fuggente

Siamo nel 1959, a Welton, uno dei migliori college statunitensi nel quale si educa parte della futura classe dirigente del Paese seguendo i valori della tradizione, della disciplina, dell'eccellenza. A scompigliare i regolamenti centenari dell'istituto giunge il professor Keating che prende a educare la sua classe all'insegna dell'anticonformismo e ispirandosi al motto latino "carpe diem". Uno degli alunni prende alla lettera l'insegnamento vitalistico del docente, schierandosi apertamente contro il padre, decidendo di recitare in un dramma shakespeariano. La reazione del genitore, eccessivamente severa, conduce il ragazzo al suicidio. Keating, ritenuto responsabile dell'accaduto, viene licenziato. I suoi insegnamenti, tuttavia, non cadranno nel vuoto.

Il peso della tradizione, delle regole, di un ambiente rigidamente borghese che quelle regole provvede a tutelare attraverso un controllo opprimente del comportamento dei propri membri sono i fattori più volte individuati come le cause della frustrazione e dell'angoscia che possono ritorcersi autolesionisticamente contro chi è vittima di tale controllo. Nel caso di *L'attimo fuggente* il giovane Neil rivolge contro se stesso un'arma e fa fuoco, togliendosi la vita dopo che suo padre lo ha umiliato ironizzando sulla sua passione per il teatro e lo ha minacciato prospettandogli l'iscrizione a un'accademia militare, quanto di più distante dall'indole del ragazzo. È un gesto solo apparentemente eccessivo, che in realtà rivela quanto possa essere importante per un adolescente riuscire a sviluppare la propria creatività liberamente, seguire il proprio istinto senza essere condizionato da scelte che non gli appartengono. Nell'universo asettico di Welton tutto e tutti (insegnanti, studenti, famiglie) contribuiscono a perpetuare una tradizione dalla quale non sono escluse punizioni corporali, umiliazioni e, soprattutto, un atteggiamento di aspettativa eccessiva nei confronti dei ragazzi, continuamente sottoposti a paragoni con chi in passato è riuscito a eccellere. Se da un lato per gli studenti ciò può apparire lusinghiero (gli esempi da seguire sono politici eminenti, giudici, capitani d'industria, scienziati e così via) perché dà loro la sensazione di essere entrati a far parte di una ristretta cerchia di eletti, dall'altro crea un clima di costante minaccia, di competizione accanita che impedisce, paradossalmente, lo sviluppo di doti umane altrettanto nobili e importanti per la maturazione di una personalità "eccellente" quali la generosità, la fiducia, l'altruismo e, soprattutto, la lealtà. Molte sono le pellicole oltre a *L'attimo fuggente* che hanno messo in evidenza l'assurdità dei sistemi educativi usati nei college anglosassoni: un titolo per tutti potrebbe essere *If...*, il film del 1969 per la regia di Lindsay Anderson. In *L'attimo fuggente*, tuttavia, è messo in

evidenza con particolare cura il corto circuito innescato dal sistema scolastico e dall'investimento sul versante delle aspettative per il futuro delle famiglie degli allievi, pronti a sacrificare la felicità dei propri figli sull'altare di un conformismo sociale deprecabile. È, infatti, la famiglia a non riuscire a fungere da termine di mediazione tra le spinte alla competizione e le regole ferree della scuola e lo spirito di ribellione dei ragazzi alimentato dalla mania di vivere il momento presente propugnata da Keating in maniera eccessiva e a tratti persino ridicola. Si veda la figura di Todd, timido e represso perché schiacciato dall'immagine di un fratello troppo brillante che sa di non poter eguagliare o, ancora, quella di Neil da un lato spinto dal docente a “succhiare il midollo della vita” e dall'altro anche lui come Todd frustrato dalle aspettative paterne troppo diverse dalle proprie. Ancora una volta l'ambito familiare, che per il minore dovrebbe fungere da rifugio sicuro all'ombra del quale riparare dalle difficoltà e dalle umiliazioni subite all'esterno, si pone invece come una replica, a volte persino peggiore, dello stesso contesto ambientale.

### Voltati Eugenio

Eugenio è figlio di due ex sessantottini che, dopo averlo messo al mondo, lo hanno “parcheggiato” a turno presso i rispettivi genitori. Sempre indecisi se rimanere insieme o lasciarsi definitivamente, sempre assenti nei momenti importanti della vita del ragazzino, Giancarlo e Fernanda sono costretti ad affrontare la scomparsa del figlio, dileguatosi dopo essere stato abbandonato da un loro amico che lo aveva in custodia. Quando lo ritrovano, Eugenio ha già deciso che di una famiglia così non sa che farsene e che vuole vivere da solo, in campagna, accudendo gli unici esseri che lo amano davvero: gli animali.

Quando ancora il fenomeno delle cosiddette “famiglie allargate” era di là da venire, Luigi Comencini nel 1980 precorreva i tempi dando con *Voltati Eugenio* questo ritratto ferocemente sarcastico di una famiglia talmente allargata da risultare disgregata, persino inesistente. Lo sguardo al cui vaglio dapprima smarrito, poi sempre più consapevole passano i comportamenti degli adulti è, naturalmente, quello di un bambino che diversamente dai propri genitori – due ex contestatori convinti che la famiglia sia solo un inutile peso, con i suoi necessari vincoli affettivi e il carico delle responsabilità connesse ai ruoli – chiede soltanto un po' di stabilità, una soluzione definitiva al proprio peregrinare dalla casa di un parente a quella di un altro. Paradossale che Eugenio, di estrazione borghese e con una famiglia benestante alle spalle (il padre, malgrado sia un ingegnere mancato che sbarca il lunario riparando televisori, in realtà è figlio di un uomo ricchissimo), invidi il suo amichetto Guerrino di estrazione proletaria, abitante in periferia, con un padre che lo malmena sistematicamente e che lo costringe a lavorare. Guerrino, infatti, ha qualcosa che Eugenio non ha mai avuto, ovvero una famiglia, bella o brutta che sia ma comunque una famiglia. Forse con un tantino di paternalismo ma anche con molto buon senso, Comencini sembra voler affermare che se la violenza di cui è vittima Guerrino è senz'altro da esecrare (anche se in parte “comprensibile” in quanto frutto del degrado sociale), non deve trarre in inganno l'atteggiamento permissivo dei genitori di Eugenio (il padre non sopportando di essere chiamato “papà” chiede al

ragazzino di chiamarlo per nome) che fanno continuamente violenza sul bambino deludendone le legittime aspettative, accollandogli un carico emotivo (quello di sopportare in solitudine le delusioni della vita) che non può reggere, ripetendogli quanto sia maturo e responsabile unicamente per potersi liberare di lui senza pesi sulla coscienza. Non a caso Eugenio si dimostra serio e responsabile soprattutto nei confronti dei suoi animali: la cura dei bisogni fisici (e, perché no, anche affettivi) dei suoi amici a quattro zampe indica chiaramente un messaggio verso il mondo degli adulti che, a differenza delle bestie, non sanno curare i propri cuccioli e che però, al tempo stesso, nell'ultima scena si commuovono nell'assistere alla nascita di un vitellino. Finito lo "spettacolo" della nascita, genitori e parenti torneranno alla vita di sempre dimenticandosi che al "miracolo" di una vita che nasce deve far seguito una lunga serie di più prosaici sacrifici quotidiani.

### Diario di una schizofrenica

Anna, una diciassettenne di ottima famiglia è schizofrenica. Sembra che non esistano cure per la sua malattia fino a quando, ricoverata in una clinica svizzera viene affidata a Madame Blanche, una psicoterapeuta dai metodi poco convenzionali che prende a cuore il caso della ragazza. La donna scopre che alla base della malattia c'è il rifiuto di Anna da parte della madre che, quando lei era neonata, non volle allattarla al seno. Solo quando Madame Blanche riuscirà a convincere i genitori ad affidarle totalmente Anna, la ragazza potrà guarire ritrovando una figura di "madre buona" proprio in quella della dottoressa.

Il dato più interessante che emerge da *Diario di una schizofrenica* – oltre a quello straordinario di una ricostruzione quanto mai fedele di una terapia psicoanalitica (operazione ardua e raramente affrontata con spirito scientifico dal cinema) – è quello relativo all'atteggiamento della famiglia della ragazza nei confronti della malattia. Impietosamente è descritta l'incapacità dei genitori di reagire alla schizofrenia della figlia che, anzi, per molti versi sembra porsi come una sorta di dato acquisito, contro il quale non vale la pena lottare. L'accettazione passiva dell'ospedalizzazione di Anna è indice più che della ricerca di una terapia valida per curare la ragazza, di una sorta di cristallizzazione della malattia all'interno del limbo protetto e ovattato della lussuosa casa di cura. E questo anche se la schizofrenia di Anna non è d'origine endogena, non è provocata da cause organiche, ma da una serie di ragioni dipendenti dalle dinamiche interne alla sua famiglia come un padre distratto e assente, una madre egoista, fredda nei confronti della figlioletta, incapace di attivare qualche forma di compensazione affettiva all'impossibilità di allattarla al seno (è da questo evento apparentemente secondario che dipende la genesi della malattia della ragazzina). La famiglia di Anna, vero punto d'origine della malattia, semplicemente non vuole mettersi in discussione e riconsiderare le proprie dinamiche interne proprio perché nella ragazza ha trovato colei su cui è possibile riversare i malesseri di tutto il nucleo lasciando sostanzialmente immutato il ruolo di ciascuno dei suoi membri ritenuti sani. Pur senza il rigore scientifico adottato da Nelo Risi nell'affrontare il testo di Marguerite A. Sechehaye, molti sono i casi in cui il cinema ha tentato di smascherare simili meccanismi perversi interni al nucleo familiare: da *Fa-*

*mily Life* di Ken Loach (un film che estende la propria critica all'esterno della famiglia, andando a coinvolgere anche la società e le istituzioni da essa predisposte per la cura del malato di mente) a *Il grande cocomero* di Francesca Archibugi, molti sono gli esempi. Il film della regista italiana, per esempio, descrive con grande sensibilità un caso molto simile a quello analizzato in *Diario di una schizofrenica*, specie per quanto riguarda le dinamiche interne al nucleo familiare. Il caso di Valentina (anche qui l'epilessia di cui soffre la bambina viene creduta d'origine endogena mentre la causa è esclusivamente psicologica) è emblematico di quanto sia facile, in presenza di una forte conflittualità fra i genitori, che il disagio provato dai figli verso tale situazione si cronicizzi in vere e proprie patologie che contribuiscono, paradossalmente, a tenere unita la famiglia, imprigionandola all'interno di una catena di sensi di colpa reali o presunti.

## La luna

Dopo la morte del marito, Caterina, celebre soprano statunitense, decide di condurre con sé a Roma il figlio quindicenne Joe per tentare di ricominciare una nuova vita. Scopre, però, che il ragazzo fa uso di eroina e che, al contempo, sta cadendo in uno stato di grave depressione. La donna tenta di tutto per salvare Joe dall'autodistruzione (arriva a consumare con lui persino un rapporto incestuoso), ma solo quando gli rivela chi è il suo vero padre e questi impone, sia pur tardivamente, la propria autorità, il ragazzo sembrerà rinsavire.

Il tema dell'incesto, pur non essendo un elemento centrale nella trama di *La luna*, è certamente uno dei fattori che, oltre a costituire all'epoca dell'uscita nelle sale una tra le principali attrattive per il pubblico, vanno a connotare un film incentrato sulla difficoltà di comunicazione tra genitori e figli. L'incesto, cercato da Joe e accettato da Caterina si configura, dunque, come un tentativo sia pur distorto e aberrante di stabilire un contatto, di incontrarsi su un terreno comune dove almeno le reciproche debolezze possano funzionare da ipotetico collante. Caterina ha per troppo tempo trascurato Joe a vantaggio dei propri impegni professionali, di una vita affettiva drammaticamente incompleta (a Giovanni, il suo vero amore nonché padre del ragazzo, ha sostituito una figura di marito-manager che ha provveduto a soddisfare solo il lato professionale della sua esistenza) ed è normale che suo figlio non la riconosca in quanto madre. Da questo punto di vista, d'altronde, la donna è del tutto incapace di assumere un atteggiamento netto di fronte al disagio del figlio: vissuta da sempre in un mondo come quello della lirica che, come pochi altri ambiti artistici, per sua stessa natura si basa sull'astrazione dalla realtà (i sentimenti strazianti e le emozioni eccessive del melodramma, sublimati nel canto, nell'apparato scenografico, nei sontuosi costumi), Caterina non riesce a rapportarsi con la quotidianità, ad ancorare Joe a una realtà che solo a partire da una ritrovata capacità di apprezzare le piccole gioie della vita potrebbe salvarlo. La donna può soltanto continuare ad assumere (e la dichiarata filiazione melodrammatica del film di Bertolucci non può far altro che agevolare questa tendenza) i comportamenti di una delle tante eroine che ha interpretato sul palcoscenico: si dispera, soffre, fugge e, l'unico modo che le rimane per dimostrare al figlio il suo amore è attraverso un atto eccessivo, irresponsabile

e, sul piano simbolico, appartenente a una sfera mitica (uno dei miti fondatori della cultura occidentale, quello di Edipo, eroe tragico per eccellenza), dunque ancora riconducibile a quel mondo irreali nel quale ha vissuto fino a poco prima. Soltanto la ricomparsa di Giovanni, unico della famiglia “ricostituita” ad avere i piedi ben piantati per terra, riporta la situazione a una dimensione ragionevole, interrompendo, con il ceffone al figlio, quel circolo vizioso innescato da Caterina.

## Zona di guerra

Un antiquario di mezza età si trasferisce nelle campagne del Devon (non molto lontano da Londra) con la famiglia composta dalla moglie (in stato di gravidanza avanzata), la figlia diciassettenne Jessie e il figlio quindicenne Tom. Tra l'uomo e Jessie si consuma ormai da tempo l'incesto, all'insaputa degli altri membri della famiglia. Un giorno Tom scopre tutto ma tace, forse per non turbare la madre, giunta a pochi giorni dal parto. Alcuni mesi dopo, quando il ragazzo inizia a sospettare che il padre abusi anche della sorellina di pochi mesi, prima instilla il sospetto in sua madre, poi, con la complicità di Jessie, resasi conto dell'abrutimento nel quale è caduta, accoltella a morte il padre.

Ciò che sorprende in questa pellicola d'esordio nella regia del celebre attore Tim Roth è la capacità di restituire, attraverso le quattro figure coinvolte nel dramma rappresentato, gli atteggiamenti solo apparentemente contraddittori di coloro che sono coinvolti – direttamente o meno – in un incesto. Così come Tom che, nell'assistere casualmente (e, ovviamente, non visto) a un amplesso tra il padre e sua sorella Jessie, si ritrae più incredulo che inorridito dalla finestra davanti alla quale si era fermato, quasi per cancellare dallo sguardo un'immagine che vuol credere essere frutto di un'allucinazione, allo stesso modo sono spesso coloro che vivono a stretto contatto con chi è coinvolto in prima persona nell'abuso a non voler credere a ciò che è sotto i loro occhi quotidianamente. La figura di Tom è di certo quella più interessante da questo punto di vista: è un adolescente che osserva taciturno la realtà senza esprimere giudizi su quanto ha visto, almeno fino a quando non giunge a toccare con mano quanto ha avuto sotto gli occhi da chissà quanto tempo: ulteriormente significativa la sequenza in cui lo vediamo riprendere, sempre inosservato, l'ennesimo squallido amplesso tra il padre e Jessie con una videocamera e, poco dopo, scaraventare in mare l'apparecchiatura, quasi a volersi convincere dell'irrealtà di quanto ha visto o credere che distruggendo l'immagine registrata di quella realtà si possa cancellare la realtà stessa. Solo quando incomincia a sospettare che il padre possa abusare persino della sorella più piccola di appena pochi mesi, Tom diventa il personaggio risolutivo della vicenda, il granello che fa inceppare l'ingranaggio perverso messo in moto dalla follia paterna. Non meno rappresentativo di quanto avviene di solito nella realtà è il comportamento di Jessie: la ragazza è psicologicamente succube del padre e prova un acuto senso di colpa nei confronti della famiglia, sentendosi paradossalmente responsabile di quanto accade. Da un lato per il bisogno di difendere l'immagine del genitore e conservarla per così dire “pura”, dall'altro per esorcizzare l'angoscia della situazione vissuta, l'incesto viene ridefinito dalla ragazza in termini di responsabilità personale e di colpa, anche quando il fratello le fa capire di aver

scoperto tutto, mettendola di fronte all'impossibilità di continuare a nascondere il suo terribile segreto. In una sequenza il fratello riesce a mettere la ragazza di fronte alla cruda realtà dei fatti esercitando con violenza il ruolo di "voce della coscienza": un ruolo reso con raffinatezza dalla costruzione dell'immagine (i due fratelli stanno tornando a casa in automobile di notte, Jessie è alla guida e Tom sul sedile posteriore). Quanto alla madre, completamente assorbita dalla cura della neonata, è la figura più distaccata ed estranea all'accaduto ma, non per questo, meno complice di una situazione di dissesto emotivo che trapela dai rari dialoghi e, soprattutto, dalla calma apparente che regna all'interno della famiglia.

*Zona di guerra* si impone, dunque, come una sorta di saggio sull'abuso sessuale all'interno della famiglia, di studio dettagliato dei comportamenti dei suoi membri, del ruolo che ciascuno assume più o meno consapevolmente di fronte a esso. Un saggio reso ancora più esemplare dalla scrittura austera adottata da Roth (le atmosfere ricordano fortemente quelle di *Il giardino di cemento* di Andrew Birkin, anche se in quel film l'incesto consumato tra fratello e sorella era teso a tenere unita la famiglia o, per lo meno, ciò che ne rimaneva all'indomani della morte dei genitori) che riesce a concentrarsi sui personaggi, facendo parlare le loro azioni, seguendole in ogni minimo dettaglio, senza cedere a facili drammatizzazioni tipiche di tanta fiction televisiva. Il titolo allude tanto alla famiglia in quanto campo di battaglia al cui interno implodono orribilmente tensioni tenute segrete tanto dalle vittime quanto (ovviamente) dai carnefici, tanto al luogo in cui avvengono gli incontri tra Jessie e suo padre, un bunker abbandonato della seconda guerra mondiale a pochi passi da una scogliera battuta da un mare costantemente in tempesta, probabile metafora della sensazione di intangibilità dell'uomo durante gli abusi nei confronti della figlia o, forse, del terribile "isolamento" dei due corpi prigionieri di una dimensione ferina e alienante.

### L'abuso sui minori nel cinema

- *Davide Copperfield*, George Cukor, USA, 1935 \*
- *I bambini ci guardano*, Vittorio De Sica, Italia, 1944\*
- *Germania anno zero*, Roberto Rossellini, Italia, 1947\*
- *Proibito rubare*, Luigi Comencini, Italia, 1948 \*
- *I figli della violenza*, Luis Buñuel, Messico, 1950\*
- *Bellissima*, Luchino Visconti, Italia, 1951\*
- *I quattrocento colpi*, François Truffaut, Francia, 1959\*
- *Il rossetto*, Damiano Damiani, Italia, 1960\*
- *Lolita*, Stanley Kubrick, USA, 1962\*
- *Sedotta e abbandonata*, Pietro Germi, Italia, 1963\*
- *Incompreso – Vita col figlio*, Luigi Comencini, Italia, 1966\*
- *Mouchette*, Robert Bresson, Francia, 1967\*
- *Diario di una schizofrenica*, Nelo Risi, Italia, 1968\*
- *If...*, Lindsay Anderson, Gran Bretagna, 1969\*

- *Family Life*, Ken Loach, Gran Bretagna, 1971 \*
- *Soffio al cuore*, Louis Malle, Francia, 1971 \*
- *Gli anni in tasca*, François Truffaut, Francia, 1976 \*
- *Carrie - Lo sguardo di Satana*, Brian De Palma, USA, 1976 \*
- *Padre padrone*, Paolo e Vittorio Taviani, Italia, 1977 \*
- *Pretty Baby*, Louis Malle, USA, 1978 \*
- *La luna*, Bernardo Bertolucci, Italia/USA, 1979
- *Gente comune*, Robert Redford, USA, 1980 \*
- *La ragazza di via Millelire*, Gianni Serra, Italia, 1980
- *Voltati Eugenio*, Luigi Comencini, Italia, 1980 \*
- *Pixote, la legge del più debole*, Hector Babenco, Brasile, 1982 \*
- *Fanny e Alexander*, Ingmar Bergman, Svezia/Francia/Germania, 1983 \*
- *La piccola ladra*, Claude Miller, Francia, 1988 \*
- *Salaam Bombay!*, Mira Nair, India/Francia/Gran Bretagna, 1988 \*
- *Voci lontane... sempre presenti*, Terence Davies, Gran Bretagna, 1988 \*
- *L'attimo fuggente*, Peter Weir, USA, 1989
- *Alambrado* Marco Bechis, Italia/Argentina, 1991 \*
- *La discesa di Aclà a Floristella*, Aurelio Grimaldi, Italia, 1992 \*
- *Il grande cocomero*, Francesca Archibugi, Italia, 1992
- *Il ladro di bambini*, Gianni Amelio, Italia, 1992 \*
- *Un ragazzo di Calabria*, Luigi Comencini, Italia, 1993
- *L'uomo senza volto*, Mel Gibson, USA, 1993 \*
- *Ladybird Ladybird*, Ken Loach, Gran Bretagna, 1994 \*
- *Once Were Warriors*, Lee Tamahori, Nuova Zelanda, 1994 \*
- *Da morire*, Gus Van Sant, USA, 1995 \*
- *Ci sarà la neve a Natale?*, Sandrine Veysset, Francia, 1996 \*
- *Fuga dalla scuola media*, Todd Solondz, USA, 1996 \*
- *Matilda 6 mitica*, Danny De Vito, USA, 1996 \*
- *Pianese Nunzio 14 anni a maggio*, Antonio Capuano, Italia, 1996 \*
- *La promesse*, Jean-Pierre e Luc Dardenne, Belgio/Francia/Tunisia/Lussemburgo, 1996 \*
- *Shine*, Scott Hicks, Gran Bretagna, 1996 \*
- *La baia di Eva*, Kasi Lemmons, USA, 1997 \*
- *Il dolce domani*, Atom Egoyan, Canada, 1997 \*
- *L'albero delle pere*, Francesca Archibugi, Italia, 1998 \*
- *L'allievo* Brian Synger, USA, 1998 \*
- *Happiness*, Todd Solondz, USA, 1998 \*
- *La mela*, Samira Makhmalbaf, Iran, 1998 \*
- *Victor...*, Sandrine Veysset, Francia, 1998 \*
- *Zona di guerra*, Tim Roth, Gran Bretagna, 1998
- *Autunno*, Nina Di Majo, Italia, 1999
- *Le ceneri di Angela*, Alan Parker, USA, 1999 \*
- *East is East*, Damien O'Donnell, Gran Bretagna, 1999
- *Il giardino delle vergini suicide*, Sofia Coppola, USA, 1999 \*
- *Ragazze interrotte*, James Managold, USA, 1999 \*

## Contesti e attività

- *Ratcatcher*, Lynne Ramsay, Gran Bretagna/Francia, 1999\*
- *Le regole della casa del sidro*, Lasse Hallstrom, USA, 1999\*
- *Ricomincia da oggi*, Bertrand Tavernier, Francia, 1999\*
- *Rosetta*, Jean-Luc e Pierre Dardenne, Francia, 1999\*
- *Il viaggio di Felicia*, Atom Egoyan, Canada, 1999\*
- *El bola*, Acheró Mañas, Spagna, 2000\*
- *Prima la musica poi le parole*, Fulvio Wetzl, Italia, 2000\*
- *Territori d'ombra*, Paolo Modugno, Italia, 2000\*
- *La vergine dei sicari*, Barbet Schroeder, Francia/Colombia, 2000\*
- *Girlfight*, Karyn Kusama, USA, 2001\*
- *Ken Park*, Larry Clark, Ed Lachman, USA, 2002
- *La locanda della felicità*, Zhang Yimou, Cina, 2002\*

*I film contrassegnati con asterisco sono disponibili presso la Biblioteca Innocenti Library e la loro scheda critica è reperibile nella banca dati filmografica consultabile nel sito web [www.minori.it](http://www.minori.it)*

## Altri percorsi da approfondire

- L'abuso nelle scuole, nelle carceri minorili, negli istituti per l'infanzia.
- L'abuso intrafamiliare legato a situazioni di grave degrado ambientale.
- Bambini sotto i riflettori: l'immagine del bambino come oggetto di sfruttamento nelle società postindustriali.